

Фредрик Джеймисон

**МАРКСИЗМ  
И  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
КУЛЬТУРЫ**



[кАЫн'етны1 utf'о:ны1]

кабинетный ученый  
[kʌbɪn'etnyɪ utʃ'ɔ:nyɪ]  
armchair-scientist.ru

Russian Academy of Sciences  
Institute of Philosophy

Fredric Jameson

**MARXISM  
&  
INTERPRETATION  
OF CULTURE**

Edited by A. Paramonov

Armchair Scientist  
Moscow — Ekaterinburg  
2014

Российская академия наук  
Институт философии РАН

Фредрик Джеймисон

**МАРКСИЗМ  
И  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
КУЛЬТУРЫ**

Составитель А. А. Парамонов

Кабинетный ученый  
Москва — Екатеринбург  
2014

Составитель, отв. редактор *А. А. Парамонов*

Редактор *И. В. Борисова*

Вступительная статья *А. А. Пензина*

Перевод с англ. *О. В. Аронсона, И. В. Борисовой, А. А. Горных,*

*С. Л. Гурко, Е. В. Малаховой, † Е. В. Ознобкиной,  
А. А. Парамонова, А. А. Пензина, Е. В. Петровской,  
Б. М. Скуратова, А. А. Сыродеевой*

**Джеймисон, Ф.**

Д 40 Марксизм и интерпретация культуры / Пер. с англ. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. — 414 с.

ISBN 978-5-7525-2843-9

Сборник статей известного американского теоретика культуры Фредрика Джеймисона (р. 1934) представляет основные теоретические интересы и творческие мотивы автора. Это первое столь представительное издание работ Ф. Джеймисона на русском языке. В книгу вошли работы, ранее опубликованные в книгах «Политическое бессознательное: Нарратив как социально-символический акт» (1981), «Тюрьма языка: Критическое разъяснение структурализма и русского формализма» (1972), «Марксизм и форма: Диалектические теории литературы в 20 в.» (1971), «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (1991), «Идеологии теории. Очерки 1971–1986» (1988), «Геополитическая эстетика: Кино и пространство в мировой системе» (1992) и др. Джеймисон предлагает теоретическое осмысление постмодернистской эпохи и ее различных культурных проявлений, а также способов ее репрезентации; он критически воспринимает основные послы радикальной мысли (К. Маркса, Ж.-П. Сартра, В. Беньямина, Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Блоха, Г. Лукача, Б. Брехта, Л. Альюссера и др.) и современные языки анализа (концепции Ж. Делёза и Ф. Гваттари, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Лакана и др.). Исследования Джеймисона охватывают философию, теорию культуры, теорию литературы, киноведение, социальную теорию, политологию: их жанровое многообразие обретает единство в «теории», соединяющей констатации наблюдателя, интерпретации критика, аргументы аналитика и прозрения/идеалы мыслителя эпохи «позднего капитализма».

ISBN 978-5-7525-2843-9

© F. Jameson, 1971, 1972, 1981, 1983, 1988, 1990, 1991, 1992

© Е. В. Петровская, И. В. Борисова, † Е. В. Ознобкина, С. Л. Гурко, Е. В. Малахова, А. А. Горных, А. А. Сыродеева, А. А. Пензин, Б. М. Скуратов, А. А. Парамонов, О. В. Аронсон, текст, 2014

© Кабинетный ученый, 2014

Алексей Пензин

## ОТКРЫТАЯ ДИАЛЕКТИКА ФРЕДРИКА ДЖЕЙМИСОНА<sup>1</sup>

Возможно, только признав эту радикальную несоизмеримость человеческого существования и динамики коллективной истории и производства, можно будет прийти к созданию некой новой этики, которая позволит нам дедуцировать отсутствующую тотальность, издевающуюся над нами, и не умалить хрупкой значимости нашего личного опыта; так можно будет породить и новые политические установки, новое политическое восприятие и политическое терпение, новые методы расшифровки эпохи и различения в ней слабых знамений неясного будущего.

*Ф. Джеймисон*

Американский теоретик культуры Фредрик Джеймисон (р. 1934) вырос в Нью-Джерси. Он защитил свою диссертацию в Йельском университете в 1959 г. под руководством преподававшего

---

<sup>1</sup> Фредрик Джеймисон появился у нас *in person* значительно раньше, чем данная книга — первая в русском переводе, хотя переводы работ Джеймисона уже давно выходят на разных языках в разных странах, включая Южную Корею и Китай. Он был в России несколько раз: в насыщенную политическими и культурными событиями постперестроечную эпоху начала 1990-х гг. и недавно, в 2006 г., когда принял участие, в частности, в конференции на тему «Современные медиа: Теория, история, практика», а также в 2009 году, на конференции «Критическая мысль в 21 веке». Представляемая вниманию читателей антология работ Джеймисона свидетельствует о его интересе к различным явлениям российской культуры. Настоящее предисловие было написано еще в 2007 году, и поэтому в нем не рассматриваются последние обобщающие работы Джеймисона, в которых его научный поиск приобретает философскую завершенность. Достаточно перечислить говорящие названия его недавних книг: «Гегелевские вариации. О «Феноменологии духа» (2010), «Репрезентация капитала. Анализ первого тома «Капитала» Маркса» (2011) и «Антиномии реализма» (2013). Перед публикацией книги в текст предисловия были внесены незначительные исправления и добавлены некоторые ссылки, относящиеся к работам Джеймисона последних лет.

там немецкого теоретика литературы Эриха Ауэрбаха, чей фундаментальный труд «Мимесис» уже стал частью классики гуманитарных наук. Джеймисон прошел долгий академический путь — он преподавал в Гарварде, Йеле, университете Сан-Диего и даже в Пекинском университете (1985). В настоящий момент он является профессором Дьюкского университета и директором Центра исследований в области критической теории.

С самого начала определяющими для него были традиции «континентальной» — как говорят в США — философии: послевоенная французская мысль, а также неомарксистская Франкфуртская школа. Академический путь Джеймисона разворачивался как постоянное дисциплинарное и тематическое «расширение границ». Поначалу специалист по послевоенной французской литературе 20 века, Джеймисон постепенно выходит на теоретический уровень, охватывающий практически все области культуры.

Диссертация Джеймисона, позднее опубликованная в виде книги под заглавием «Ж.-П. Сартр: Происхождение стиля» (1961), охватывала как эстетическую, так и политико-философскую тематику. В одной из своих первых книг «Марксизм и форма» (1971) Джеймисон создает обширную аналитическую панораму европейской критической теории. Ж.-П. Сартр, В. Беньямин, Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Блох, Г. Лукач стали героями масштабной попытки синтеза немецкой и французской радикальной мысли в форме «диалектической критики». Эта модель аналитической работы понимается им как способ учета собственной позиции критика в процессе интерпретации культурных объектов (каждый комментарий должен стать в то же время «метакомментарием» к историческому миру, охватываемому как критика, так и его объект).

Амальгама содержательных влияний и уроков, извлеченных Джеймисоном из этой масштабной работы, весьма богата. От Лукача, несомненно, идет его постоянный интерес к теме повествования, наррации в ее взаимосвязи с «общественной тотальностью». От Блоха — способы распознавания скрытого утопического содержания в блеклых подробностях повседневной жизни и массовой культуры. От Беньямина — идея аллегии, самой сложной из дискурсивных фигур, которая включает в себя всю проблематику репрезентации общественного целого (ее затруднительность и даже невозможность). От Сартра —

феноменологическое внимание «к самим вещам» и искусственность в описании текстур повседневного опыта. От Адорно — противоположно направленный акцент на опосредовании (медиации) как необходимом условии прочтения культурной и политической симптоматики и, пожалуй, сам подход к форме представления результатов — виртуозно-усложненной, начисто лишенной теоретического «популизма», требующей от читателя напряженной ответной работы. Важным, как признает сам Джеймисон, было влияние Бертольда Брехта<sup>2</sup>. Брехт не был «чистым» теоретиком, но был вовлечен в крайне важную эстетическую проблематику и полемику (вспомним, например, так называемые «дебаты Лукача и Брехта»). Для Джеймисона Брехт — один из «мостиков», связывающих марксизм с позднейшим развитием философской мысли во Франции, которое в интернациональном и особенно англоязычном контексте принято называть «постструктурализмом». Так, по весьма интересному наблюдению Джеймисона, теория и эстетический праксис знаменитого брехтовского «остранения» повлияли на становление «теоретического антигуманизма» 1960–1970 гг.

В 1970–1980 гг. Джеймисон работает в диалоге с мыслью Жака Лакана; со школой выдающегося французского философа-марксиста Луи Альтюссера; с идеями шизоанализа Ж. Делёза и Ф. Гваттари; с концепцией «либидинальной экономики» Ж.-Ф. Лиотара и его же концептуализацией «постмодернистского состояния». К этим авангардным аналитическим языкам Джеймисон обращается, например, в книге «Фабулы агрессии» (1979), а также в масштабной тематизации постмодернистской эпохи, предпринятой им в 1980–1990 гг.

В отличие от некоторых других выдающихся марксистских теоретиков своего поколения, принадлежащих к англоязычному академическому миру (например, весьма скептических к некоторым представителям «французской теории» Терри Иглтона или Перри Андерсона<sup>3</sup>), Джеймисон в целом позитивно относится к перспективе теоретического взаимодействия марксизма и (пост)структурализма. Хотя он также постоянно подчеркивает необходимость «дискурсивной борьбы» в теории (которая

<sup>2</sup> См. интервью: *Marxism and the Historicity of Theory: An Interview with Fredric Jameson / New Literary History*. 1998. Vol. 29. № 3. Pp. 353–383.

<sup>3</sup> См., например: *Андерсон П.* Размышления о западном марксизме; *На путях исторического материализма*. Пер. с англ. М.: Интер-Версо, 1991.



состоит в легитимации/делегитимации тех или иных концепций) и постоянно защищает наследие марксистской традиции от полемических атак, а также, в свою очередь, приветствует жесты диалога с этой традицией со стороны современных французских мыслителей.

В целом Джеймисон выполняет значительную миссию в американской интеллектуальной среде. Он стал одним из пионеров введения критической теории и (пост)структурализма в весьма отсталый на начало 1970-х гг. американский гуманитарный контекст. Его ранние книги, помимо собственных исследовательских задач, имели и просветительские функции, к чему он, собственно, и стремился. На протяжении своего долгого профессионального пути Джеймисон вырастил целую плеяду замечательных учеников. При этом его педагогическая стратегия была по-настоящему марксистской и интернационалистской — среди его аспирантов было немало исследователей из таких стран, как Китай, Индия и др.

В американском контексте положение ученого-марксиста связано с довольно ограниченной возможностью участвовать в общественной жизни — та ситуация, которую Джеймисон назвал «марксизм без [общественного] движения», имея в виду, что левое движение в США никогда не достигало тех масштабов, какие оно имело в Европе или в России. Вся политическая активность в основном сводится к «дискурсивной борьбе» в пределах университетского кампуса<sup>4</sup>. Однако и в этом положении, возможно, заключен немалый исторический урок — ситуация «марксизма без движения» в последние десятилетия стала типичной не только для США. Этот опыт — способы сопротивления, терпение и весьма успешная борьба за гегемонию в академической сфере — может служить ориентиром для многих левых интеллектуалов в других странах.

Писать о работах Ф. Джеймисона непросто. Во-первых, из-за необыкновенной жанровой широты его исследований, охватывающих философию (работы о Гегеле, Марксе, Адорно,

---

<sup>4</sup> Американские события последних лет, такие как активизация левых во время избирательной кампании Барака Обамы, мощная забастовка в Висконсине и студенческие волнения, а также получившее мировой резонанс антикапиталистическое движение Occupy Wall Street, безусловно, меняют эту тенденцию.

Беньямине, Сартре), теорию культуры (cultural studies), теорию литературы, киноведение и многие другие дисциплины. Вслед за Луи Альтюссером Джеймисон предпочитает называть всю эту совокупность дисциплин «теорией». В раннем очерке о постмодернистской культуре Джеймисон хорошо написал об этой жанровой диффузии как о тенденции нашего времени (эпохи позднего, или транснационального, капитализма):

«Одним поколением раньше еще существовал специальный дискурс профессиональной философии — великие системы Сартра и феноменологов, произведения Витгенштейна, аналитическая философия, или философия обыденного языка, — наряду с которыми еще можно было различить совершенно иной дискурс других академических дисциплин, таких как политология, социология или литературная критика. Сегодня мы все больше сталкиваемся с неким родом письма, называемого просто «теорией», которая представляет собой все эти дисциплины сразу и ни одну из них в отдельности. Этот новый тип дискурса, обычно ассоциирующийся с Францией и так называемой французской теорией, становится очень распространенным и означает конец философии как таковой. Можно ли, например, назвать творчество Мишеля Фуко философией, историей, социальной теорией или политологией? Эта проблема неразрешима»<sup>5</sup>.

Под «теорией», или «Теорией» с большой буквы, Альтюссер, как известно, подразумевал марксизм. В обосновании дисциплинарной неидентифицируемости современной теории решающую роль для Джеймисона играет традиция, которая и была с самого начала сформирована как дискурс трансдисциплинарный — в точке схождения философии, политэкономии, историко-социальной науки. В отличие от многих других авторов, сформировавшихся в поле тяготения постструктурализма (например, того же американского деконструктивизма), Джеймисон постоянно подчеркивает значимость марксизма как горизонта, задающего конфигурацию сложного поля его исследований.

Кроме того, сложности связаны с весьма нетипичным для американского контекста стилем изложения у Джеймисона; этот стиль близок, скорее, к европейским образцам литературного и философского письма 20 века. Длинные фразы Джеймисона

---

<sup>5</sup> Наст. изд. С. 290.

можно было бы даже сравнить со знаменитым «прустовским предложением». Сам он настаивает в своей апологии непросто-го стиля Теодора Адорно, что подобная форма представления интеллектуальной работы сопротивляется консьюмеристской логике быстрого чтения, т. е. потребления «готовых идей» (readymade ideas) без всяких усилий со стороны читателя. Сама организация современного мира во всех его модальностях (политической, социальной, культурной, экономической) и их взаимосвязях настолько сложна, что не может быть представлена иначе. Усложнение и замедление восприятия текста необходимо для самого читателя — как критически мыслящего, не склонного к упрощению и поспешным выводам субъекта. Воспользуемся примером такой усложненной фразы, который приводит в своем предисловии к сборнику работ Джеймисона Майкл Хардт<sup>6</sup>. В ней Джеймисон оспаривает традиционное видение проблемы соотношения «высокой» и «массовой» культуры:

«Как мне кажется, руководствуясь всеми этими соображениями, мы должны заново осмыслить противоположность высокой и массовой культуры таким образом, чтобы оценочный акцент, который в ней традиционно преобладал, — акцент, которым, тем не менее, оперирует бинарная система ценностей (массовая культура более популярна и поэтому более аутентична, чем высокая; высокая культура автономна и, стало быть, явно несравнима с вырожденной массовой культурой), стремясь действовать в некоем вневременном поле абсолютного эстетического суждения, — сменился бы по-настоящему историческим и диалектическим подходом к этим феноменам»<sup>7</sup>.

Можно заметить, что становление мысли разворачивается на сцене одного и того же предложения. Парентезис (т. е. часть предложения в скобках), в котором содержится уточняющее противопоставление, или даже столкновение двух оценочных позиций, служит для того, чтобы скачкообразно подвести к новому ракурсу рассмотрения проблемы («историческому и диалектическому»). Такую «политику стиля» — уровень предложения является для нее лишь начальным — можно в целом назвать *диалектической*. Но какой смысл несет сам термин «диалектика» сейчас, в наших условиях?

<sup>6</sup> См.: *Hardt M. Introduction // The Jameson Reader / Ed. M. Hardt and K. Weeks. Oxford: Blackwell, 2000. P. 28.*

<sup>7</sup> *Jameson F. Signatures of Visible. New York [u.a.]: Routledge, 1992. P. 14.*

И здесь от проблем стратегий и политик письма мы незаметно переходим в область проблем метода. Прежде чем продолжать «картографирование» творчества Джеймисона, коснемся основных черт современных дебатов о диалектике, от которых, несомненно, зависит и направление мысли американского теоретика.

1. Политико-культурная и историческая черта этих споров носит очевидный характер. Ясно, что в начале 21 века после советского и восточноевропейского опыта догматизации марксизма в «диамате», после его банализации в речах партийных функционеров, в пропагандистских упражнениях позднесоветских масс-медиа, а также и после его иронического осмеяния в высокой «диссидентской» литературе и безоглядной карнавализации в массовой культуре — трудно вернуть эпитету «диалектический» достойное звучание. Этот процесс не был локальным — отдельную главу интеллектуальной истории 20 века образует общемировой процесс анализа советского опыта — от 1920-х гг. с их прорывами в сфере теории, искусства, политики, до сталинского термидора и последующей бюрократической стагнации и распада. Даже тот факт, что современная постсоветская ситуация — в которой возродились самые варварские способы капиталистического угнетения, вместе с архаическими формами неравенства — открывается в своем негативном качестве все большему числу интеллектуалов, критической и «политизированной» публике, одним лишь активизмом, аффектацией и «возвращением» ортодоксальной левой риторики проблема явно не решается. Сами концептуальные основы гегелевско-марксистской дискурсивности были серьезно затронуты и трансформированы теоретическими дебатами последних десятилетий, и работа с этими проблематизациями, несомненно, требует обновления марксистской теории.

2. Поэтому также не лишним будет напомнить, что гегелевская методологема диалектики подверглась прямой критике в работах многих современных философов постструктуралистского поколения, которым она представляется крайне грубой, абстрактной (в дурном смысле), нечувствительной к множественности различий, отягощенной идеологическими инвестициями. Так, в процессе реконструкции философии Ницше диалектика описывается Жилем Делёзом как реактивная «идеология озлобленности», отрицания:

«Не стоит удивляться тому, что диалектика оперирует такими понятиями, как противоположность, развитие противоположности, или противоречие, разрешение противоречия. Ей неведом реальный элемент, из которого происходят силы, их качества и отношения; она знает только перевернутый образ этого элемента, отражающегося в абстрактно взятых симптомах. Противоположность может быть законом отношения между абстрактными продуктами, различие же есть единственный принцип генезиса или производства, который сам производит противоположность как простую видимость. Диалектика подпитывается противоположностями, поскольку ей неизвестны более тонкие и тайные различающие механизмы; топологические перемещения, типологические вариации... Рассматривая симптомы абстрактно, превращая движение видимости в генетический закон вещей, сохраняя в памяти лишь перевернутый образ принципа, вся диалектика действует лишь в стихии фикции»<sup>8</sup>.

Диалектика, согласно этой аргументации, оперирует на уровне «абстрактных продуктов»; противопоставляемая же ей генеалогия действует на уровне самого производства реального, которое есть производство различий. Делёз с иронией говорит о диалектике как о сутяжничестве, об «искусстве менять собственников». К тому же диалектика связана с новоевропейской философией субъекта, с инстанцией «Я» как единственной предпосылкой диалектической ре-апроприации и «движения понятий». Как ни парадоксально, критика Делёза очень похожа — видимо, не без косвенного влияния Л. Альтюссера — на марксистскую логику «переворачивания» Гегеля. «Абстрактные продукты» — это гегелевские идеи, пространство *репрезентации*, наделенное фикцией автономии, реальное же — в *производстве* различий и вариаций, к которым диалектика просто нечувствительна. Она словно находится в этом фиктивном измерении репрезентации по отношению к ним, зачарованная и ограниченная триадичностью своих движений.

3. Наконец, следует признать, что и внутри марксистской традиции в 20 веке существовала иногда подспудная, иногда явная тенденция кризиса диалектической модели, которая у современных теоретиков сменяется попытками ее обновления

---

<sup>8</sup> См.: Делёз Ж. Ницше и философия / Пер. с фр. О. Хомы; Под ред. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2003. С. 313.

с одной стороны, и решительной смены — с другой. Например, у Георга Лукача, который положил начало философскому марксизму 20 века, понимание диалектики представлено в знаменитой книге «История и классовое сознание». Возможно, уже у Лукача, который сделал диалектику максимально влиятельной, появляются симптомы ее нестабильности. Они выражаются, например, в его стремлении придать диалектике респектабельный эпистемологический вид. Мы имеем в виду критику «диалектики природы» у Энгельса как варварской натурализации, придающей диалектике космический статус некоего мирового закона, которому подвластна и химия, и физика. У Вальтера Беньямина встречается мотив «застывшей», «остановившейся» диалектики, или «диалектического образа». Для Беньямина, как он указывает в незавершенном «Труде о пассажах», двусмысленность, амбивалентность без всякого развития и «снятия» — это образное явление диалектики в состоянии *бездействия*. Это бездействие есть утопия, и диалектический образ, скорее, подобен образу сновидения. «Негативная диалектика» Теодора Адорно — другой, предельно сложный пример критической трансформации гегелевской модели тотализующей диалектики, на который мы здесь только укажем<sup>9</sup>.

Французский марксист Луи Альтюссер делает, пожалуй, самый радикальный и рискованный шаг из всех возможных. Он утверждает, что отношение Маркса к Гегелю (и соответственно, к диалектике) не является привилегированным, а популистские метафоры, иллюстрирующие это отношение — «переворачивание с головы на ноги», «вылущивание рационального ядра» — скорее затемняют существо той операции, посредством которой оно, это отношение, действительно конституируется. Такой ход, заостряющий внимание на различии и прерывности, а не на смутных преемственностях и подобиях, приводит к жесткому отделению раннего Маркса от Маркса — автора «Капитала» и других поздних работ. Разрыв Маркса с Гегелем был, по Альтюссеру, не простым переворачиванием, которое сохраняет прежние понятия, изменив их порядок, но операцией, перерабатывающей

---

<sup>9</sup> Когда диалектическое движение, устремленное к тотальности, всеобщему, системе, разоблачается как «псевдототальность», ложная тотальность не познания, но господства. См. исследование Джеймисона, где он обсуждает эти вопросы: *Jameson F. Late Marxism: Adorno, or the Persistence of Dialectics*. London; New York: Verso, 1990.

сами понятия. Например, понятие противоречия, утверждает Альтюссер, теряет свой телеологический характер предвосхищения будущего «снятия». Вводимое им понятие структуры (причины) не подразумевает бинарных моделей семиотиков, а следует фигуре спинозистской «субстанции», имманентной своим «модусам» (эффектам) и не предполагающей никакого диалектического опосредствования.

В современной теории мы также видим отчетливое столкновение двух тенденций — отрицания или же попытки обновления, переформулирования диалектической методологемы. Например, в предисловии к книге «Возвышенный объект идеологии» С. Жижек заявляет о том, что одна из его задач «совершить, так сказать, возврат к Гегелю — возродить гегелевскую диалектику, перечитав ее на основе лакановского психоанализа, утверждая различие и антагонизм, радикальную нехватку в самом гегелевском “абсолютном знании”»<sup>10</sup>. В не менее влиятельной работе другого направления, которое наследует, скорее, делёзовской критике — в книге «Империя» А. Негри и М. Хардта, — мы читаем патетические пассажи о великом «Термидоре» в философии Нового времени. После революционного открытия плана имманенции, совершившегося еще в мысли эпохи Ренессанса, в ходе становления новоевропейского капитализма возникает целый аппарат «диалектической медиации», трансцендирования, репрессивного поглощения ничем не опосредованного могущества производящей жизни<sup>11</sup>. У Негри диалектика, таким образом, понимается как операция «буржуазного опосредствования»<sup>12</sup>, а эта операция возникает в связи с развитием капиталистических отношений, государства, права и является их прямым продолжением, а не подрывом (что выражается, например, в овеществлении как прогрессирующей инструментализации вещи мира,

<sup>10</sup> См.: Жижек С. Возвышенный объект идеологии / [Пер. с англ. В. Софронова]. М.: Художественный журнал, 1999. С. 7.

<sup>11</sup> См.: Хардт М., Негри А. Империя / Пер. с англ. под общ. ред. Г. В. Каменской. М.: Праксис, 2004.

<sup>12</sup> См.: Negri A. The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics / Trans. M. Hardt. Minneapolis; Oxford: University of Minnesota Press, 1991. В этой книге Негри совершает разрыв с гегелевской философией как основой всех прежних марксизмов, вслед за Альтюссером и Делёзом обращаясь к имманентистской онтологии Спинозы. Более подробно см. в моей статье «Революционное чудовище: понятие множества в философии Антонио Негри» (Синий Диван. 2004. № 5, стр. 36–61).

т. е. их постановки в позицию медиатора, посредствующего элемента, орудия воздействия).

Все эти пунктирные указания носят предварительный характер и требуют более подробного развертывания. Для нас здесь важно подчеркнуть, что Джеймисон продолжает утверждать свое видение диалектики именно в этом контексте и безусловно осознает исходящие из него сильные критические аргументы. Он считает, что все имевшие место способы критики или отрицания так или иначе упрощают, *редуцируют* концептуальное содержание диалектического<sup>13</sup>. В интервью, которое Джеймисон дал во время одного из своих визитов в Москву, он обозначает свою позицию следующим образом:

«Тут многое зависит от того, как вы понимаете диалектику. В гегелевском смысле или как Энгельс и Сталин, в духе классического диамата. В последнем случае диалектика выглядит чем-то далеким от реальности. Но, на мой взгляд, диалектика — это нечто более тонкое и сложное, так что каждый раз, когда вы встречаете интересного мыслителя, вы найдете и диалектический процесс <...> Необходимо заново описать, что есть диалектика, и показать ее наличие в любом процессе мысли, даже у тех, кто отрицает диалектику, — здесь стоит упомянуть Фуко и вообще постструктуралистов, — поскольку, как представляется, у них слишком узкое понимание диалектики <...> Но, по моему мнению, там, где их мышление интересно (а они часто мыслят интересно) — оно диалектично. Потому что диалектика — это вскрытие глубинных процессов и демонстрация противоречий, действующих в этих процессах»<sup>14</sup>.

Примечательно, что в своих поздних работах Джеймисон обращается именно к проблеме диалектики, которой он посвятил свою книгу «Валентности диалектики» («Valences of Dialectics», 2010). Это обещание переопределить концепт диалектики звучит, в самом деле, заманчиво именно сегодня, когда кульминация интеллектуального движения во Франции осталась позади,

<sup>13</sup> См. в этой связи интересную беседу Джеймисона с московскими и американскими коллегами (В. Подорогой, Е. Петровской, О. Аронсоном, В. Мириновым, Дж. Флэтли, П. Фиттингом), опубликованную под заглавием «Утопия и диалектика»: Синий Диван. 2006. № 9, стр. 47–72.

<sup>14</sup> См.: Vladislav Sofronov, Fredric Jameson, Jack Amariglio & Yahya M. Madra. The Theory of Marxism: Questions and Answers// Rethinking Marxism, Volume 20, Issue 3, 2008, Pp. 367–384.



и происходит обращение к темам и идеям, которые были прежде «вытеснены» из пространства активного осмысления под воздействием критических атак прежнего теоретического авангарда.

Позиция Джеймисона, в целом, состоит в том, что современные критики диалектики слишком сужают ее содержание. Более того, она и не была в достаточной мере осуществлена, и, как он говорит в одном из своих интервью, остается утопической возможностью будущего<sup>15</sup>. В такой перспективе диалектика — это не просто буржуазно-бюрократическое «опосредование», и не сумма неких трансцендентных (или даже сакральных) законов. Скорее, это герменевтический способ обратить внимание на неизбежную противоречивость *значений* того или иного события, действия, акта высказывания. Эта противоречивость возникает в области отношений отдельного элемента (события, действия, высказывания, понятия) и превосходящего его целого (тотальности), которая взята одновременно в процессе артикуляции, репрезентации этих отношений. Расширяя горизонты, включая некий объект во все более широкие рамки, мы можем наблюдать, как парадоксально меняются его интерпретации, вызывая настоящее ошеломление: «Признаки успешной диалектики — шок, неожиданность, подрыв устоявшихся представлений и так далее»<sup>16</sup>.

Подход Джеймисона к «французской теории» и всевозможным критическим инвективам в адрес марксизма и диалектики можно было бы назвать включающим. Иными словами, это по-настоящему диалектический подход, противостоящий, например, догматическому пуризму иных ортодоксальных «борцов с постмодернизмом»<sup>17</sup>. Вместе с тем его позиция далека от поверхностного оппортунизма, характерного для многих «раскаявшихся» левых интеллектуалов, перешедших на либеральные или иные политические и теоретические позиции.

---

<sup>15</sup> См.: *Marxism and the Historicity of Theory: An Interview with Fredric Jameson*.

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 375.

<sup>17</sup> Под постмодернизмом в этом случае, как правило, понимается, скорее, некий род интеллектуального «мирового зла». В плане теоретических стратегий соразмерной фигурой для Джеймисона в современном контексте оказывается другой выдающийся теоретик — Антонио Негри. В 1970-х гг. Негри «гибридизировал» оригинальный итальянский «автономистский марксизм» с идеями Ж. Делёза и М. Фуко, исходя из совершенно иных философских допущений — не гегельянских, как у Джеймисона, а, скорее, Спинозистских.

В книгах 1970–1980 гг. Джеймисон отстаивает концепцию особой «марксистской герменевтики», которая может использовать все уже разработанные техники исследования (такие как семиотика, структурализм, деконструкция, шизоанализ и т. д.). В этом смысле он стоит на позициях *открытой* диалектики, которая готова принять любую технику анализа, но преобразовав, перекодировав ее самым включением в общую систему. Она отводит этим техникам соответствующее место в исследовании тех или иных областей «надстроечных» феноменов — в общих рамках методологии гегельянского марксизма с его установкой на охват всей множественности общественных отношений. В поздних работах Джеймисон говорит, скорее, не о «синтезе» или «снятии» в марксистской диалектике всех дисциплинарных или аналитических «единичностей» в некоем восходящем движении, а о горизонтальной *медиации* между ними<sup>18</sup>. В этом методологическом плане марксизм понимается как своего рода аппарат по переводу, перекодированию различных аналитических языков, причем аппарат лучший из всех возможных.

Идея марксистской герменевтики противостоит также всем мотивам критики самого понятия интерпретации, которые были завязаны в один узел еще Ф. Ницше, а развиты как раз представителями французской философии 1960–1980-х гг. Именно потому, что интерпретация имеет всеохватывающий характер, имеет почти онтологический статус (т. н. перспективизм Ф. Ницше), аналитическим принципом и должен, якобы, стать отказ от интерпретации. Подобный отказ означает способ увидеть мир вне захваченности аффектом постоянного толкования, придания смысла. Ведь этот аффект слеп по отношению к любой бессмыслице, случайности, физическому плану грубой материальности слов, событий и тел, и прочего «сора», из которых этот смысл — или фикция смысла — и производится. Поэтому важно отследить сам процесс, механизм конституирования, производства смысла, который не обеспечен никакими трансцендентальными гарантиями. В связи с этим в 1960–1970 гг. и появляется другой методологический пафос — погашения, нейтрализации интерпретирующей активности субъекта, идеал имманентного анализа текста, события, или некоего генеалогического множества отношений, не предписывающего им некую

---

<sup>18</sup> Этот нюанс подчеркивает в своем представлении Джеймисона М. Хардт. См.: *Hardt M. Introduction // The Jameson Reader.*

грубую, унифицирующую и «трансцендентную» детерминирующую инстанцию. Таковы в общих чертах аргументы и настрой теорий, которые творчески «перекодируются» Джеймисоном.

Для марксистской герменевтики характерно понимание такой детерминации не как господства некоего высшего «всеобъясняющего» содержательного принципа, производящего смысл, а как своего рода «структурной причины». Уже Альтюссером «структурная причинность» была противопоставлена традиционной герменевтической «экспрессивной причинности». Последняя оперирует дуальным представлением о «симптоме», который должен быть понят как *выражение* некоей скрытой целостности, к которой он принадлежит. Структурная же причинность понимается как имманентность причины своим следствиям, поскольку эта причина — не некая внешняя инстанция, а само множество отношений между элементами ситуации. Поэтому эта структура, или, как переводит иногда на гегельянско-лукачевский лад Джеймисон, «тотальность» — есть некая *отсутствующая* причина, которая не представлена в виде того или иного «определяющего» элемента самой социально-исторической ситуации. Задача аналитика — пытаться воссоздать эту тотальность, опираясь на косвенные и фрагментарные репрезентации, которые можно обнаружить, прежде всего, в сфере символического, в сфере культуры, при этом зная о своей обреченности лишь на «асимптотическое» приближение к предельному объекту интереса.

Поэтому интерпретация понимается совсем не из метафизической предпосылки «присутствия» некоей сущности, которую она должна в конце концов раскрыть через ее отдельные «проявления» и «симптомы». Речь идет о сложной перекодировке, переводе, который никогда не достигает «причины», а лишь приближается к невозможной или «отсутствующей» репрезентации исторической тотальности. В этой модификации, лежащей в основе джеймисоновской герменевтики, отчетливо слышатся лакановские темы, которые переводятся на уровень коллективного опыта. Именно История как сверхсложная общественная тотальность, несоизмеримая с конечным индивидуальным существованием<sup>19</sup>, занимает место Реального, которое «категорически противится символизации» (Ж. Лакан).

---

<sup>19</sup> Для ориентации в «ландшафте» мысли Джеймисона также следует отметить, что он испытал некоторое влияние раннего Хайдеггера периода «Бытия и времени», с его темой конечности в ее взаимосвязи с историчностью. Сейчас Джеймисон локализует и эвристически включает этот язык экзистенциальной аналитики в область исследования утопического.

Подобный перенос лакановской концепции на коллективно-исторический уровень — весьма оригинальный и изобретательный теоретический ход, позволяющий ответить на возможные контраргументы. Действительно, прежние способы размышления об этом предмете — тотальности — подверглись жесткой и отчасти справедливой критике в 20 веке. Критика опиралась как на развитие теории, так и на исторический опыт «тоталитаризма», который понимался как политическое воплощение «наивных» метафизических допущений постромантической немецкой мысли 19 века. К одному из продолжений этой философии тотализации относили и марксизм в его историческом бытовании, видя, например, в сталинской практике чуть ли не воплощение тотализирующего гегелевского Духа, достигшего своего финального триумфа в ГУЛАГе. Отличие джеймисоновского предельного понятия тотальности — одновременно социальной, культурной, политической, экономической, исторической — состоит в том, что оно носит *не метафизический, а критический* характер<sup>20</sup>. Тотальность для Джеймисона, повторим еще раз, это парадоксальная «отсутствующая причина», т. е. не некое высшее Тожество, которое подчиняет себе все различия, а множественность уровней, областей и страт, складывание которой в целостную фигуру опосредствовано репрезентацией как всегда незавершенным процессом.<sup>21</sup> Джеймисон, по сути, парадоксально объединяет гегелевский тезис о философии как о мышлении тотальности через систему понятий с критическим антитезисом об ограниченности способности субъекта к репрезентации.

Другое имя для описанного методологического подхода, придающее ему авторский оттенок, — «когнитивная картография». Общественная тотальность (История, Реальное) не может быть прямо и полно репрезентирована, но возможны многие способы ее картирования, разметки, которая позволяет ориентироваться в ней. Идея картографии имеет сложный генезис и связана

---

<sup>20</sup> В отдаленном плане эта интуиция может напомнить, как ни странно, философы Канта, а не Гегеля (к современной релевантности последнего Джеймисон неустанно апеллирует). По одному из свидетельств, однажды Джеймисона назвали «красным [т. е. левым] Кантом». Впрочем, сам он отвергает такую оценку своих исходных позиций. См.: *Marxism and the Historicity of Theory: An Interview with Fredric Jameson*. Характерно также, что Ж.-Ф. Лиотар вводил проблематику «непредставимого» именно через кантовское понятие «возвышенного».

<sup>21</sup> В работах 1990-х гг., посвященных осмыслению — картированию — процессов глобализации, Джеймисон обозначает тотальность как «миросистему» (worldsystem), опираясь на работы школы социального и экономического анализа И. Валлерстайна.

с развитием практических методов исследования в гуманитарных науках 20 века. Сам Джеймисон ссылается на американского социолога Кевина Линча, который впервые использовал этот термин в урбанистических исследованиях<sup>22</sup>. В плане теории для Джеймисона картирование означает нечто вроде разметки, которую производит субъект в своей всегда незавершенной попытке репрезентировать собственное положение в превосходящем его социальном пространстве. Здесь он вспоминает знаменитое альтюссеровское определение идеологии как «воображаемого отношения субъекта к реальным условиям его существования». Это определение предполагает неизбежность идеологии в любом обществе, вызванную необходимостью опосредствования отношений индивидуального субъекта к общественной тотальности.

Излюбленный пример Джеймисона, позволяющий легко понять, о чем идет речь, — «теория заговора», популярный сюжет массовой культуры. Эти весьма распространенные в современном мире представления (например, о секретном «мировом правительстве», которое за спинами всем известных «официальных лиц» вершит судьбы всей планеты) сводят чрезвычайно сложные и зачастую стихийные социальные и политические процессы к действиям неких тайных и могущественных субъектов. Теория заговора — это, безусловно, параноидальная карта социального мира. Однако и в этой, крайне бедной, картине выражается когнитивная потребность в картировании тотальности, которая парадоксально дана именно через эту постоянную неудачу, ускользание от репрезентации<sup>23</sup>.

Но возможны, считает Джеймисон, другие, более открытые и менее искаженные карты, способные указать на грандиозные трансиндивидуальные исторические конфигурации, в которых

---

<sup>22</sup> The Jameson Reader. P. 282; см. также: Наст. изд. С. 342. К философским источникам этой идеи Джеймисона, видимо, также можно отнести известное рассуждение Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которые противопоставляют «карту» и «кальку» именно в контексте критического переосмысления проблемы репрезентации.

<sup>23</sup> Важно понять этот основной тезис Джеймисона, который идет не только от философии Гегеля, переосмысленной в свете современной критики репрезентации (идущей от Маркса, Фрейда, Ницше, Хайдеггера до послевоенной философии во Франции), но и от социальной мысли, не обязательно марксистской, например, от школы Э. Дюркгейма с его «représentations collectives» [коллективными представлениями (*фр.*)], которые независимы от индивидуальных представлений.

мы себя всякий раз обнаруживаем. Картографической функцией обладает, например, фигура аллегории, которая сама по себе выражает кризис репрезентации. Это иносказание, которое лишь смутно намекает на референт (тотальность), отказываясь от наивной попытки прямой репрезентации, т. е. подчеркивая, что уже является интерпретацией своего отношения к тому, на что она указывает. Этот аллегорический жанр высказывания, преобладавший в теологическую эпоху (тогда стояла, скорее, проблема невозможного представления трансцендентного, бога), вновь становится одним из ключевых в современных условиях «сверхобщества» глобализации, когда социальное целое все больше погружается в зону невидимости, нераспознаваемости, непрозрачности.

Примером исследовательского подхода к когнитивной картографии служит также практика *периодизации* культурной продукции, чрезвычайно важная для Джеймисона. Под этой операцией понимается не просто расстановка хронологических вех и соотнесение с ними тех или иных произведений, но сканирование трудноуловимых разрывов и переходов, которые отделяют друг от друга отдельные культурно-исторические единицы, причем на разных — «микро» и «макро» — уровнях (от декад до целых исторических эпох). Периодизация, таким образом, является одной из техник подступа к Истории, понятой по аналогии с лакановским «Реальным».

Рассмотрим, как обозначенные философские и методологические допущения и тезисы Джеймисон собирает в весьма последовательную теорию культурного производства и формулирует принципы его интерпретации<sup>24</sup>. Итак, культура, взятая как целое, является наиболее обобщенной формой репрезентации тотальности Истории и общества как парадоксальной «отсутствующей причины». Мы не можем воспринять, регистрировать, наблюдать превосходящие нас трансиндивидуальные социально-исторические реалии в некой фантазматической непосредственности, а лишь через фильтры различных культурных репрезентаций, посредством анализа которых мы можем уловить и разметить их общие контуры. Поэтому путь к социально-эко-

---

<sup>24</sup> В книге «Политическое бессознательное. Наррация как социальный символический акт» (1981), которая является одной из ключевых работ американского мыслителя

номическим инфраструктурам для Джеймисона всегда лежит через культурную «надстройку» как место, в котором анонимный, стихийный и трудноуловимый «первичный процесс» Истории находит свою парадоксальную артикуляцию.

Здесь необходимо ввести еще одно принципиальное понятие — понятие нарратива, повествования в самом широком смысле. Повествование, рассказ, история — такова, согласно Джеймисону, основная единица культуры, элементарная форма репрезентации как попытки в каждой единичной истории (*англ.* story) охватить трансиндивидуальную динамику большой Истории (History)<sup>25</sup>. В одном месте «Политического бессознательного» он даже замечает, что восприятие, переживание мира через систему повествований является «центральной функцией человеческого мышления»<sup>26</sup>. Джеймисон отталкивается от двух важных теоретических позиций в отношении проблематики повествования.

Во-первых, как это ни парадоксально, замечает Джеймисон, структурализм, вопреки приписываемому ему акценту на синхронию, самым блестящим образом проявил себя в анализе нарративов (А.-Ж. Греймас, К. Леви-Стросс, Р. Барт, Ж. Жетт), т. е. форм, упорядочивающих восприятие событий во времени. Именно гипотеза о «вытеснении» диахронической проблематики в структурализме приводит его к идее продуктивного синтеза марксизма и теории наррации. Структуралистская теория наррации дает разработанную технику анализа «готовых» повествований (например, знаменитый «семиотический квадрат», к диаграмме которого так любит прибегать американский исследователь). А марксизм может дать теорию производства этих повествований, т. е. нарративного акта.

Во-вторых, для Джеймисона важна и постструктуралистская философская концепция повествования, предложенная, в частности, Ж.-Ф. Лиотаром в его работах 1970-х гг., — прежде всего, в знаменитом докладе «Постмодернистское состояние»<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Статус нарратива у Джеймисона в функциональном плане можно было бы сравнить, например, с понятием «символа» в философии культуры неокантианца Э. Кассирера, развитой им в 1920–1930 гг., разумеется, с поправкой на все различия исходных позиций.

<sup>26</sup> Jameson F. The Political Unconscious. Narrative as Social Symbolic Act. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981. P. 13.

<sup>27</sup> См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. М.; СПб.: Ин-т экспериментальной социологии; Алетейя, 1998.

Именно эта аргументация дает обоснование нарративности как элементарной культурной формы. Лиотар понимает повествование не как узкую категорию анализа литературы или фольклора, но как род «нарративного знания». Это знание, связанное с повседневностью, со строем традиционных обществ, существует в форме рассказа, включающего в себя разные жанры высказывания (описания, оценки, предписания и т. д.), прагматические коды, а также важную функцию легитимации содержащегося в нем знания. Тезис Лиотара состоит в том, что даже теоретическая или научная форма знания, доминирующая в современных обществах, не может полностью освободиться от нарративной формы, которая в нем всегда скрыто присутствует. Даже авангардистское искусство, осознанно разрушающее всякую фигуративную или повествовательную репрезентацию, скрыто зависит от этой «вытесненной» нарративности, которую можно реконструировать. Более того, повествовательный элемент можно обнаружить в самых абстрактных философских спекуляциях. А что, например, представляет собой «Феноменология духа», как не *историю* образования Духа, рассказанную Гегелем? Причем формально она ничем не отличается от морфологии волшебной сказки или сюжета уличной песенки. Более того, именно скрытая нарративность и придает убедительность этим «большим повествованиям», поскольку, как и любой нарратив, обладает легитимирующей (идеологической) функцией.

Итак, универсализация анализа повествования (в разных его жанровых осуществлениях), считает Джеймисон, позволяет говорить о проблеме репрезентации на более точном языке. Вопрос в том, каковы способы связи наррации с охватывающим ее социальным целым. Первую разработанную систему интерпретации предложила средневековая теологическая экзегетика священной истории Библии. Основное изобретение христианских экзегетов состояло в выделении *нескольких уровней* толкования. Теологическая аналитика выделяла четыре таких уровня: анагогический (таинственная связь с Историей коллективного тела церкви), моральный (индивидуальная психология), аллегорический и буквальный (указания на конкретные события или иносказание). Христианская система толкования была универсальным устройством кодирования / раскодирования повествований. Аналогично, полагает Джеймисон, марксизм как универсальный «нетрансцендируемый горизонт» интерпретации современной



культуры способен выделить несколько герменевтических уровней, позволяющих выстроить наиболее полное декодирование повествований.

При этом произведение, нарратив (шире — некий культурный объект, текст) — это не пассивный рефлекс социально-исторической ситуации. В этом заключается отличие проекта Джеймисона от многочисленных «вульгарных марксизмов», которые проводят простые аналогии между фактурой, содержанием, структурой произведения и социальной композицией обстоятельств его возникновения и исторической эпохи. Скорее, произведение — это некая *фабрика* повествований, идеологем и материально-сенсорных элементов. В терминологии Джеймисона, это символический *акт*, перерабатывающий, перекодирующий свое исходное «сырье» (*raw materials*) — «нарративное знание» окружающего повседневного мира.

Подход Джеймисона состоит в том, чтобы в герменевтической модели одновременно охватить как анализ внутренней формы произведения, так и его активные, перформативные отношения с «внетекстовым» миром. Диалектическая операция состоит здесь в том, чтобы, с одной стороны, понимать окружение произведения не как «немую», непосредственно данную, символически не артикулированную социальную материю, а как гетерогенную совокупность форм больших и малых повествований, образующих ткань жизни сообщества («социальный текст»). С другой стороны, согласно Джеймисону, надо видеть не просто статичный параллелизм внутренних форм произведения и структур исторического мира, в котором оно существует, а саму «идеологию формы» произведения. Иными словами, в самой нарративной форме можно через сложный анализ вскрыть скрытое, вытесненное присутствие в ней социальной и политической семантики, множественных следов конфликтов и борьбы, пронизывающих общественное целое. Идеология понимается Джеймисоном как совокупность «стратегий ограничения», которые блокируют процесс диалектической тотализации, сужают наше видение целого.

Рассмотренная аргументация составляет основной посыл авторского концепта «политического бессознательного», изобретенного Джеймисоном. «Бессознательное» здесь отсылает и к психоаналитической технике чтения, которая является еще одним важным герменевтическим инструментом и в данном

контексте связана с известной идеей фрейд-марксистского альянса в исследовательской практике. Речь идет о распознавании всех смещений, инверсий, вытеснений, которые возникают в поле взаимодействия произведения и внешнего мира, которому оно адресуется как символический акт. Теоретическая интервенция Джеймисона состоит в том, что он смещает психоаналитическую проблематику дешифровки желания из индивидуальной сферы в коллективную плоскость. При таком сдвиге проблематики<sup>28</sup> в «желании» можно видеть *утопический* импульс, устремленный к преобразованию наличных условий коллективной жизни<sup>29</sup>. Это преобразование в точном смысле состоит в нейтрализации *противоречий*, которые в них опознаются: «...отдельную наррацию или отдельную формальную структуру следует понимать как воображаемое разрешение реального противоречия»<sup>30</sup>. Такая трактовка нарративности вполне согласуется с классической структуралистской теорией повествования, сформулированной К. Леви-Строссом при анализе мифов. В самом простом виде ее основной тезис состоит в том, что развитие повествования определяется поиском «медиаторов», опосредствующих элементов для бинарных противопоставлений, которые в нем можно выделить (предельным является противопоставление природы и культуры).

<sup>28</sup> В другом контексте это смещение было произведено примерно в то же время в «Анти-Эдипе» Ж. Делёза и Ф. Гваттари.

<sup>29</sup> Мы не затрагиваем здесь обширные исследования Джеймисона по теме утопического, которые были собраны в его книге «Археологии будущего» (2005). Значительная часть материала этой книги — анализ литературных и кинематографических произведений в жанре научной фантастики. Джеймисон является одним из немногих крупных современных теоретиков, посвятивших многие страницы, условно говоря, «мирам Урсулы Ле Гуин» и другим произведениям массовых жанров, опознавая в них все «мучительные вопросы современности». Также важно отметить переоценку массовой культуры, произведенную Джеймисоном и его единомышленниками. Если, скажем, отношение Т. Адорно к массовой культуре было, по меньшей мере, пренебрежительным (для него она была «индустрией», закрепляющей господство инструментальной рациональности), то для Джеймисона популярная культура, так же как и «высокая», оказывается заряженной утопическими фантазиями, которые сопротивляются логике господства. Она является одним из привилегированных объектов исследования еще и потому, что предстает более открытой, чем произведения высокого искусства, — все процессы кодирования идеологических и утопических импульсов в ней выступают более очевидным образом.

<sup>30</sup> Jameson F. The Political Unconscious. P. 77; см.: Наст. изд. С. 36.

Произведение является детектором потоков утопических импульсов и желаний, исходящих из различных человеческих коллективов, оно артикулирует и демонстрирует возможность такого диалектического преобразования ситуации, в котором прежние противоречия выводятся из игры. Вопрос в том, чтобы включить в анализ повествовательной формы ту ситуацию, утопический ответ на которую дает та или иная фабула. Это движение состоит в прохождении нескольких уровней или горизонтов «марксистской герменевтики», которые, как легко заметить, повторяют гегелевскую триаду единичного, особенного и всеобщего. Во-первых, это выявление непосредственной реакции на видимый событийный контекст (например, крах политического режима, смена моды, борьба отдельных индивидов), т. е. собственно описание символического *акта*, содержащегося в произведении. Причем это не простая реактивность, поскольку сам этот акт одновременно артикулирует свою ситуацию, делая ее видимой и даже создавая иллюзию, что до него этой ситуации не существовало. Во-вторых, это социо-политический уровень, где и обнаруживаются противоречия, общей моделью которых является классовый конфликт. Здесь произведение включено как реплика в конфликтующие дискурсы общественных классов, и единицей анализа становятся содержательные *идеологемы*, исходящие от спорящих коллективных субъектов. В-третьих, перспектива тотальности Истории позволяет обнаружить самые общие условия возможности данного произведения в данную эпоху. Эти условия возможности Джеймисон и называет «идеологией формы», понимая под ней самые общие «коды», правила, которые одинаково присущи противонаправленным классовым дискурсам определенной эпохи, хотя содержательно они и противоречат друг другу. Эти коды (например, система жанров литературы) на уровне культуры характеризуют то, что на марксистском языке называется способом производства, т. е. особым историческим типом взаимосвязи производительных сил и производственных отношений. Здесь область противоречий связана с тем, что «способы производства» не следуют некоей идеальной логике последовательности, но могут сосуществовать в одно и то же историческое время. Они вступают в конфликт друг с другом, порождая целые «культурные революции» как события смены доминирующих кодов.

Не входя в детали, укажем, что в джеймисоновской теории культуры выделяются три основных доминанты в рамках капиталистического способа производства.

1) Реализм (как репрезентативный модус классического либерального, «свободного» рынка 19 века).

2) Модернизм (преобладающий код эпохи монополизации капитала и прогрессирующего овеществления и индивидуализации общества, создающей условия для формирования идеологии эстетической автономии художественной практики<sup>31</sup>).

3) Постмодернизм (культура позднего транснационального капитализма, в настоящее время связываемая Джеймисоном с анализом «культур глобализации»)<sup>32</sup>.

Обзор одной из самых известных поздних работ Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» выходит за рамки нашей вводной статьи. Однако нужно заметить, что мышление Джеймисона — систематично, и по любому фрагменту его работы можно понять основные силовые линии его общего теоретического проекта. Подчеркнем, что именно «установка на тотальность», нетипичная для нынешней теории, позволила американскому теоретику создать аналитическую панораму современности, где постмодернизм понимался не как одна из частных стилистических тенденций (что было характерно для раннего этапа исследований в этой области), а как универсальная логика, структурирующая культурное производство. Анализ, проведенный Джеймисоном, охватывает визуальность, архитектуру, письмо, кинематограф, философию, способы отношения к пространству, темпоральность, сферу аффектов, новые технологии, экономические циклы и другие элементы нашей глобальной исторической констелляции. Джеймисон виртуозно демонтирует господствующую идеологию, стремящуюся представить рыночные отношения, которые после распада СССР восторжествовали повсюду, как выражение некоей «естественной» склонности человека. Он вполне последовательно утверждает неустранимое присутствие утопии, которая даже в самые темные и реакционные времена поддерживает тлеющее

<sup>31</sup> См. очерк «По ту сторону пещеры: Демистификация идеологии модернизма» в настоящем издании.

<sup>32</sup> См. статьи «Постмодернизм и рынок» «Постмодернизм и общество потребления» в настоящем издании.

пламя коллективного желания иного порядка вещей, нежели тот, который был объявлен «естественным».

\*\*\*

В заключение необходимо коротко ответить на важный вопрос: как «марксистская герменевтика» может включиться в интерпретацию современной постсоветской культуры? Джеймисон постоянно подчеркивает, что, несмотря на приверженность европейской интеллектуальной традиции, его теоретизирование растет из американского политического и экзистенциального опыта с такими его чертами, как, например, всепроникающее влияние массовой культуры или «марксизм без [общественного] движения». Какой коллективный опыт можем включить в модель «марксистской герменевтики» мы?

Несомненно — под именем «переходного периода» — это есть опыт *повторения* исторического опыта формирования «рыночного общества», но в рекордно быстрые сроки. В 1990-е гг. у критической теории еще не было референтов в реальности, оставшейся после исчезновения СССР. Опознаваемы были разве что самые общие контуры, доступные для марксистской тематизации, вроде социальной поляризации, обеднения и деклассирования значительной части населения и столь же видимого и стремительного обогащения незначительного меньшинства, а также процессы приватизации как основы «первоначального накопления». Сейчас мы наблюдаем все более четкую фиксацию общественного неравенства, уже вполне завершенное «общество потребления» в крупных городах, складывание машины *Kulturindustrie*, повсеместное воцарение товарной формы. Опыт сопротивления этим новым типам неравенства и овеществления также включен в ритм повторения — относительно как дореволюционных российских, так и общемировых процессов: возникает все большее число критической публики, появляются группы антикапиталистических активистов.

Пожалуй, лишь в университетах еще нет «нормальной» для современных капиталистических обществ ситуации, когда на многих гуманитарных факультетах присутствуют значительные группы левых интеллектуалов. Во времена СССР даже догматический марксизм был, так или иначе, понятен, опознаваем для мирового академического сообщества, был универсалистским кодом, медиатором. Разрушение этого кода было одним из факторов, которые сделали постсоветскую ситуацию в сфере

философии и гуманитарных наук а также и в целом — почти непрозрачной для внешнего наблюдателя<sup>33</sup>. Дезориентация постсоветской интеллектуальной среды, начавшаяся после внезапного снятия советского идеологического контроля, еще слишком велика. Сейчас она представляет собой своего рода «затерянный мир» по отношению к интернациональному сообществу. В этом мире преобладают (хотя, разумеется, есть много исключений) две спонтанно сложившиеся формы «знания». С одной стороны, это некая почти мистическая и часто совершенно невообразимая эклектическая смесь различных философем и идеологем, с другой — своего рода «позитивизм» отдельных продвинутых специалистов, которые отказываются производить высказывания сколько-нибудь общего и критического характера. Функции марксизма как устройства «перевода», междисциплинарной коммуникации, ориентирующего теоретического горизонта даны в этих условиях пока лишь как возможность.

Что касается отдельных явлений, распознаваемых аналитическими средствами Джеймисона, то можно рассмотреть, например, проблему репрезентации тотальности. В 2000-е гг. в масс-медиа и популярной культуре возникла целая группа новых примечательных нарративов. Эти повествования можно было бы назвать «повествованиями о стабильности». Их структура подобна мифу, указывая на одно фундаментальное событие — переход от «хаоса», с которым ассоциируются 1990-е гг., к нынешнему позитивному «порядку». Это своего рода локальный «большой нарратив», который претендует на то, чтобы структурировать наше восприятие исторического момента. При этом сам этот нарратив — не что иное, как эффект идеологической «стратегии ограничения», которая выводит за скобки все элементы, что не укладываются в картину нового порядка (скажем, пенсионеры, мигранты или бюджетные работники, которые просто невидимы

---

<sup>33</sup> Яркое передает опыт западного наблюдателя следующая фраза из интервью современного французского философа Алена Бадью: «Я совершенно не понимаю современную Россию. В ней есть что-то таинственное для западных людей, которые уже в какой-то степени привыкли к Советскому Союзу. СССР мы знали и понимали, успели изучить и даже, скажу больше, мы в нем нуждались. Ибо то, что там происходило, помогало западным левым мыслителям, даже если они были не согласны с его идеологией. Однако уже сам факт существования Советского Союза был чрезвычайно для нас важен. А теперь, когда он разрушился, Россия превратилась в чрезвычайно загадочную страну» (см.: *Климова М.* За Границей. №16. Ален Бадью // <http://topos.ru/article/4113>). (Сайт литературно-философского журнала «Топос»).

в этом социальном ландшафте). Иными словами, стабильность оказывается репрезентацией повседневной жизни и «радостей потребления» лишь некоторой привилегированной части населения, но данный фрагмент замещает общественную тотальность, которая в эту картину не попадает<sup>34</sup>. Это идеологическое замещение, безусловно, должно стать предметом критического анализа и политического оспаривания.

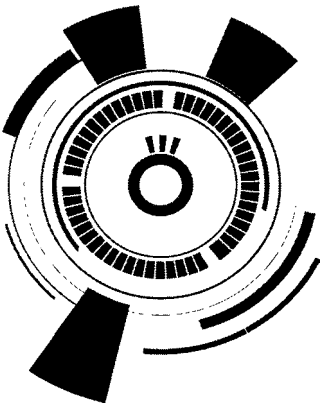
Итак, специфичность опыта первых постсоветских десятилетий состоит, пожалуй, в том, что как коллективные субъекты мы способны *регистрировать* различия исторического «до» и «после», переживая травматический опыт «повторения», еще помня, как выглядела предыдущая социальная тотальность, и обладая более свежим взглядом на реалии «рыночного общества». Эта историческая позиция, безусловно, создает серьезные предпосылки для возникновения интереса к когнитивному картированию постсоветской культуры и самой общественной тотальности. И концепции Джеймисона буквально вызывают к тому, чтобы участвовать и в интерпретации, и в изменении этой действительности: нужно раскрыть универсальное значение ее непростых «уроков» в новых формах мысли и практики.

---

<sup>34</sup> Весьма интересно преломление этих повествований в продукции отечественной культурыиндустрии. Например, ставший одной из эмблем прошлого десятилетия фильм «Ночной дозор» (2004), на событийном уровне реагирует на новые нарративы стабильности, которые символизируются заключением «договора» между враждующими группами могущественных «магов». На уровне «классовых дискурсов» он репрезентирует столкновение нового господствующего класса («темные» маги) со старым «советским классом» («светлые»). Наконец, на уровне репрезентации исторического целого он демонстрирует утопический жест отказа от новейшей истории страны, которая рассматривается как череда катастроф (магический «мел судьбы», отменяющий прошлое и возвращающий к 1992 г., т.е. моменту смены способов общественного производства).

ПАРАДИГМЫ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ

---







## ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ЛИТЕРАТУРА КАК СОЦИАЛЬНО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ АКТ<sup>1</sup>

Настало время сопоставить марксистский метод интерпретации литературы и культуры с обозначенными ранее и подтвердить его притязания на большую адекватность и вескость. Как бы то ни было, но, как я уже предупреждал в предисловии, этот очевидный следующий шаг не является стратегией настоящей книги, цель которой — скорее, обосновать марксистский подход как необходимую предпосылку для адекватного понимания литературы. Таким образом, мы будем отстаивать здесь критические достижения марксизма как нечто вроде исходной *семантической* предпосылки для понимания текстов литературы и культуры. Но и этот тезис нуждается в известных уточнениях: в частности, мы выскажем предположение, что такое семантическое обогащение и расширение инертной данности и материала конкретного текста должно происходить в пределах трех концентрических систем, которые помечают расширение смысла социальной основы текста через понятия, прежде всего, политической истории, в узком смысле точечного события и хроникальной последовательности событий во времени, затем общества, в уже менее диахроническом и привязанном ко времени смысле конститутивного напряжения и борьбы между общественными классами, и, наконец, истории, понимаемой теперь в самом широком смысле как последовательная смена способов производства, как преемственность и судьба различных человеческих общественных формаций — от доисторических форм жизни до всего того, что история далекого будущего приурочит для нас<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1981. [Пер. выполнен *Е. Петровской* по изд.: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981. Pp. 74–102. (Отрывок из 1-й гл.). — *За исключением специально оговоренных случаев в квадратных скобках помещаются примечания редактора.*]

<sup>2</sup> Полезный разбор феноменологического понятия «горизонт» можно найти у Х.-Г. Гадамера: *Gadamer H.-G. Truth and Method* / Trans. G. Barden and J. Cumming. New York: Seabury, 1975. Pp. 216–220, 267–274. [См. изд.: *Гадамер Х.-Г.*

Эти отчетливо проступающие семантические горизонты несомненно являются также и отчетливыми моментами самого процесса интерпретации и в этом смысле могут пониматься как диалектические эквиваленты того, что Фрай назвал последовательными «фазами» нашей реинтерпретации — переживания и переписывания нами — литературного текста. Вместе с тем следует также заметить, что каждая фаза или горизонт обуславливает особый способ реконструкции своего объекта и управляет самой структурой того, что теперь только в общем смысле и по-другому может быть названо «текстом».

Таким образом, в более узких рамках нашего первого, непосредственно политического или исторического горизонта «текст», этот объект исследования, по-прежнему так или иначе рассматривается как совпадающий с отдельным литературным произведением или высказыванием. Однако различие между перспективой, задаваемой и открываемой этим горизонтом, и той, что характерна для обычного *explication de texte*<sup>3</sup>, или индивидуальной трактовки, заключается в том, что здесь отдельное произведение понимается, по существу, как *символический акт*.

Когда мы перейдем ко второй фазе и обнаружим, что семантический горизонт, в рамках которого мы познаем объект культуры, расширился настолько, чтобы включить в себя общественный строй, мы увидим, что и самый объект нашего анализа

---

Истина и метод: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.] По ходу моего дальнейшего изложения станет ясно, что марксистская концепция нашей связи с прошлым требует ощущения радикального отличия от более ранних культур, которое не вполне адекватно передается гадамеровским важным понятием *Horizontverschmelzung* (слияния горизонтов). Пожалуй, здесь же следует добавить, что с точки зрения марксизма как «абсолютного историзма» резкое противопоставление, вводимое Э. Д. Хиршем-младшим между собственной его концепцией более жесткой обоснованности интерпретации и историческим «релятивизмом» Гадамера, уже не будет выглядеть столь непримиримым. Различение Хиршем *Sinn* и *Bedeutung*, научного анализа присущего тексту «смысла» и того, что он соизволит называть даваемой нами «этической» оценкой его «значения» (см., напр.: *Hirsch-jr. E. D. The Aims of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1976), соответствует традиционному марксистскому различению науки и идеологии — в особенности как оно было заново теоретически сформулировано альтюссеррианцами. В рабочем плане различие это безусловно полезно, хотя в свете нынешнего пересмотра идеи науки не следует, вероятно, предьявлять к нему более широких теоретических требований, нежели это рабочее.

<sup>3</sup> [толкования текста (*фр.*)]

в связи с этим подвергся диалектической трансформации, что он более не истолковывается как отдельный «текст» или произведение в узком смысле, но оказался воссозданным в форме крупных коллективных и классовых дискурсов, по отношению к которым текст выступает не более чем отдельной *parole*<sup>4</sup> или высказыванием. В рамках этого нового горизонта объектом нашего исследования предстанет тогда *идеологема*, т. е. мельчайшая вычленяемая единица антагонистических в своей основе коллективных дискурсов общественных классов.

Когда, наконец, даже страсти и ценности конкретной общественной формации оказываются помещенными в новую, внешне релятивизированную перспективу, попадая в окончательный горизонт человеческой истории в целом и занимая соответствующее место во всей сложной последовательной смене способов производства, — как отдельный текст, так и его идеологема претерпевают последнюю трансформацию: они должны отныне интерпретироваться в категориях того, что я буду называть *идеологией формы*, т. е. символических сообщений, передаваемых нам через сосуществование различных знаковых систем, которые сами являются либо следами, либо предвосхищением способов производства.

Общее направление движения через эти три постепенно расширяющихся горизонта в значительной мере будет совпадать со смещением фокуса в последних главах этой книги и заявит о себе, хотя и без намеренной расстановки акцентов, в методологических трансформациях, определяемых историческими трансформациями соответствующих текстуальных объектов — от Бальзака через Гиссинга к Конраду.

Теперь необходимо вкратце охарактеризовать каждый из этих семантических, или интерпретационных, горизонтов. Мы высказали предположение о том, что только в рамках первого узко политического горизонта, где история сведена к ряду точечных событий и кризисов во времени, к диахроническим из года в год колебаниям, к подробным анналам взлета и падения политических режимов и социальных мод, а также к страстной сиюминутной борьбе между историческими индивидами, «текст», или объект исследования, будет иметь тенденцию совпадать с отдельным литературным произведением или артефактом

---

<sup>4</sup> [речью (*фр.*)]

культуры. Вместе с тем определить этот отдельный текст как символический акт уже означает коренным образом переиначить категории, которыми традиционное *explication de texte* (нарративного или поэтического) оперировало раньше и в значительной степени все еще оперирует.

Образцом для такой интерпретационной операции остаются толкования мифа и эстетической структуры Клодом Леви-Строссом в том виде, в каком они систематически представлены в его основополагающем очерке «Структура мифов»<sup>5</sup>. Эти наводящие на размышления, нередко совершенно случайные толкования и спекулятивные заметки сразу же задают основной аналитический, или интерпретационный, принцип: отдельную наррацию или отдельную формальную структуру следует понимать как воображаемое разрешение реального противоречия. Так, если взять лишь самый яркий образец предпринятого Леви-Строссом анализа — «интерпретацию» уникальной росписи лица индейцев кадувео, — отправной точкой будет имманентное описание формальных и структурных особенностей этого натального искусства; однако это описание должно быть подготовлено заранее и ориентировано на выход за пределы чисто формалистического, — шаг, который дается не отказом от формального уровня ради чего-то внешнего по отношению к нему, вроде некоего социально инертного «содержания», но, скорее, имманентно, через объяснение чисто формальных рисунков как символического узаконивания социального в пределах формального и эстетического. Подобные символические функции, однако, редко обнаруживаются путем бесцельного перечисления взятых наугад формальных и стилистических черт; выявление

---

<sup>5</sup> Lévi-Strauss C. Structural Anthropology / Trans. C. Jacobson and B. G. Schoepf. New York: Basic, 1963. Pp. 206–231. [См. в изд.: Леви-Стросс К. Структурная антропология: Пер. с фр. / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. М.: Эксмо-Пресс, 2001. С. 213–242.] Позднейшие четырехтомные «Mythologiques» [«Мифологика»] полностью меняют перспективу этого анализа: если в более раннем очерке внимание было сосредоточено на отдельной мифической *parole*, или высказывании, то ряд появившихся позднее книг моделируют всю систему, или *langue* [язык (*фр.*)], посредством которой различные обособленные мифы взаимосвязаны друг с другом. «Mythologiques», таким образом, следует использовать скорее как наводящий на размышления материал, показывающий историческое различие между способом производства нарратива в архаических обществах и нашим собственным: в этом смысле более поздняя работа вошла бы в третий и последний горизонт интерпретации.

нами символической действенности текста должно направляться формальным описанием, которое стремится постичь его как устойчивую структуру все еще собственно формальных *противоречий*. Так, Леви-Стросс направляет свой по-прежнему чисто визуальный анализ росписи лиц кадувео к следующему кульминационному описанию ее противоречивой динамики: «[Задача разрешается] построением симметричной композиции относительно наклонной оси <...> сложная ситуация, обусловленная двумя противоположными формами дуализма, который вынуждает к компромиссу между идеальной осью предмета [человеческим лицом] и осью рисунка, который этот предмет представляет»<sup>6</sup>. Таким образом, уже на чисто формальном уровне этот визуальный текст был осознан как противоречие через необычайно условное и асимметричное разрешение данного противоречия, которое он предлагает.

Теперь мы можем — хотя, пожалуй, несколько поспешно — определить «интерпретацию» Леви-Строссом этого формального явления. Кадувео образуют иерархическое общество, разбитое на три эндогамные группы, или касты. В их социальном развитии, как и в развитии их соседей, эта возникающая иерархия уже есть место зарождения если не политической власти в строгом смысле, то по крайней мере отношений господства: речь идет о низком статусе женщин, подчинении младших старшим и развитии наследственной аристократии.

Однако в то время как эта скрытая структура власти в соседних племенах гуана и бороро замаскирована разделением на дуальные половины, пересекающим границы всех трех каст, и присущий ей экзогамный обмен предстает функционирующим вне иерархии и по существу эгалитарно, в жизни кадувео она присутствует открыто в форме неравенства и конфликта, выходящих на поверхность. Социальные институты племен гуана и бороро обеспечивают, напротив, сферу видимости, где подлинная иерархия и неравенство спрятаны за взаимностью дуальных половин и где, тем самым, «асимметричное деление» на классы уравнивается «симметричным разделением на две половины». Что же до кадувео,

---

<sup>6</sup> Lévi-Strauss C. *Tristes tropiques* / Trans. J. Russell. New York: Atheneum, 1971. P. 176. [См. в изд.: *Леви-Стросс К. Печальные тропики* / Пер. с фр. Г. Е. Сергеева. Львов; М.: Инициатива; АСТ, 1999. С. 245.]

«у них не было возможности разрешить свои противоречия или, по крайней мере, завуалировать их с помощью искусственных установлений. И все же, это средство разрешения социальных противоречий <...> не могло полностью от них ускользнуть, а следовательно, оно исподволь продолжало их беспокоить. Но поскольку они не сумели его принять и использовать в жизни, они стали грезить о нем... опосредованно <...> тогда графическое искусство женщин *кадиузу*, с его загадочной притягательностью и сложностью <...> следует без колебаний истолковать как социальную иллюзию, как неутомимую страстную попытку символически воссоздать институты, которыми это общество могло обладать, если бы этому не препятствовали его интересы и предубеждения»<sup>7</sup>. Так, следовательно, визуальный текст искусства лицевой росписи кадувео образует символический акт, посредством которого реальные социальные противоречия, неразрешимые их же собственными средствами, находят чисто формальное разрешение в эстетической сфере.

Эта интерпретационная модель позволяет нам сделать первое уточнение относительно взаимосвязи между идеологией и текстами или артефактами культуры, уточнение, по-прежнему обусловливаемое рамками того первого, узко исторического или политического горизонта, где оно дается. Мы можем предположить, что с этой точки зрения идеология не наполняет и не охватывает символическое производство; скорее сам эстетический акт идеологичен, и производство эстетической или нарративной формы следует рассматривать как полноправный идеологический акт, функция которого состоит в изобретении воображаемых и формальных «решений» для неразрешимых общественных противоречий.

В работе Леви-Стросса содержится и более общий способ отстоять идею политического бессознательного по сравнению с тем, что мы уже смогли представить, покуда она рисует картину так называемых примитивных народов, достаточно озадаченных динамикой и противоречиями их все еще относительно простых форм племенной организации, чтобы разрабатывать декоративные и мифические решения вопросов, которые они не в состоянии осмыслить. Но если это верно в отношении докапиталистических и даже дополитических обществ, тогда

<sup>7</sup> Ibid. Pp. 179–180. [Там же. С. 247–248.]

насколько более верным должно это быть по отношению к гражданину современного *Gesellschaft*<sup>8</sup>, столкнувшемуся с великим конституционным выбором революционной эпохи и с пагубными для традиции, вредными последствиями распространения денежной и рыночной экономики, с изменчивым списком коллективных действующих лиц, противопоставляющих буржуазию то готовой к бою аристократии, то городскому пролетариату, с великими фантазмами различных национализмов, ставших ныне фактически «субъектами истории», но несколько иного толка, с социальной гомогенизацией и психическим давлением в результате появления индустриального города и его «масс», неожиданного зарождения великих транснациональных сил коммунизма и фашизма с последующим оформлением сверхгосударств и началом того грандиозного идеологического соперничества между капитализмом и коммунизмом, которое, будучи не менее страстным и неистовым, чем то, что на заре Нового времени пронизывало религиозные войны, знаменует финальный всплеск напряжения в нашей отныне глобальной деревне! В самом деле, не было бы, пожалуй, большой ошибкой допустить, что эти тексты истории с их фантазмом коллективных «актантов», их нарративной структурой, а также огромным зарядом тревоги и либидинальной энергии проживаются современным субъектом как настоящее историко-политическое *pensée sauvage*<sup>9</sup>, которым с необходимостью наполнены все наши культурные артефакты от литературных институтов высокого модернизма до продукции массовой культуры. С учетом всего этого работа Леви-Стросса наводит на мысль о том, что тезис, согласно которому все артефакты культуры должны толковаться как способы символического разрешения реальных политических и социальных противоречий, заслуживает серьезного изучения и систематической экспериментальной проверки. Из последующих глав этой книги станет ясным, что наиболее доступное формальное выражение действия политического *pensée sauvage* подобного рода обнаружится в том, что мы назовем структурой собственно политической *аллегории*, как она развивается от систем топических аллюзий у Спенсера, Мильтона и Свифта в направлении символических повествований

---

<sup>8</sup> [общества (нем.)]

<sup>9</sup> [первобытное мышление (фр.)]



представителей различных классов или «типов» в романах наподобие бальзаковских. Упомянув политическую аллегорию — эту иногда вытесненную пранарративную или преобладающую фантазию о взаимодействии коллективных субъектов, — мы тем самым вплотную приблизились к нашему второму горизонту, где то, что раньше мы расценивали как отдельные тексты, осознается как «высказывания» в рамках коллективного или классового в своей основе дискурса.

Мы не можем, однако, двинуться дальше, не рассмотрев в заключение критических операций, относящихся к нашей первой стадии интерпретации. Мы дали понять, что для того, чтобы быть последовательным, стремление интерпретировать тексты литературы и культуры как символические акты должно с необходимостью основываться на их осознании в качестве способов разрешения устойчивых противоречий; очевидно при этом, что понятие противоречия является центральным для любого марксистского анализа культуры, и оно будет сохранять такое же центральное место в пределах наших двух последующих горизонтов, несмотря на то, что там оно будет принимать весьма различный вид. Методологическое требование четко сформулировать основное противоречие текста можно рассматривать в таком случае как критерий полноты анализа: именно по этой причине, например, традиционная социология литературы и культуры, которая скромно довольствуется выявлением классовых мотивов и ценностей, присущих конкретному тексту, и чувствует, что ее миссия выполнена, когда ей удастся показать, как конкретный артефакт «отражает» свою социальную подоснову, оказывается совершенно непригодной. Между тем, игра акцентов у Кеннета Бёрка, при которой символический акт, с одной стороны, утверждается как подлинный *акт*, хотя и на символическом уровне, а с другой — фиксируется в качестве акта, который «попросту» символичен, когда предлагаемые им решения воображаемы и не касаются реальности, удачно высвечивает неоднозначный статус искусства и культуры.

Однако мы должны добавить еще кое-что к обсуждению статуса этой внешней реальности, которую в противном случае можно принять всего лишь за традиционное понятие контекста, знакомое по прежним формам социальной и исторической критики. Предлагаемый здесь способ интерпретации можно лучше всего понять как такое переписывание литературного текста,

когда последний может сам по себе рассматриваться как переписывание или структурное перестраивание предшествующего исторического или идеологического *подтекста*; при этом всегда необходимо понимать, что как таковой этот «подтекст» не дан напрямую, не являясь ни удостоверяемой здравым смыслом внешней реальностью, ни даже обыкновенным повествованием учебников по истории, но, скорее, сам он должен всегда быть (вос)создан задним числом. Таким образом, литературный или эстетический акт всегда находится в некоей активной взаимосвязи с Реальным, но для того, чтобы это происходило, он не может просто позволить «реальности» вяло упорствовать в своем существовании, вне текста и на расстоянии. Он, скорее, должен вовлечь Реальное в свою собственную ткань, и истоки основных парадоксов и ложных проблем лингвистики, главным образом семантики, необходимо отслеживать в этом процессе, посредством которого языку удается удерживать в себе Реальное в качестве своего внутреннего, имманентного подтекста. Другими словами, в той мере, в какой символическая акция — помечаемая Бёрком как «мечта», «молитва» и «карта» («chart») <sup>10</sup> — есть способ активного воздействия на мир, то, что мы называем «миром», должно принадлежать ей в качестве содержания, которое ей надлежит в себя вобрать, чтобы подвергнуть его трансформациям формы. Символический акт, тем самым, начинается с порождения и сотворения своего же контекста в тот самый момент появления, в какой он от него отступает, оценивая его в свете собственной программы трансформации. Весь парадокс того, что мы здесь называли подтекстом, может быть обобщенно представлен следующим образом: литературное произведение или объект культуры как будто в первый раз создает ту самую ситуацию, на которую оно является одновременно и реакцией. Оно дает выражение собственной ситуации, текстуализирует ее, тем самым поощряя и закрепляя иллюзию того, что сама ситуация до него не существовала, что нет ничего кроме текста, что не было никогда никакой вне- или кон-текстуальной реальности до тех пор, пока сам текст ее не породил в порядке миража. Реальность истории не нужно доказывать: необходимость,

---

<sup>10</sup> *Burke K.* The Philosophy of Literary Form. Berkeley: University of California Press, 1973. Pp. 5–6; см. также мою статью: Symbolic Inference; or Kenneth Burke and Ideological Analysis // Critical Inquiry. 1978, Spring. № 4. Pp. 507–523.

как камень доктора Джонсона, делает это за нас. Эта история — «отсутствующая причина» Альтюссера, «Реальное» Лакана — *не* есть текст, ибо она в своей основе ненарративна и непредставима; в качестве оговорки, однако, к этому можно добавить, что история доступна нам в одной лишь текстуальной форме или, другими словами, что к ней можно приблизиться только путем предшествующей (ре)текстуализации. Таким образом, настаивать на каком-либо одном из двух неотделимых и вместе с тем несоразмерных измерений символического акта в отрыве от второго; переоценивать активный способ, каким текст перестраивает свой подтекст (для того, по-видимому, чтобы прийти к победоносному заключению, что «референт» не существует), или, напротив, подчеркивать воображаемый статус символического акта столь самозабвенно, что это приводит к опредмечиванию его социальной основы, понимаемой теперь уже не как подтекст, а просто как некая инертная данность, которую текст пассивно или фантазматически «отражает», — переоценивать любую из этих функций символического акта в ущерб другой воистину означает продуцировать чистейшую идеологию, будь то, как в первом случае, идеология структурализма или же вульгарного материализма, как во втором.

Однако такой подход к месту «референта» не будет ни завершенным, ни методологически пригодным до тех пор, пока мы не установим дополнительное разграничение между несколькими типами подтекста, который надлежит (вос)создать. Действительно, мы имели в виду, что социальное противоречие, улавливаемое и «разрешаемое» посредством формальной эквилибристики наррации, должно оставаться, независимо от способа реконструкции, отсутствующей причиной, которая не может быть прямо и непосредственно осмыслена в тексте. Поэтому от этого основного подтекста, где размещается социальное *противоречие*, следует отличать дополнительный подтекст, который и является, собственно, вместилищем идеологии и который принимает форму *aporии* или *антиномии*: то, что в рамках основного подтекста может разрешаться только при вмешательстве практики, здесь чисто созерцательному уму является в виде логического скандала или смешения понятий, непостижимого и мысленно парадоксального, того, что не может быть раскрыто силой чистой мысли и что тем самым должно порождать целый уже собственно нарративный аппарат — сам текст, — чтобы добиться

невозможного и движением наррации разрушить это невыносимое замыкание. Такое различие, полагающее систему антиномий как симптоматическое выражение и мысленный образ чего-то в корне иного, а именно социального противоречия, позволит нам теперь переформулировать взаимосвязь между семиотическим и диалектическим методами, которая была упомянута в предыдущем разделе. Операциональная сила семиотического анализа и, в частности, прямоугольника Грей-маса проистекает, как мы там отмечали, не из его адекватности природе и жизни и даже не из способности отображать любые формы мышления и языка, но, скорее, из его установки как раз на моделирование идеологического замыкания и артикуляцию действия бинарных оппозиций, в данном случае той привилегированной формы, какую мы назвали антиномией. Диалектическая переоценка достижений семиотики, однако, происходит в тот самый момент, когда вся эта система идеологического замыкания рассматривается как симптоматическая проекция чего-то в корне иного, а именно социального противоречия.

Мы можем теперь оставить позади эту первую текстовую или интерпретационную модель и переместиться во второй горизонт, горизонт социального. Последнее становится зримым, а отдельные явления обнаруживают себя как социальные факты и общественные институты лишь тогда, когда организующими категориями анализа становятся категории общественных классов. Динамику идеологии в ее законченной форме как функцию общественного класса я описал в другом месте<sup>11</sup>: здесь будет достаточно лишь вспомнить о том, что марксизм требует, чтобы классы всегда понимались в их отношении друг к другу, и считает, что конечная (или идеальная) форма классовых взаимоотношений и классовой борьбы всегда носит дихотомический характер. Конститутивной формой классовых взаимоотношений всегда выступают взаимоотношения между господствующим

---

<sup>11</sup> *Marxism and Form*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1971. Pp. 376–382. Наиболее авторитетное изложение этого взгляда на общественные классы в современном марксизме содержится в кн.: *Thompson E. P. The Making of the English Working Classes*. New York: Vintage, 1966. Pp. 9–11. В «Нищете теории» Томпсон утверждает, что его взгляд на классы несовместим со «структурным» марксизмом, для которого классы — не столько «субъекты», сколько «положения» («positions») в пределах социального целого (как пример альтюссеррианской позиции см.: *Poulantzas N. Political Power and Social Classes / Trans. T. O'Hagan*. London: New Left Books, 1973).

классом и классом трудящихся: только благодаря этой оси определяется место классовых группировок (к примеру, мелкой буржуазии) или экс-центрических и зависимых классов (вроде крестьянства). Охарактеризовать классы таким образом — значит провести резкое различие между марксистской моделью классов и традиционным социологическим анализом общества как состоящего из слоев, подгрупп, профессиональных элит и прочих образований, каждое из которых предположительно можно так изучать в отрыве от всех остальных, что анализ их «ценностей» или «культурного пространства» распадется на отдельные и независимые *Weltanschauungen*<sup>12</sup>, каждое из которых служит пассивным отражением своего соответствующего «слоя». В марксизме, однако, само содержание классовой идеологии проистекает из отношения, в том смысле, что ее «ценности» всегда активно соотнесены с противостоящим классом и определяются на фоне последнего: идеология правящего класса обычно пробует различные стратегии *легитимации* собственной властной позиции, тогда как оппозиционная культура или идеология, часто с помощью тайных замаскированных стратегий, стремится оспорить и подорвать господствующую «систему ценностей».

Именно в этом смысле, следуя Михаилу Бахтину, мы будем утверждать, что в пределах этого горизонта классовый дискурс — категории, в соответствии с которыми предстоит теперь переписать отдельные тексты и явления культуры, — принципиально *диалогичен* по своей структуре<sup>13</sup>. Поскольку работа самого Бахтина (и Волошинова) в этой области довольно специальна и внимание в ней сфокусировано главным образом на гетерогенном, взрывном плюрализме эпизодов карнавала и праздника (как, например, эпизодов, связанных с широчайшим выходом на поверхность всего спектра религиозных и политических

<sup>12</sup> [мировоззрения (нем.)]

<sup>13</sup> *Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics / Trans. R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973. P. 153–169.* [См.: *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979.] См. также важную книгу Бахтина по лингвистике, изданную под именем В. Н. Волошинова: *Voloshinov V. N. Marxism and the Philosophy of Language / Trans. L. Matejka and I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973. Pp. 83–98.* [*Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке*. Л.: Прибой, 1929], а также посмертное собрание работ Бахтина: *Esthétique et théorie du roman / Trans. D. Olivier. Paris: Gallimard, 1978 (особ. с. 152–182).*

сект в 1640-е гг. в Англии и в 1920-е гг. в Советской России), необходимо в дополнение к этому оговорить, что обычная форма диалогического, по сути дела, *антагонистична* и что диалог классовой борьбы — это такой диалог, при котором два противостоящих дискурса стремятся к победе в рамках общего единства разделяемого ими обоими кода. Так, например, общий преобладающий религиозный код становится в Англии в 1640-е гг. тем пространством, где происходит повторное присвоение и изменение в процессе полемики основных постулатов господствующей теологии<sup>14</sup>.

В рамках этого нового горизонта, тем самым, сохраняется основное формальное требование диалектического анализа, и его элементы по-прежнему подлежат структурному преобразованию в категориях *противоречия* (как мы уже говорили, это то, что в корне отличает ориентацию на выявление системы отношений в марксистском классовом анализе от статичного анализа социологического типа). Однако если в предыдущем горизонте противоречие было одноголосым, если оно ограничивалось ситуацией отдельного текста, местом предельно обособленного символического разрешения, то здесь противоречие становится диалогическим в качестве непримиримых требований и позиций антагонистических классов. Следовательно, и здесь требование продолжить интерпретацию до тех пор, пока это основное противоречие не начнет о себе заявлять, вновь служит критерием полноты или ущербности анализа.

Однако переписать отдельный текст, отдельный культурный артефакт в свете антагонистического диалога голосов различных классов означает осуществить операцию, весьма отличную от той, что мы установили для нашего первого горизонта. Внимание на отдельном тексте будет теперь уже сосредоточено как на *parole*, или отдельном высказывании, в пределах более крупной системы, или *langue*, классового дискурса. Отдельный текст сохраняет свою формальную структуру как символический акт — однако ценность и характер подобного символического действия теперь существенно меняются и расширяются. На этой стадии переписывания отдельное высказывание или текст познается

---

<sup>14</sup> См.: Bloch E. Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht // Verfremdungen I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963. Pp. 152–162.

как символический ход в рамках предельно полемической и стратегической идеологической конфронтации между классами, и, чтобы описать его в этих категориях (или выявить в этой форме), требуется целый набор новых инструментов анализа.

Прежде всего, необходимо теперь последовательно преодолеть иллюзию или видимость изолированности и автономности, которую создает печатный текст. В самом деле, поскольку, как ведется, сохранившиеся памятники и крупные произведения культуры с неизбежностью увековечивают лишь один-единственный голос из тех, что звучали в этом диалоге классов, голос класса господствующего, невозможно должным образом установить их определяемого отношениями классов места в диалогической системе, не восстановив или не воссоздав искусственно того голоса, по отношению к которому они изначально находились в оппозиции, голоса по большей части заглушаемого и сведенного к молчанию, вытесненного на периферию, чьи высказывания потерпели сокрушительное поражение или, в свою очередь, были заново присвоены господствующей культурой.

Таковы те рамки исследования, в которых и должно собственно происходить воссоздание так называемых народных культур — в особенности на базе фрагментов в своей основе крестьянской культуры: народных песен, сказок, празднеств, оккультных и оппозиционных систем верований вроде магии и колдовства. Подобное воссоздание сродни переподтверждению существования маргинализированных и оппозиционных культур в наше собственное время, а также новой возможности услышать оппозиционные голоса негритянских и этнических культур, литературы женщин и гомосексуалистов, «наивного» и маргинализованного народного искусства и т. д. Но, опять же, подтверждение наличия таких непревалирующих культурных голосов остается неэффективным, если оно ограничено чисто «социологическим» подходом, опирающимся на плюрализм повторного открытия других изолированных социальных групп: только окончательное переписывание этих высказываний в категориях их по-настоящему полемических и подрывных стратегий позволяет им вновь занять их действительное место в диалогической системе общественных классов. Так, например, предложенное Блохом истолкование волшебной сказки с ее магическим исполнением желаний, утопическими мечтами

об изобилии и о *pays de Cocagne*<sup>15</sup> восстанавливает диалогическое и антагонистическое содержание этой «формы», показывая ее как систематическую деконструкцию и подрыв превалирующей аристократической формы эпоса с присущей ему мрачной идеологией героизма и злой судьбы; точно так же работа Юджина Дженовиза о негритянской религии восстанавливает жизненность этих высказываний благодаря их истолкованию не как отголоска навязанных верований, но, скорее, как процесса, посредством которого происходит присвоение господствующей христианской веры рабовладельцев, тайное ее освобождение от своего содержания и приспособление к передаче совершенно иных, оппозиционных и закодированных, сообщений<sup>16</sup>.

Более того, выделение диалогического позволяет нам к тому же перечитывать и переписывать и сами господствующие формы; их также можно понимать как процесс повторного присвоения и нейтрализации, кооптации и классовой трансформации, а также культурной универсализации тех форм, какие поначалу служили выражением ситуации «народных», подчиненных и зависимых групп. Так, христианство как религия рабов превращается в господствующий идеологический аппарат средневековой системы, а народная музыка и крестьянские пляски преобразуются в формы аристократических и придворных празднеств, равно как и в культурные образы пасторального; народная же повесть — баллада, приключенческая история, мелодрама и т. п. — с незапамятных времен служит неиссякаемым источником для восстановления жизнеспособности обессилившей, задыхающейся «высокой культуры». Точно так же в нынешнее наше время национальный язык и его все еще живые истоки (как в негритянском языке) подвергаются повторному присвоению со стороны истощенной, стандартизированной в духе средств коммуникации речи господствующего среднего класса. Действительно, в эстетической сфере процесс культурной «универсализации» (предполагающий подавление оппозиционного голоса, а также иллюзию существования только одной настоящей «культуры») является специфической формой

<sup>15</sup> [земле обетованной (*фр.*)] См.: Hill C. The World Turned Upside Down. London: Temple Smith, 1972.

<sup>16</sup> Genovese E. Roll Jordan Roll. New York: Vintage, 1976. Pp. 161–284.



того, что в сфере идеологии и понятийных систем может быть названо процессом легитимации.

Однако эта операция по переписыванию и восстановлению в своей основе диалогического или классового горизонта не будет полной, пока мы не определим «единицы» этой более широкой системы. Иными словами, лингвистическая метафора (переписывание текстов по линии противопоставления *parole* и *langue*) не может быть особенно плодотворной до тех пор, пока мы не сумеем сообщить нечто о динамике, присущей самому классовому *langue*, что в сосюрловском смысле выступает, очевидно, чем-то вроде идеального конструкта, никогда целиком не обозримого и никогда полностью не присутствующего ни в одном из своих отдельных высказываний. Можно сказать, что этот более широкий классовый дискурс выстраивается вокруг мельчайших «единиц», которые мы будем называть *идеологемами*. Преимущество данной формулировки заключается в ее способности быть связующим звеном между концепциями идеологии как абстрактного мнения, классовых ценностей и т. д. и нарративным материалом, с которым нам предстоит здесь работать. Идеологема — образование двойственной природы, базовую структурную характеристику которого можно описать как способность проявлять себя либо в форме псевдоидеи — системы понятий и верований, абстрактной ценности, мнения и предрассудка, — либо в форме протонаррации, своего рода элементарных классовых фантазий по поводу «коллективных действующих лиц», каковыми являются противостоящие друг другу классы. Эта двойственность означает, что базовое требование полного описания идеологема задано заранее: как конструкт она должна в одно и то же время быть подвластной и описанию в понятиях, и нарративной демонстрации. Конечно, идеологема может получить развитие в любом из этих направлений, принимая законченный вид философской системы, с одной стороны, или же текста культуры, с другой; однако идеологический анализ этих законченных продуктов культуры требует от нас того, чтобы каждый был представлен как сложная работа по трансформации того исходного сырого материала, каким служит рассматриваемая идеологема. Таким образом, усилие исследователя заключается прежде всего в том, чтобы опознать идеологема и очень часто чтобы ее впервые назвать — в тех случаях, когда

по той или иной причине она еще не была зафиксирована как таковая. Огромная подготовительная работа по выявлению и инвентаризации подобных идеологем едва даже начата, и настоящей книгой в нее будет сделан лишь более чем скромный вклад — главным образом выделением той основной идеологемы 19 века, каковой выступает «теория» рессентимента, а также «разоблачением» этики и этической бинарной оппозиции добра и зла в качестве одной из основных форм идеологического мышления в западной культуре. Однако подчеркивание нами здесь и в дальнейшем в своей основе нарративного характера такого рода идеологем (даже в тех случаях, когда кажется, что они сформулированы только как абстрактные ценности и убеждения) позволит нам восстановить всю сложность взаимодействия между мнением и протонарративной и либидинальной фантазией. Так, в случае Бальзака мы проследим за тем, как в корне нарративная, фантазийная динамика порождает своим разворачиванием открытую и завершенную идеологическую и политическую «систему ценностей»; в главе о Гиссинге, напротив, будет показано, как уже сформировавшаяся «нарративная парадигма» сама по себе посылает идеологическое сообщение без опосредствующего вмешательства автора.

Этот фокус или горизонт, горизонт классовой борьбы и ее антагонистических дискурсов, не является, как мы уже отмечали, конечной формой марксистского анализа культуры. Только что упоминавшийся пример — английской революции 17 века, когда различные классы и классовые группировки выражали свои идеологические схватки через общий преобладающий религиозный код, — ярко высвечивает тот сдвиг, благодаря которому эти объекты исследования составляют заново в структурно четкий «текст», характерный для этого окончательного расширения аналитических рамок. Ибо возможность сместить акцент задана в этом примере заранее: мы высказали предположение о том, что в пределах очевидного единства теологического кода может быть выявлено основное противоречие антагонистических классовых позиций. В таком случае возможен и обратный ход; внимание на этих конкретных семантических различиях можно, наоборот, сфокусировать так, что выявляться будет, скорее, всеобъемлющая общность одного-единственного кода, который должен ими разделяться и который тем самым характеризует более широкое

единство общественной системы. Этот новый объект — код, знаковая система, или система производства знаков и кодов, — указывает на предмет исследования, значительно превосходящий другие, т. е. горизонты узко политического (символический акт) и социального (классовый дискурс и идеологема); его мы предложили обозначить как исторический горизонт в более широком смысле этого слова. Здесь организующим началом выступит то, что в марксистской традиции определяется как *способ производства*.

Я уже отмечал, что «проблематика» способа производства является самой насущной областью нового применения марксистской теории во всех дисциплинах сегодня; нет ничего парадоксального в том, что она также и одна из самых традиционных. В силу этого нам придется, бегло и в предварительном порядке, описать «последовательность» способов производства, как они обычно перечислялись в классическом марксизме начиная с Маркса и Энгельса и кончая Сталиным<sup>17</sup>. Эти способы производства, или «стадии» в развитии человеческого общества, традиционно включали: первобытный коммунизм, или племенное общество (орду), *Gens*, или общества иерархических систем родства (общество времен неолита), азиатский способ производства (так называемая восточная деспотия), *polis*, или олигархическое рабовладельческое общество (античный способ производства), феодализм, капитализм и коммунизм (с большими спорами по поводу того, является ли «переходный» период между двумя последними, иногда называемый «социализмом», по-настоящему полноправным способом производства). Более существенным в данном контексте представляется то, что даже

---

<sup>17</sup> «Классическими» работами о способах производства помимо книги Людвига Генри Моргана «Древнее общество» (1877) являются: Карл Маркс. *Формы, предшествующие капиталистическому производству* (раздел «Grundrisse» [«Экономических рукописей 1857–1859 годов»], опубликованный отдельно Эриком Хобсбаумом (New York: International, 1965)), а также: Фридрих Энгельс. *Происхождение семьи, частной собственности и государства* (1884). Заметными вехами недавнего времени в «дебатах» о способе производства являются статья Этьена Балибара для альтюссеровского сборника «Читая “Капитал”» («Reading Capital»), а также: *Terray E. Marxism and “Primitive” Societies* / Trans. M. Klopfer. New York: Monthly Review, 1972; *Godelier M. Horizon: trajets marxistes en anthropologie*. Paris: F. Maspero, 1973; *Sur le «mode de production asiatique»* / Ed. J. Chesneaux. Paris: Editions Sociales, 1969; *Hindess B., Hirst P. Pre-Capitalist Modes of Production*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

в этой схематичной и механической концепции исторических «стадий» (подвергнутой альтюссеррианцами систематической критике под названием «историзма») содержится понятие культурной доминанты или формы идеологического кодирования, характерной для каждого способа производства. В той же самой последовательности таковые воспринимались обычно как магическое и мифическое повествование, родство, религия или сакральное, «политика» в соответствии с более узкой категорией гражданства в античном городе-государстве, отношения личного господства, товарное опредмечивание, а также (предположительно) оригинальные и пока еще нигде в полной мере не развившиеся формы коллективного и коммунального объединения.

Прежде чем мы сможем определить «текст» культуры, или объект исследования, характерный для горизонта способов производства, необходимо, однако, сделать два предварительных замечания о тех методологических проблемах, которые здесь возникают. Первое касается вопроса о том, является ли понятие способа производства синхроническим, тогда как второе относится к искушению использовать различные способы производства для построения таких классификаций или типологий, при которых тексты культуры оказываются просто изолированы друг от друга.

В самом деле, ряд теоретиков выразили обеспокоенность по поводу явного слияния действительно марксистского понятия всеобъемлющего и всеорганизующего способа производства (который устанавливает для всего к нему относимого — культуры, идеологического производства, классовой принадлежности, техники — свое особое, уникальное место) с немарксистскими воззрениями на «тотальную систему», где различные элементы и уровни социальной жизни подвержены сужающемуся программированию. Веберовское яркое понятие «стального панциря» становящегося все более бюрократическим общества<sup>18</sup>,

---

<sup>18</sup> «Пуританин *хотел* быть профессионалом, мы *должны* быть таковыми. Но по мере того, как аскеза перемещалась из монашеской кельи в профессиональную жизнь и приобретала господство над мирской нравственностью, она начинала играть определенную роль в создании того грандиозного космоса современного хозяйственного устройства, связанного с техническими и экономическими предпосылками механического машинного производства, который в наше время подвергает неодолимому принуждению каждого отдельного человека, формируя его жизненный стиль, причем *не* только тех людей, которые непосредственно связаны с ним своей деятельностью, а вообще всех свергнутых

фукианский образ решетки применительно к всепроникающей «политической технологии тела»<sup>19</sup>, но также и более традиционные «синхронические» описания культурной запрограммированности определенного исторического «момента» вроде тех, что появлялись в разное время от Вико и Гегеля до Шпенглера и Делёза, — все эти монолитные модели единства культуры определенной исторической эпохи не могли не подтверждать опасений диалектической традиции относительно формирующегося «синхронического» мышления, которое низводит изменение и развитие до маргинализованной категории чисто «диахронического», случайного и лишённого всякого смысла (даже там, где, как в случае с Альтюссером, подобные модели единства культуры подвергнуты резкой критике как формы, скорее, собственно гегелевской и идеалистической «экспрессивной причинности»). Это дурное предчувствие теории по поводу ограниченности синхронической мысли ощущается, пожалуй, прежде всего в политической сфере, где модель «тотальной системы», похоже, медленно и неотвратно исключила бы всякую возможность *отрицания* как такового и привела к повторному включению оппозиционной и даже просто «критической» практики и сопротивления в ту же самую систему в качестве простой ее инверсии. В частности, все, что предвосхищало классовую борьбу в более давней диалектической традиции, что рассматривалось как формирующееся пространство принципиально иных общественных отношений, в рамках синхронической модели свелось бы к практикам, на деле укрепляющим ту самую систему, которая предвидела и продиктовала их особые ограничения. Именно в этом смысле Жан Бодрийяр заявил, что «тотально-системный» взгляд на современное общество сводит

---

в этот механизм с момента рождения. И это принуждение сохранится, вероятно, до той поры, пока не прогорит последний центнер горячего. По Бакстеру, забота о мирских благах должна обременять его святых не более, чем “тонкий плащ, который можно ежеминутно сбросить”. Однако плащ этот волею судеб превратился в стальной панцирь» (*Weber M. The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism / Trans. T. Parsons. New York: Scribners, 1958. P. 181*). [Цит. по изд.: *Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова. М.: Прогресс, 1990. С. 206.*]

<sup>19</sup> *Foucault M. Surveiller et punir. Paris: Gallimard, 1975. Pp. 27–28 и passim.* [См.: *Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. С. 40 сл.*]

возможности сопротивления к анархистским жестам, к последним из сохраняющихся форм радикального протеста, таким как несанкционированная забастовка, терроризм и смерть. Но и в рамках анализа культуры включение последней в синхроническую модель, похоже, привело бы к изъятию из культурного производства всего его антисистемного потенциала и к «разоблачению» даже откровенно оппозиционных и политических произведений как инструментов, в конечном счете запрограммированных самой системой.

Однако именно при помощи предложенного здесь понятия ряда расширяющихся теоретических горизонтов можно установить для этих вызывающих тревогу синхронических систем надлежащее место в анализе, а также способ их правильного применения. Этим понятием открывается долгий взгляд на историю, несовместимую с конкретным политическим действием и классовой борьбой только в том случае, если не принимать во внимание специфику каждого из горизонтов; так, даже если понятие способа производства рассматривать как синхроническое (а мы очень скоро убедимся в том, что положение вещей здесь несколько сложнее), все равно на уровне исторического абстрагирования, на каком такое понятие только и можно использовать, урок «видения» тотальной системы свидетельствует в краткосрочном плане о структурных границах, налагаемых на практику, а не о невозможности этой последней.

Теоретическую проблему, возникающую в связи с перечисленными выше синхроническими системами, следует искать в другом: она состоит не столько в их аналитических рамках, сколько в том, что с марксистских позиций можно определить как их повторное инфраструктурное закрепление. Исторически такие системы обычно распались на две большие группы, которые соответственно можно было бы назвать жесткими и мягкими воззрениями на тотальную систему. Первая группа рисует воображаемое будущее «тоталитарного» типа, где механизмы господства — понимаются ли они как часть более широкого процесса бюрократизации или же напрямую выводятся из развертывания физической и идеологической силы — осознаются в качестве необратимых всепроникающих тенденций, призванных подчинить себе последние остатки человеческой свободы — иными словами, захватить и организовать то, что

объективно и субъективно продолжает все еще существовать как Природа (в самом общем виде Третий мир и Бессознательное).

Пожалуй, эту группу теорий можно не задумываясь связать с ключевыми для нее именами Вебера и Фуко, тогда как вторую группу можно связать с Жаном Бодрийяром и американскими теоретиками «постиндустриального общества»<sup>20</sup>. Для этой второй группы характерные черты тотальной системы современного мирового общества имеют отношение не столько к политическому господству, сколько к культурной запрограммированности и проникновению: это не стальной панцирь, но, скорее, *société de consommation*<sup>21</sup> с его потреблением образов и симулякров, его свободно плавающими означающими и размыванием прежней структуры общественных классов и традиционной идеологической гегемонии. В представлении обеих групп мировой капитализм эволюционирует в сторону системы, ни в каком смысле не являющейся классически социалистической; с одной стороны, она предстает как кошмар тотального контроля, с другой — как полиморфные и шизофренические интенсивности некоей конечной контркультуры (которая у некоторых может вызывать не меньшую тревогу, чем явно угрожающие характеристики первого образа будущего). Добавим к этому, что ни одна из этих разновидностей анализа не соблюдает марксистского предписания в отношении «определяющей в конечном счете инстанции» экономической организации и экономических тенденций: в самом деле, для обеих данного типа экономика (или политическая экономия) в новой тотальной системе современного мира уже на исходе, и обе закрепляют за экономическим второстепенное и неопределяющее место при новой доминанте соответственно политической власти или культурного производства.

В самом марксизме, однако, существуют точные эквиваленты этих двух немарксистских воззрений на современную тотальную систему — вариант каждого из них, если угодно переписанный в специфически марксистских и «экономических» терминах.

---

<sup>20</sup> Baudrillard J. Le Système des objets. Paris: Gallimard, 1968; La Société de consommation. Paris: Denöel, 1970; Pour une économie politique du sign. Paris: Gallimard, 1972. Наиболее влиятельное изложение американской версии этой позиции, провозглашающей «конец идеологии» / потребительское общество, принадлежит, конечно, Дэниелу Беллу (D. Bell), см. его: Coming of Post-Industrial Society. New York: Basic, 1973; The Cultural Contradictions of Capitalism. New York: Basic, 1976.

<sup>21</sup> [общество потребления (*фр.*)]

Это анализ позднего капитализма соответственно в категориях *капиталогиики*<sup>22</sup> и *ненакопления*<sup>23</sup>, и хотя эта книга — явно не место для обстоятельного разбора подобных теорий, следует заметить, что оба этих подхода, рассматривающих своеобразие современной ситуации с точки зрения системных тенденций *внутри* капитализма, утверждают заново теоретический приоритет организующего понятия способа производства, что составляет и нашу собственную цель.

Теперь следует обратиться к другой проблеме, имеющей отношение к третьему и последнему горизонту, и рассмотреть вкратце возражение о том, что предпринимаемый в его рамках анализ культуры будет неизбежно тяготеть к чисто типологической и классификационной процедуре, когда мы призваны «решать» такие вопросы, как, например, вопрос о том, следует ли интерпретировать Мильтона в «докапиталистическом» или формирующемся капиталистическом контексте и т. д. В другом месте я подчеркивал бесплодность подобных классификационных процедур, которые, как мне представляется, могут всегда восприниматься в качестве симптомов и индикаторов вытеснения подлинно диалектической и исторической практики анализа культуры. Теперь можно распространить этот диагноз на все три рассматриваемых здесь горизонта, где обращение к гомологии соответственно в виде простого «социологического»

---

<sup>22</sup> Обзор и критику основной литературы по этому вопросу см. в статье: *Aronowitz S.* Marx, Braverman, and the Logic of Capital // *Insurgent Sociologist*. 1978. Vol. VIII. № 2/3. Pp. 126–146; см. также: *Backhaus H.-G.* Zur Dialektik der Wertform // *Beiträge zur marxistischen Erkenntnistheorie* / Ed. A. Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. Pp. 128–152; *Reichelt H.* Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1970. Для капиталогиков «материалистическое зерно» Гегеля проявляется в постижении конкретной, или объективной, реальности абсолютного духа (понятие в-себе-и-для-себя) не иначе как в виде капитала (*Reichelt H.* Op. cit. Pp. 77–78). Это, однако, с необходимостью вынуждает их солидаризироваться с постмарксизмом, для которого диалектика выступает способом мышления, присущим одному капитализму (*Backhaus H.-G.* Op. cit. Pp. 140–141). В этом случае, конечно, диалектика стала бы чистейшим анахронизмом в обществе, упразднившем товарную форму.

<sup>23</sup> Основные тексты по «теории ненакопления» включают: *Sklar M. J.* On the Proletarian Revolution and the End of Political-Economic Society // *Radical America*. 1969. Vol. 3. № 3. Pp. 1–41; *O'Connor J.* Productive and Unproductive Labor // *Politics and Society*. 1975. № 5. Pp. 297–336; *Block F., Hirschhorn L.* New Productive Forces and the Contradictions of Contemporary Capitalism // *Theory and Society*. 1979. № 7. Pp. 363–395; *Aronowitz S.* The End of Political Economy // *Social Text*. 1980. № 2. Pp. 3–52.



поиска какого-то социального и классового эквивалента или в конечном счете использования какой-нибудь типологии социокультурных систем может служить примером неправильного применения этих трех аналитических рамок. Более того, точно так же как при разборе нами первых двух горизонтов мы подчеркивали центральное место категории противоречия в любом марксистском анализе (противоречия, которое в рамках первого горизонта рассматривалось как то, что культурный и идеологический артефакт стремится «разрешить», а в рамках второго — как природа социального и классового конфликта, в контексте которого конкретное произведение выступает самостоятельным актом или жестом), мы и в данном случае можем успешно обосновать горизонт способа производства, показав форму, какую противоречие принимает на этом уровне, а также связь с ним объекта культуры.

Прежде чем это сделать, мы должны обратить внимание на появившиеся совсем недавно возражения против самого понятия способа производства. Традиционная схема различных способов производства как стольких «стадий» в историческом развитии вызвала всеобщее чувство неудовлетворенности в том числе и потому, что при анализе политики, но точно так же и культуры, она поощряет уже критиковавшуюся нами типологизацию. (При анализе политики эта схема очевидным образом предстает в виде процедуры «принятия решения» относительно того, следует ли приписывать некоторое стечение обстоятельств определенному моменту в рамках феодализма — с вытекающим отсюда требованием буржуазных и парламентских прав, — или в рамках капитализма — с сопутствующей «реформистской» стратегией, — или же, напротив, подлинно «революционному» моменту, из чего затем выводится соответствующая революционная стратегия.)

С другой стороны, ряд современных теоретиков все более убеждаются в том, что такая классификация «эмпирического» материала в соответствии с той или иной абстрактной категорией недопустима во многом из-за уровня абстрагирования, присущего понятию способа производства: ни одно из исторически существовавших обществ никогда не «воплощало» способ производства в чистом виде (подобно тому как «Капитал» не является описанием исторически конкретного общества, но,

скорее, построением абстрактной концепции капитализма). Это привело к тому, что некоторые современные теоретики, в особенности Никос Пулантзас<sup>24</sup>, стали настаивать на различении «способа производства» как чисто теоретического построения и «общественной формации», которая предусматривала бы описание некоего исторически конкретного общества на определенном этапе его эволюции. Это различие представляется неадекватным и даже неверным постольку, поскольку поощряет то самое эмпирическое мышление, которое оно взялось разоблачить, иначе говоря, подведение отдельного или эмпирического «факта» под ту или иную «абстракцию». И все же одну из особенностей разбора Пулантзасом «общественной формации» следует принять во внимание: мы имеем в виду его положение о том, что всякая общественная формация или исторически существующее общество фактически состоит из взаимоналожения и структурного сосуществования одновременно *нескольких* способов производства, включая элементы и пережитки более старых, низведенных ныне до структурно зависимого положения в рамках новых, а также опережающие тенденции, которые потенциально несовместимы с существующей системой, но еще не успели образовать собственного автономного пространства.

Но если этот тезис обоснован, тогда проблемы «синхронической» системы, как и типологического искушения, снимаются разом. Синхронично само «понятие» способа производства; момент же исторического сосуществования нескольких способов производства в таком понимании не синхроничен, но диалектически открыт истории. Таким образом, исчезает искушение классифицировать тексты в соответствии с определенным способом производства, ибо тексты появляются в пространстве, где они могут скрещиваться и пересекаться с самыми разнообразными импульсами, исходящими одновременно от противоречивых способов культурного производства.

Мы все еще, однако, не охарактеризовали специфический объект исследования, который создается этим новым и последним горизонтом. Как мы показали, им не может быть понятие отдельного способа производства (точно так же как в рамках нашего второго горизонта специфическим объектом исследования

---

<sup>24</sup> Poulantzas N. Op. cit. Pp. 13–16.

не мог быть конкретный общественный класс в отрыве от всех остальных). Мы выскажем поэтому предположение, что этот новый и окончательный объект, на основе недавнего исторического опыта, может быть обозначен как *культурная революция*, как такой момент, когда сосуществование различных способов производства становится ощутимо антагонистическим, а их противоречия выдвигаются в самый центр политической, социальной и исторической жизни. Можно обратиться к незавершенному эксперименту «пролетарской» культурной революции в Китае в поддержку положения о том, что прежняя история знала целый ряд эквивалентов схожим процессам, по праву подпадающим под данное определение. Так, западное Просвещение можно понимать как часть собственно буржуазной культурной революции, во время которой ценности и дискурсы, привычки и пространство повседневности *ancien régime*<sup>25</sup> подвергались систематическому разрушению, с тем чтобы на их месте могли утвердиться новые способы осмысления, привычки и жизненные формы, равно как и система ценностей капиталистического рыночного общества. Этот процесс явно предусматривал более грандиозный исторический ритм по сравнению с ритмом таких дискретных исторических событий, как Великая французская революция или революция промышленная. Своей *longue durée*<sup>26</sup> он охватывает явления наподобие описанных Вебером в «Протестантской этике и духе капитализма» — работе, которую теперь, в свою очередь, можно оценить как вклад в изучение буржуазной культурной революции, точно так же как всему корпусу трудов по романтизму отныне отводится новое место в качестве исследования важного, непряясненного момента в сопротивлении данному «великому преобразованию» наряду с более специфически «народными» (докапиталистическими, а также пролетарскими) формами культурного сопротивления.

Раз так, то следует пойти дальше, предположив, что все предыдущие способы производства сопровождались характерными для них культурными революциями, среди которых, скажем, «культурная революция» неолита, триумф патриархата над более древними матриархатными и племенными формами

<sup>25</sup> [королевского строя (фр.)]

<sup>26</sup> [большой длительностью (фр.)]

организации или победа эллинистической «справедливости» и новой законности *polis*'а над системой кровной мести представляют собой лишь наиболее яркие примеры. Итак, можно ожидать, что понятие культурной революции — или, говоря точнее, воссоздание материала истории культуры и литературы в виде того нового «текста», или объекта исследования, каким является культурная революция, — откроет новый горизонт для гуманитарного знания, в рамках которого изучение культуры в самом широком смысле может быть поставлено на материалистическую основу.

Это описание, однако, может вводить в заблуждение в той мере, в какой оно заставляет думать, что «культурная революция» есть некий феномен, ограниченный рамками так называемых «переходных» периодов, во время которых общественные формации с преобладанием одного способа производства претерпевают радикальное структурное изменение, в ходе которого появляется иная «доминанта». Проблема таких «переходов» — традиционный камень преткновения в марксистской проблематике способов производства, и нельзя сказать, что какое-либо из предлагавшихся решений: от отрывочных рассуждений самого Маркса до недавней модели Этьена Балибара — полностью удовлетворительно, поскольку в каждом из них несоответствие между «синхроническим» описанием некоей системы и «диахроническим» очерком перехода от одной системы к другой, похоже, снова заявляет о себе с неодолимой силой. Но наше собственное рассуждение началось с мысли о том, что конкретная общественная формация представляет собой сосуществование различных синхронических систем, или способов производства, каждый из которых обладает собственной динамикой, или схемой времени — своего рода метасинхронией, если угодно, — тогда как теперь мы переключились на описание культурной революции, сформулированной на более диахроническом языке системных преобразований. Выскажу поэтому соображение о том, что оба этих явно не совместимых друг с другом описания — всего лишь парные подходы, которые наша мысль (и представление, или *Darstellung*, этой мысли) избирает по отношению к одному и тому же масштабному историческому объекту. Точно так же как открытая революция, со своей стороны, не является обособленным событием, но выводит на поверхность бесчисленные повседневные схватки

и формы классовой поляризации, проявляющиеся во всем ходе предшествующей ей общественной жизни и тем самым подспудно присутствующие в «предреволюционном» социальном опыте, проступая как его глубинные структуры только в такие «моменты истины» — так и откровенно «переходные» моменты культурной революции сами по себе — не что иное, как выход на поверхность извечного процесса, протекающего в человеческих обществах, извечной борьбы между различными сосуществующими способами производства. Триумфальный миг, когда новая системная доминанта становится преобладающей, представляет собой, таким образом, всего лишь диахроническое проявление постоянной борьбы за увековечение и воспроизведение ее господства, борьбы, которая должна продолжаться на протяжении всего ее существования, сопровождаемая во всякий момент времени системным и структурным антагонизмом тех старейших и новейших способов производства, которые сопротивляются ассимиляции или ищут от нее освобождения. Задачей культурного и социального анализа, понятого таким образом в рамках этого последнего горизонта, безусловно будет, стало быть, такое переписывание его материала, при котором эта вечная культурная революция может быть осмыслена и истолкована как глубинная и более устойчивая конститутивная структура, благодаря которой эмпирические текстуальные объекты становятся доступными для понимания.

Можно сказать, что воспринятая таким образом культурная революция находится вне оппозиции между синхронией и диахронией и в целом соответствует тому, что Эрнст Блох называл *Ungleichzeitigkeit* (т. е. «несинхроническим развитием») культурной и социальной жизни<sup>27</sup>. Подобный взгляд диктует новый

---

<sup>27</sup> Bloch E. Nonsynchronism and Dialectics // New German Critique. 1977. №11. Pp. 22–38, или: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. «Несинхроническое» использование понятия способа производства, намеченное выше, является, на мой взгляд, единственной возможностью осуществления известной Марксовой программы диалектического познания как «восхождения от абстрактного к конкретному» (*Marx K. Grundrisse / Trans. M. Nicolaus. Harmondsworth: Penguin, 1973. P. 101. (Введение, 1857)*) [см. изд.: *Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 37.*]. Маркс различает там три этапа познания: (1) выделение особенного (что соответствует чему-то вроде эмпирической истории, сбору фактов и описательного материала о разнообразных человеческих обществах); (2) покорение абстракции, появление собственно «буржуазной» науки или того, что Гегель называл категориями

способ использования концепций периодизации и, в частности, той прежней схемы «линейных» стадий развития, которая в данном случае одновременно сохраняется и отвергается. Более подробно мы будем разбирать специальные проблемы периодизации в следующей главе; сейчас достаточно сказать, что такие категории возникают в рамках изначально диахронических и нарративных координат, но начинают использоваться лишь тогда, когда исходные системы отменяются, позволяя артикулировать и согласовывать категории диахронического происхождения (разные четко различимые способы производства) теперь уже в ключе синхроническом и метасинхроническом.

Мы, однако, еще не установили природы текстуального объекта, который создается в этом третьем горизонте культурной революции и который в этих диалектически обновленных пределах будет равнозначен объектам исследования наших первых двух горизонтов — символическому акту и идеологеме, или диалогической структуре, классового дискурса. Я выскажу предположение о том, что в этом последнем горизонте отдельный текст или культурный артефакт (с его видимостью автономности, которая распалась особым, неповторимым образом также и в первых двух горизонтах) подвергается в данном случае структурной трансформации как силовое поле, в котором можно зафиксировать и распознать динамику знаковых систем нескольких четко различимых способов производства. Эта динамика — вновь созданный «текст» нашего третьего горизонта — образует то, что можно назвать *идеологией формы*, т. е. специфическое противоречие между конкретными сообщениями, исходящими

---

Рассудка (этот этап, этап построения статичной и чисто классификационной концепции «способов производства», подвергается Хиндессом и Хёрстом совершенно справедливой критике в «Докапиталистических способах производства»); (3) преодоление диалектикой абстракции, «восхождение к конкретному», приведение в движение до сих пор статичных, типологизационных категорий через их повторное включение уже в конкретную историческую ситуацию (в данном контексте это достигается переходом от классификационного использования категории способов производства к осознанию их динамичного и противоречивого сосуществования в определенный момент развития культуры). Гносеология самого Альтюссера, между прочим — Всеобщности I, II и III (Pouq Marx. Paris: F. Maspero, 1965. Pp. 187–190 [см. изд.: *Альтюссер Л.* За Маркса / Пер. с фр. А. В. Денежкина. М.: Праксис, 2006]), — это интерпретация все того же основного отрывка из «Введения» 1857 г., но такая, которая лишь весьма успешно отменяет его диалектический дух.

от разных знаковых систем, сосуществующих в рамках определенного художественного процесса, равно как и объемлющей его общественной формации.

Необходимо подчеркнуть теперь, что на этом уровне «форма» понимается как содержание. Изучение идеологии формы несомненно основано на специальном и формалистическом анализе в более узком смысле, несмотря на то что оно нацелено, вопреки многим вариантам традиционного формального анализа, на выявление активного присутствия в самом тексте ряда прерывистых и гетерогенных формальных процессов. Но на обсуждаемом здесь уровне анализа произошло полное диалектическое оборачивание, благодаря чему стало возможным понимать подобные формальные процессы как полноправное остаточное содержание, как то, что обладает собственным идеологическим посылом, отличным от мнимого и явного содержания произведений; другими словами, стало возможным представлять подобные формальные операции с точки зрения того, что Луи Ельмслев назовет «содержанием формы» в противовес ее «выражению», повсеместно составляющему объект исследования для разных куда более узко формализованных подходов. Простейшее и наиболее доступное проявление этой реверсии можно обнаружить в области литературного жанра. В нашей следующей главе будет смоделирован процесс, при помощи которого, в случае конкретного исторического текста, определение и описание жанра может быть преобразовано в обнаружение множества явственно различимых жанровых сообщений — тех, что являются объективированными следами прежних способов культурного производства, и тех, что имеют предвосхищающий характер, но вместе создают формальное сочетание, через которое можно обнаружить и аллегорически выразить «сочетание» сосуществующих способов производства в определенный исторический момент.

Между тем релевантность этой окончательной перспективы для более откровенно выраженных политических и теоретических проблем может служить известным подтверждением того, что то, что мы назвали идеологией формы, — вовсе не уход от социальных и исторических вопросов в область более узко формальных; в качестве наиболее показательного примера мы можем взять широко обсуждаемое отношение марксизма к фе-

минимуму. Очерченное выше понятие перекрывающих друг друга способов производства и в самом деле позволяет обойти ложную проблему приоритета экономического перед тем, что относится к полу, или угнетения по признаку пола перед угнетением одного общественного класса другим. В нашей настоящей перспективе становится ясным, что сексизм и патриархальность следует понимать как остаток и опасный пережиток форм отчуждения, характерных для старейшего в человеческой истории способа производства с его разделением труда между мужчинами и женщинами и разделением власти между младшими и старшими. Анализ идеологии формы, надлежащим образом проведенный до конца, призван показать формальную устойчивость подобных архаических структур отчуждения — и им присущих знаковых систем, — скрытых под покровом всех позднейших, исторически самобытных типов отчуждения, таких как политическое господство и товарное опредмечивание, превратившихся в доминанты позднего капитализма, этой сложнейшей из всех культурных революций, где все предыдущие способы производства продолжают так или иначе структурно сосуществовать. Таким образом, утверждение радикального феминизма о том, что уничтожение патриархальности является самым *радикальным* политическим действием — постольку, поскольку оно включает в себя и более частные требования вроде освобождения от товарной формы, — находится в полном соответствии с расширенными рамками марксистского анализа, для которого преобразование нашего собственного господствующего способа производства должно сопровождаться и заканчиваться столь же радикальным структурным изменением всех куда более архаичных способов производства, с которыми структурно он сосуществует.

Итак, вступив в этот последний горизонт, мы попадаем в пространство, где сама История становится предельным основанием и одновременно непреодолимой границей нашего понимания в целом и текстовой интерпретации в частности. Конечно, это и тот самый момент, когда проблема приоритетов в интерпретации снова встает в полный рост и когда приверженцы альтернативных и соперничающих интерпретационных кодов — не давшие убедить себя в том, что История — это интерпретационный код, включающий и превосходящий все другие, — станут вновь отстаивать «Историю» на правах лишь



еще одного кода среди остальных, не видя в нем какого-либо привилегированного статуса. Быстрее всего это случается тогда, когда критики марксистской трактовки, заимствуя присущую ей традиционную терминологию, намекают на то, что марксистская процедура интерпретации предполагает тематизацию и опредмечивание «Истории», что не слишком отличается от процесса, в ходе которого все другие интерпретационные коды порождают собственные формы тематического замыкания, предлагая себя в качестве абсолютного метода.

К настоящему моменту должно было проясниться, что противопоставление Языка Истории не дает ничего в споре о конечном приоритете одной из этих овеществленных тем перед другой. Влиятельность, которую эта дискуссия приобрела в последние годы — в попытке Юргена Хабермаса подвести «марксистскую» модель производства под более всеохватную модель «коммуникации» и интересубъективности<sup>28</sup> или же в утверждении Умберто Эко приоритета Символического в целом перед технологическими и производственными системами, которые оно должно упорядочить как *знаки*, прежде чем их можно будет применять в качестве *орудий*<sup>29</sup>, — проистекает из ложного представления о том, что марксистская категория способа производства является формой технологического или «производственного» детерминизма.

По-видимому, было бы полезнее в заключение задаться вопросом о том, каким образом Историю в качестве основания и отсутствующей причины можно понимать так, чтобы избежать при этом тематизации и опредмечивания, ее обратной трансформации в один из произвольных кодов среди остальных. Мы можем косвенно указать на такую возможность, выделив то, что последователи Аристотеля назвали бы удовольствием от жанра, присущим форме крупных памятников историографии, а семиотики могли бы назвать «эффектом истории», создаваемым такими нарративными текстами. Каким бы ни был сырой материал, с которым имеет дело историографическая форма (и здесь мы лишь бегло коснемся той наиболее распространенной

---

<sup>28</sup> См.: *Habermas J. Knowledge and Human Interests / Trans. J. Shapiro. Boston: Beacon, 1971; особ. часть I.*

<sup>29</sup> *Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976. Pp. 21–26.*

разновидности материала, какой является голая хронология фактов, как она представлена в упражнениях на запоминание из исторических учебников), «чувство», вызываемое крупной историографической формой, в итоге можно всегда рассматривать как радикальное структурное преобразование этого инертного материала, в данном случае — как мощную реорганизацию в остальном инертных хронологических и «линейных» данных в форме Необходимости: почему то, что произошло (поначалу воспринятое как «эмпирический» факт), должно было произойти так, а не иначе. С этой точки зрения причинность, следовательно, является всего лишь одним из возможных тропов, с помощью которых можно осуществить это формальное преобразование структуры, несмотря на то что ему отдавалось явное предпочтение и исторически он играл большую роль. Между тем, если в порядке возражения будет сказано, что марксизм выступает, скорее, «комической» или «романной» парадигмой, в которой история рассматривается в спасительном плане некоего окончательного освобождения, на это мы заметим, что наиболее убедительные примеры реализации предписаний марксистской историографии — от работ самого Маркса, посвященных революции 1848 г., через богатые и разнообразные канонические исследования динамики Французской революции 1789 г. вплоть до предпринятого Чарльзом Беттельхеймом анализа советского революционного опыта — по-прежнему остаются видением исторической Необходимости в обрисованном выше смысле. Но Необходимость представлена здесь в виде неумолимой логики, проявляющейся в закономерном неуспехе всех революций, имевших место в человеческой истории: основная посылка марксизма о том, что социалистическая революция может быть только тотальным, всемирным процессом (а это, в свою очередь, предполагает завершение капиталистической «революции» и процесса утверждения товарной формы в глобальном масштабе), — это та перспектива, в которой провал или задержка, противоречивое движение вспять или полное изменение функции того или иного локального революционного процесса осознаются как «неизбежные», как проявление объективных границ.

Таким образом, История является опытом Необходимости, и уже одним этим можно предупредить ее тематизацию

и овеществление в качестве простого объекта репрезентации или одного господствующего кода среди массы других. В этом смысле Необходимость — не разновидность содержания, но, скорее, неумолимая *форма* событий; она выступает, следовательно, нарративной категорией в расширенном смысле некоего по-настоящему нарративного политического бессознательного, какое мы здесь обсуждали, ретекстуализацией Истории, представляющей последнюю не в качестве новой репрезентации или «видения», некоего нового содержания, но в качестве формальных эффектов того, что Альтюссер, следуя Спинозе, называет «отсутствующей причиной». Понятая в этом смысле, История — то, что причиняет боль, что противится желанию и устанавливает неумолимые границы как для индивидуальной, так и для коллективной практики, которую ее «хитрости» превращают в нелепый и ужасный перевертыш открыто заявленных ими намерений. И эту же Историю можно познать только через ее последствия, но никак не напрямую в виде какой-нибудь овеществленной силы. Таков воистину тот окончательный смысл, в каком История как основание и непреодолимый горизонт не нуждается в специальном теоретическом обосновании: можно не сомневаться в том, что ее отчуждающая неотвратимость не обойдет нас стороной, как бы мы ни стремились не придавать этому значения.

## ПРОЕКТ ФОРМАЛИСТОВ<sup>1</sup>

Уникальной особенностью русских формалистов является их упорная приверженность собственно литературному, упорный отказ обратиться от «литературного факта» к какой-либо другой теоретической форме. Поэтому, какова бы ни была конечная ценность их систематического мышления, литературная критика не может не начинаться оттуда же, откуда начали они, и самые последовательные критики-марксисты, такие как Троцкий и Бухарин, никогда не отрицали изначальной методологической обоснованности проекта формалистов<sup>2</sup>.

Формалисты начали, как и Соссюр в области лингвистики, с выявления собственно внутреннего, с отделения своего особого предмета исследования от предметов других дисциплин, с систематического изучения того, что Jakobson назвал *литературностью*, т. е. отличительного элемента литературы как таковой. Уже сама эта процедура является диалектической, поскольку не предусматривает конкретного содержания, которое было бы продиктовано заранее, но предполагает, скорее, эмпирический подход к установлению особых основных элементов индивидуального произведения искусства; и процесс установления этих элементов может быть успешным только в том случае, если учитываются другие элементы данного произведения и даже самой эпохи. Такое определение главных элементов литературного произведения, следовательно, является относительным, или функциональным, и полностью основывается на осознании

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1972. [Formalist Projection. Перевод выполнен И. Борисовой по изд.: Jameson F. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press, 1972. Pp. 43–98. (Princeton Essays in European and Contemporary Literature).]

<sup>2</sup> «Приемы формального анализа необходимы, но они недостаточны» (см.: Trotsky L. *Literature and Revolution*. New York: Russell, 1957. P. 180). [Цит. по изд.: Троцкий Л. Д. *Формальная школа поэзии и марксизм // Литература и революция*. М.: Политиздат, 1991. С. 143.]

не только того, что представляет собой искомый элемент, но равно и того, что не является таковым, что было опущено в рассматриваемом произведении. Так, предметом исследований формалистов могут быть сюжет или структура образов, но также традиционные эпиграфы романистов 19 века или имена их героев: начальной точкой может быть все, что способно попасть в поле зрения, выдвинуться на передний план, пробить себе путь в область восприятия. Таким образом, их метод с самого начала предостерегает от доверия к методу, от слишком механического применения его.

Опять же, подобно первым шагам Соссюра в области лингвистики, первые движения русских формалистов должны были быть отрицательными. Они были нацелены на вычленение литературной системы из других, внешних систем. Их критические и полемические суждения можно отнести к трем общим категориям: 1) те, что направлены против идеи литературы как носительницы философского смысла, или философского содержания, 2) направленные против тех, кто пытается анализировать литературу генетически или, как мы сейчас сказали бы, диахронически (биографически, через изучение источников и т. д.), подобно Александру Веселовскому, который стремился обнаружить источники различных мотивов народной сказки в религиозных ритуалах и примитивных верованиях, причем произведение растворяется и распадается на разнородные элементы, проанализированные с внелитературной точки зрения<sup>3</sup>; и, наконец, 3) направленные против, пожалуй, самой «литературной» из этих позиций — против тенденции сводить литературное произведение к отдельной технике или единственному психологическому импульсу; здесь формалисты имеют в виду нечто вроде формулы Белинского, который видел в поэзии «мышление в образах».

---

<sup>3</sup> «Веселовского <...> объяснявшего эпические повторения механизмом первоначального исполнения (амебейное пение). Такого рода объяснение, даже если оно верно, как генетическое, не уясняет этого явления, как факта литературного. Общая связь литературы с бытом, служившая для Веселовского и других представителей этнографической школы способом объяснения особенностей сказочных мотивов и сюжетов, не отвергается Шкловским, а только отводится в качестве объяснения этих особенностей как литературного факта. Генезис может уяснить только происхождение — не больше» (*Эйхенбаум Б.* Теория «формального метода» // *Литература: Теория. Критика. Полемика.* Л.: Прибой, 1927. С. 129; см. также: *Russian Formalist Criticism: Four Essays / Trans., introduction L. T. Lemon, M. J. Reis.* Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1965. P. 177).

(В узком смысле третья цель составляет часть критики формалистами предыдущего поколения, подпавшего под власть символизма. Но в более широком смысле она направлена против всякого недialeктического литературного исследования, всякого литературного анализа, который так же наивно, как и досократовская философия, стремится выявить некий предельный и неизменный элемент за множественностью литературной наружности: некую предельную сущность литературы, будь то ирония или метафора, парадокс или перипетия, конфликт, *Erhabenheit*<sup>4</sup>, «высокая серьезность» или что-то иное.)

Американские «новые критики» признают только первые две из этих трех полемических целей. Поскольку их часто сравнивают с формалистами, стоит напомнить, пожалуй, о некоторых основных различиях между ними. Достаточно ясно, что оба движения отражают более общее историческое изменение в литературном и философском климате, произошедшее в течение 19 столетия. Это изменение, часто описываемое как реакция против позитивизма, варьируется в зависимости от структуры национальной и культурной ситуации, в которой оно имеет место, и от характера господствующей идеологии, против которой восстают молодые писатели.

Таким образом, хотя и американское, и русское критические движения являются современниками великой литературы модернизма, хотя оба они возникают отчасти как теоретическая попытка воздать должное этой литературе, формалисты оказываются современниками Маяковского и Хлебникова, революционеров в искусстве и в политике, тогда как самыми влиятельными литературными современниками американских «новых критиков» были названы Т. С. Элиот и Эзра Паунд. Иными словами, известный раскол между авангардистским искусством и левыми политиками был не всеобщим, но лишь локальным англо-американским феноменом.

Однако даже это само по себе является лишь отражением более глубокого исторического и культурного расхождения между этими двумя движениями. «Новые критики» вслед за своими наставниками, такими как Ирвинг Бэббит и Шарль Морас, открыто отвергли английский романтизм и его коренную традицию и искали образцов в метафизической и кавалерской

---

<sup>4</sup> [возвышенность (нем.)]

поэзии. Формалисты же просто критиковали утилитарную и социальную традицию критики Пушкина и его поколения, продолжая видеть в последних преимущественный предмет собственного уникального типа литературного анализа и переоценки. Таким образом, формалисты склонны, скорее, к тому, чтобы использовать в собственных целях, а не отвергать этот великий формирующий период русской литературы, характеризующийся политическими и литературными потрясениями, когда большинство великих писателей сочувствовало неудачному восстанию декабристов, этой «известной стоянке российской истории на площади петербургского Сената»<sup>5</sup>.

Такое сочувствие имело формальные последствия и для литературной критики: основными нарративными моделями, доступными для «новых критиков», были елизаветинская поэтическая драма и *Commedia*<sup>6</sup> Данте. Поэтому для них специфические проблемы повествования расплываются и смешиваются с проблемами, которые в большей мере являются собственно словесными или поэтическими: анализируется тот момент, когда герой прибегает к поэтической речи, или когда, как у Данте, ситуация или судьба внезапно достигает полноты и кристаллизуется в единственном стихе. Пушкин же создал и современную русскую поэзию, и современное русское повествование — не просто форму стиха и ее преломление в поэтической художественной прозе, но две совершенно различные литературные формы, каждая из которых следует собственным внутренним формальным законам. Поэтому пример Пушкина всегда стоит перед формалистами как двойной урок, научая их тому, что поэзия и прозаическое повествование подчиняются совершенно разным законам, но что в другом смысле эти законы, закон поэтического языка, или синтаксис, и закон прозаического повествования, или сюжет, могут рассматриваться как образующие параллельные и аналогичные, хотя и совершенно непохожие системы. Во всяком случае, со всех этих точек зрения — в отношении к истории, в отношении к литературной истории и в отношении к той внутренней литературной диахронии, что представлена повествованием и сюжетом, формалисты придерживаются, пожалуй, гораздо более

---

<sup>5</sup> *Tynianov Y. Death and Diplomacy in Persia. London: Boriswood, 1938. P. 224.* [Цит. по изд.: *Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара / Соч.: В 2 т. Л.: Художественная литература, 1985. Т. 2. С. 241.*]

<sup>6</sup> [Комедия, т. е. «Божественная комедия» (*ит.*)]

позитивной и диалектической установки, чем американские «новые критики».

Невозможно утверждать, что русские формалисты имели единую позицию, единую литературную доктрину; но их творчество было коллективным, и оно характеризуется единством развития во времени. «ОПОЯЗ [Общество изучения поэтического языка], — говорит Томашевский, — никогда не был специально организованной группой со списком членов, местом для собраний, законами. Однако в самые продуктивные годы он имел видимость организации в форме некоего подобия комитета, где Виктор Шкловский был председателем, Борис Эйхенбаум ближайшим сотрудником, а Юрий Тынянов — секретарем»<sup>7</sup>. Подобно другим литературным школам, таким как немецкий романтизм или сюрреализм, ОПОЯЗ, по-видимому, разработал своего рода теорию *Geselligkeit*<sup>8</sup> для обоснования собственного коллективного единства. Сам Шкловский имел много общего с лидерами других литературных движений аналогичных эпох смешения и формирования, с Паундом, Фридрихом Шлегелем, Бретоном: это соединение плодотворных идей, интеллектуальной дерзости и отрывочного художественного исполнения, которое имеет результатом канонизацию отрывка как жанра, будь то открыто у Шлегеля и в сюрреалистическом прерывистом видении жизненного опыта, или неявно — в идеограмматической практике *Cantos* и у Шкловского в абзацах, состоящих из одного предложения, и в продуманном вкраплении разнородных историй и материалов. В то же время такое представление об ОПОЯЗе или группе критиков-формалистов само по себе является узким и обманчивым, поскольку Шкловский тесно сотрудничал с Маяковским и, позднее, с Эйзенштейном и, как и другие формалисты, был тесно связан с романистами группы «Серрапионовых братьев», воплощавших формалистские идеи в своей литературной практике. Поэтому в конечном счете формализм как конкретное литературное явление стоит гораздо ближе к подлинно творческим движениям, немецкому романтизму и сюрреализму, чем к чисто критической теории, такой как американская «новая критика».

<sup>7</sup> *Tomashevsky B.* La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie // *Revue des études slaves.* Paris, 1928. Vol. 3. P. 227. (Прим. 1).

<sup>8</sup> [общительности (нем.)]



Теория Шкловского является одновременно отправной точкой русского формализма и источником его внутренних противоречий. Мы увидим, что последовательная литературная теория была бы невозможна без основ, первоначально заложенных Шкловским, и вместе с тем в конечном счете оказалась состоятельной только ценой избавления от отметин, оставленных его личностью.

## I

1. Первоначальной задачей теории Шкловского является вычленение собственно литературного факта. Заглавие важнейшей книги Шкловского — «О теории прозы» — служит своего рода манифестом: теория поэзии уже разработана, и предстоит открыть новую землю, применить то, что узнано о поэзии, к доселе неисследованной области, а именно к новелле и собственно роману. Теория поэзии основывалась на абсолютном отделении поэтического языка от языка повседневного общения, отделении, которое в характерной краткой форме констатировал уже Малларме:

«Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> [«Неоспоримое желание моего времени — выделить, например ввиду различных функций, двойственный статус слова: когда-то сырого или непосредственного, а когда-то — сущностного. — Повествовать, преподавать, даже писать — все это (хотя любого, наверно, достало бы для обмена человеческой мысли) предполагает безмолвно принимать или вкладывать в руку другого некую монету, а элементарное употребление речи обслуживает универсальный *репортаж*, в котором участвуют все современные письменные жанры — за исключением литературы» (пер. с фр. А. Гараджу).] *Mallarmé S. Oeuvres complètes / Texte établi et ann. par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1956. P. 368.* Такое разделение, однако, лишь по видимости отделяет поэтику от лингвистики, предмет первой от предмета второй. В действительности именно это и есть начальная отправная точка, которая, делая поэтическую речь определенного типа самостоятельным языковым высказыванием (а не украшением, примитивной стадией языка или чем-то еще), реинтегрирует исследование поэтической речи в самое лингвистику. Творчество Романа Якобсона служит самым поразительным доказательством такого единства.

Формалисты начали с доказательства того, что поэтическая речь, сравнительно с обычным языком, во многих отношениях является своего рода диалектом, управляемым собственными особыми законами, часто даже предполагает особое произношение (так, в театре «Comédie française» произносят немое *e* и *h* с придыханием в начале слова). За этим кроется более глубокая мысль — что поэзия является не просто особой частью повседневного языка, но образует полную и самобытную языковую систему.

В англо-американской критике модель, используемая для отделения литературного языка от обычного, основывается на послышке о природе рациональности и строится вокруг различия между когнитивной (или референциальной) и эмоциональной речью. Бесконечные пустые споры об относительной ценности искусства и науки уже заложены, следовательно, в этом начальном пункте, который дает науке преимущество благодаря самой ее терминологичности.

С упадком эпистемологии, однако, различие между рациональным и иррациональным, когнитивным и эмоциональным модусами речи уже не кажется таким абсолютным, как прежде. Феноменология, как и вышедший из нее экзистенциализм, отбрасывает это различие как искусственную перегородку и берет своим отправным пунктом именно понятие акта сознания, в терминах которого и эмоции, и идеи суть формы бытия-в-мире. Фактически, экзистенциализм склоняется, можно сказать, скорее к эмоции и чувству (*Stimmung*<sup>10</sup> у Хайдеггера) как конкретному опыту, нежели к абстракции чистого знания.

Таким образом, если предшествующая эпистемологическая философия по инерции признает первенство знания и относит другие модусы сознания к уровням эмоционального, магического и иррационального, то феноменологическая мысль существенно тяготеет к их воссоединению в более широком единстве бытия-в-мире (Хайдеггер) или восприятия (Мерло-Понти). Именно в такого рода философской атмосфере должны быть поняты мысли формалистов о языке.

2. Поэтический язык, который является неким диалектом, привлекает к себе внимание, и такое внимание имеет результатом обновленное восприятие самого материального качества

---

<sup>10</sup> [настроению (нем.)]

языка. Новая модель, в терминах которой формалисты будут развивать свою теорию, основывается поэтому на противоположности привыкания и восприятия, механического и бездумного исполнения и неожиданного узнавания самих текстов и обнаружений мира и языка. Такая противоположность выходит за рамки привычной противоположности между действием и созерцанием, между практическим и перцептивным и явно перекладывает бремя доказательства с литературы как конкретного способа бытия-в-мире на отвлеченную науку.

Данное Шкловским знаменитое определение искусства как остранения предметов, обновления восприятия, принимает форму психологического закона с глубоким этическим смыслом. Запись из дневника Толстого, которую Шкловский цитирует в качестве иллюстрации, свидетельствует о существовании его действительной метафизической или этической позиции, если он вообще когда-либо приближается к таковой: «Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовать, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно, если целая жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была»<sup>11</sup>. Искусство в этом контексте — способ восстановления сознательного опыта, прорыв сквозь мертвящие и механические привычки поведения (чешские формалисты позднее назовут это автоматизацией), и оно позволяет нам снова родиться в мире с его экзистенциальной новизной и ужасом.

Однако такие чисто психологические законы, которые здесь предполагаются, на самом деле не однородны с законами у Потебни (искусство как метафора, метафора как сохранение энергий), которые критиковали формалисты; ведь эти последние содержательны, тогда как новый психологический механизм, которым заменяет их Шкловский, только лишь описывает некую форму. В новом понятии *остранения* не мыслится ничего

---

<sup>11</sup> Цитируется Шкловским в статье «Искусство как прием» (Russian Formalist Criticism: Four Essays. P. 12). [Цит. по изд.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 11.]

о природе восприятий, которые стали привычными, восприятий, которые должны обновиться. Его исключительная полезность для критики связана с тем, как оно описывает процесс, значимый для всякой литературы, никоим образом не предполагая превосходства одного конкретного литературного элемента (такого как метафора) или одного определенного жанра над другими.

*Остранение* как чисто формальное понятие имеет три важнейших преимущества, которые в значительной мере объясняют парадоксальное богатство собственной критической практики Шкловского, едва ли выходящей, в сущности, за рамки бесконечного множества вариаций этой единственной идеи. Прежде всего, как мы видели, *остранение* служит способом отличия литературы, чисто литературной системы, от всех других существующих вербальных форм. Таким образом, оно служит своего рода уполномочивающим актом, который, в первую очередь, дарует литературной теории право на существование.

Однако в то же время оно делает возможным установление иерархии в самом литературном произведении. Поскольку конечная цель произведения искусства теперь задана заранее — это обновление восприятия, возможность неожиданно увидеть мир в новом свете, новым и непредсказуемым образом — элементы и приемы произведения оказываются упорядоченными в видах достижения этой цели. Вспомогательные приемы являются, в терминологии Шкловского, мотивировкой тех существенных приемов, которые, в первую очередь, и вызывают обновление восприятия. Так, в «Холстомере» Толстого огромное множество сторон социальной жизни неожиданно видится как нечто brutальное и неестественное, и эта существенная незнакомость привычного обусловлена, далее, точкой зрения в этой повести, где наблюдают не человеческие глаза, а глаза лошади.

Наконец, понятие *остранения* имеет еще и третье теоретическое преимущество, поскольку оно вводит новое понимание литературной истории: не как некоей глубинной непрерывности традиции, характерной для идеалистической истории, но как ряда внезапных провалов, разрывов с прошлым, где каждое новое литературное настоящее рассматривается как разрыв с господствующими художественными канонами ближайшего предшествующего поколения. Эта модель художественной истории близка мыслям Мальро в «Голосах молчания», за исключением

того, что теория Мальро формулируется в терминах психологии творчества и основывается на потребности каждого последующего поколения выступить против собственных учителей, а формалисты рассматривали это вечное изменение, эту художественную перманентную революцию как внутренне присущую природе самой художественной формы, которая, некогда поразительная и свежая, становится избитой и должна быть заменена новой неизвестным и непредсказуемым способом.

В то же время формалистская модель более сложна, чем эта гипотеза вечного изменения, и включает сложную систему изменений и приспособлений, подобную якобсоновской модели диахронической лингвистики. Литературная эволюция — не просто разрыв с господствующими существующими канонами, она вместе с тем — канонизация чего-то нового или, скорее, возведение в литературное достоинство тех форм, которые ранее считались массовыми или недостойными, малых форм, прежде распространенных только в полусвете развлечений или журналистики (вспомним, как детективная повесть стала романом у Роб-Грийе). Если воспользоваться любимым образом Шкловского, она является внецентренным движением, подобным движению коня в шахматах. «Наследование при смене литературных школ, — гласит его известное положение, — идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику»<sup>12</sup>.

Таким образом, из основного понятия *остранения* выходит целая литературная теория, во-первых, благодаря вычленению чисто литературной системы как таковой, во-вторых — благодаря модели различных отношений, существующих в этой синхронической системе; и наконец, как мы только что видели, благодаря возвращению к диахронии в анализе того рода изменения, что происходит при смене одного синхронического состояния другим. Давайте оценим эти результаты, особенно в их отношении к вопросу о времени и истории.

---

<sup>12</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 227 (или: *Šklovskij V. Theorie der Prosa / Hrsg. u. aus d. Russ. übers. von G. Drohla. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1966. S. 164*). Ср.: «Новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства. Пушкин произошел от малого искусства альбомов, роман из рассказов ужаса <...> Некрасов — из водевиля, Блок — из цыганского романса, Маяковский — из юмористической поэзии» (*Šklovsky V. A Sentimental Journey / Trans. R. Sheldon. Ithaca; N. Y.; London: Cornell University Press, 1970. P. 233*). [Цит. по изд.: Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 235.]

## II

1. Просто справедливости ради надо отметить, что идея искусства как обновления восприятия не принадлежит исключительно формалистам, но в той или иной форме встречается в современном искусстве и современной эстетике и тесно связана с превосходством нового как такового. Так Пруст, сравнивая письма госпожи де Севинье с техникой героя романа — художника-импрессиониста Эльстира, описывает ее стиль так: «В Бальбеке я понял, что г-жа де Севинье показывает нам предметы так же, как он, действуя непосредственно на наше восприятие и не пускаясь в объяснения. Но уже в этот день, в вагоне, перечитывая письмо, где появляется лунный свет: “Я не могу устоять перед соблазном, для чего-то надеваю на голову все, что только можно, выхожу на бульвар, где дышится так же легко, как у меня в комнате, и мне видится невесть что: *белые и черные монахи, серые и белые инокини, раскиданное белье, покойники в саванах, прислоненные к деревьям,* и т. д.” — я был в восторге от того, что немного позже назвал бы (разве она не описывает природу так же, как он — характеры?) чертами Достоевского в “Письмах госпожи де Севинье”»<sup>13</sup>.

Стоящая за этим мысль, что абстрактное рассуждение (объяснение посредством причины и действия) есть своего рода неудовлетворительная замена восприятия, что имеет место своего рода взаимоподавление между чисто интеллектуальным знанием вещи и подлинным, спонтанным, фантазийным опытным восприятием ее, — является, конечно, основополагающей для всей конструкции романа Пруста. В то же время в современном мире все ощущают, что жизнь стала абстрактной, что разум и теоретическое знание начинают лишать нас подлинного экзистенциального контакта с вещами и миром. Это верно не только о литературе, но и о критике: так, Пруст в вышеприведенном отрывке напоминает формалистов не только тем, что он говорит, но и манерой речи. Сравнение госпожи де Севинье с Достоевским — уже остранение; сама его неожиданность заставляет нас увидеть ее стиль словно впервые, в новом и совершенно непредсказуемом свете.

<sup>13</sup> Proust M. À la recherche du temps perdu. 3 vols. Paris: Gallimard, 1954. Vol. 1. Pp. 653–654. [Цит. по изд.: Пруст М. Под сенью девушек в цвету / Пер. с фр. Н. М. Любимова. М.: Республика, 1992. С. 197.]

2. И все же, изучая воспринятые объекты, мы обнаруживаем, что в целом они могут быть разделены на две общих группы. Так, Свифт, объясняя свой прием — уменьшение размера Гулливера в Бробдингнеге — заставляет своего героя высказать следующие наблюдения: «Должен признаться, что никогда в жизни не испытывал я такого отвращения, как при виде этой чудовишной груди, и нет предмета, с которым бы я мог сравнить ее, чтобы дать любопытному читателю слабое представление об ее величине, форме и цвете. Она образовывала выпуклость вышиною в шесть футов, а по окружности была не меньше шестнадцати футов. Сосок был величиной почти в пол моей головы; его поверхность, как и поверхность всей груди, до того была испещрена пятнами, прыщами и веснушками, что нельзя было себе представить более тошнотворное зрелище. Я наблюдал его совсем вблизи, потому что кормилица, давая грудь, села поудобнее как раз около меня. Это навело меня на некоторые размышления по поводу нежности и белизны кожи наших английских дам, которые кажутся нам такими красивыми только потому, что они одинакового роста с нами и их изъяны можно видеть не иначе как в лупу, ясно показывающую, как груба, толста и скверно окрашена самая нежная и белая кожа»<sup>14</sup>. Такое восприятие является, в сущности, формой отношения к самой природе, и можно сказать, что отвращение и ужас перед природой подводят едва ли не к метафизическому прозрению, поскольку обращают наше внимание на собственно телесные обстоятельства человеческой жизни.

В ту же самую эпоху, однако, и особенно во Франции, аналогичные литературные приемы остранения ставятся на службу совсем другим, политическим и социальным, целям. Вспоминаются персы (в «Lettres persanes»<sup>15</sup> Монтескьё), которые посещают двор Людовика XIV в последние годы его правления и непредубежденно, извне наблюдают самые гротескные и невероятные стороны его жизни. Точно так же разные пришельцы из космоса или из нетронутых лесов нового света в *contes philosophiques*<sup>16</sup> Вольтера оказываются как нельзя более пригодным инструментом

---

<sup>14</sup> Swift J. Gulliver's Travels // Selected Prose Works. London: Cresset Press, 1949. Pp. 189–190. Полезный исторический обзор приемов остранения (автор называет его «негативной аллегорией») содержится в работе: Čiževský D. Comenius' Labyrinth of the World // Harvard Slavic Studies. 1953. Vol. 1. (Особ. с. 117–127).

<sup>15</sup> [«Персидских письмах» (фр.)]

<sup>16</sup> [философских повестях (фр.)]

для восприятия и документирования структурных особенностей европейской жизни. Следующий отрывок из Лабрюйера, хотя и относящийся к более раннему времени, может служить самым поразительным примером такого остранения: «Порою на полях мы видим каких-то диких животных мужского и женского пола: грязные, землисто-бледные, иссушенные солнцем они склоняются над землей, копая и перекапывая ее с несокрушимым упорством; они наделены, однако, членораздельной речью и, выпрямляясь, являют нашим глазам человеческий облик; это и в самом деле люди. На ночь они прячутся в логова, где удовлетворяют голод ржаным хлебом, водой и кореньями. Они избавляют других людей от необходимости пахать, сеять и снимать урожай и заслуживают этим право не остаться без хлеба, который посеяли»<sup>17</sup>. Этот ужасный текст, одно из первых прямых описаний крестьянства в современной французской литературе, привлекает наше внимание уже не к природным и метафизическим условиям человеческой жизни, но, скорее, к ее лишенной оснований социальной структуре, которую мы стали считать непреложной, чем-то естественным и вечным, и которая поэтому вопиет об остранении. Применение приема остранения к явлениям общественной жизни происходит одновременно с зарождением исторического сознания.

Несомненно, эти две формы, метафизическое видение и социальная критика, как мы выяснили, не исключают одна другую; очень часто, например, в недавнем замечательном образце приема остранения — «Nausea»<sup>18</sup> Сартра они являются взаимосвязанными, и мы находим примеры обеих<sup>19</sup>. И все же

---

<sup>17</sup> Цит. в кн.: *Auerbach E. Mimesis: The representation of reality in Western literature* / Trans. W. R. Trask. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968. P. 366. [Цит. по изд.: *Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе*. М.: Пер Сэ; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 308.]

<sup>18</sup> [«Тошнота» (*лат.*)]

<sup>19</sup> Метафизическая: «Но я уже не помнил, что это корень. Слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение, бледные метки, нанесенные людьми на их поверхность. Я сидел ссутулившись, опустив голову, наедине с этой темной узловатой массой в ее первозданном виде, которая пугала меня» (*Sartre J.-P. La Nausée*. Paris: Gallimard, 1962. P. 179). Социальная: «В церквах при свете свечей мужчина пьет вино перед коленопреклоненными женщинами» (*Ibid.* Pp. 63–64). [Цит. по изд.: *Сартр Ж.-П. Тошнота: Избранные произведения / Пер. с фр.; Вступ. ст. С. Н. Зенкина*. М.: Республика, 1994. С. 136, 58. (Пер. Ю. Я. Яхниной).] Примеры из других произведений Сартра см.: *Jameson F. Sartre: the Origins of a Style*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1961.



ясно, что каждая тенденция стремится поглотить другую ради собственной выгоды. Так, в этом раннем романе сила Сартровой критики буржуазного общества притупляется его преимущественно метафизическим и аполитическим видением абсурдности всей человеческой жизни. Столь же ясно, однако, что ни один из рассмотренных модусов описания в конечном счете не согласуется с концепцией литературы у Шкловского, поскольку каждый из них предполагает первенство определенного типа содержания, метафизического или социального. По мнению Шкловского, оно служит просто предлогом для обновления видения любым возможным способом: так, мизантропия Свифта является просто «мотивировкой» его конкретных технических воздействий на основу, складывающуюся из предложений; это относится и к социальной иронии Вольтера и Монтескье, да и к онтологии Сартра. Приоритеты перевернуты: все — личность, социальное сознание, философия — существует для того, чтобы могло появиться на свет литературное произведение.

Имеется, однако, еще один способ постановки проблемы; и особенно поучительно сравнить теорию Шкловского с одноименной теорией Бертольда Брехта — теорией так называемого «эффекта остранения» (немецкое *Verfremdung* буквально значит *остранение*, оно равнозначно русскому эквиваленту Шкловского). Оригинальность теории Брехта состоит в том, что ею по-новому преодолевается оппозиция социального и метафизического, которая помещается в совершенно иную перспективу. По Брехту, различие между вещами и человеческой реальностью, между природой и произведенными продуктами или социальными институтами не является первичным, первично же, скорее, различие между статическим и динамическим, между тем, что воспринимается как неизменное, вечное, не имеющее истории, и тем, что воспринимается как меняющееся во времени и существенно историческое. Привычка заставляет нас верить в вечность настоящего, укрепляет чувство, что вещи и события, среди которых мы живем, являются в некотором смысле «естественными», а значит постоянными. Цель брехтовского эффекта остранения является, следовательно, политической в самом полном смысле слова; он — неустанно повторяет Брехт — должен заставить вас понять, что предметы и институты, которые вы считали естественными, на самом деле суть только исторические: будучи результатом изменения,

они и сами отныне становятся изменяемыми. (Отчетливо чувствуется дух Маркса, влияние «Тезисов о Фейербахе».) В то же время это подлинно историческое видение отражается даже на самих метафизических восприятиях, которые дотоле казались постоянными, придавая и им значение скорее следствия, нежели причины. Так, в этом свете процитированный отрывок из Свифта был бы результатом социальной деформации сексуального желания и выражал бы его социальный характер (предпочтение белой кожи) и т. д.

Сама теория Шкловского, взгляд на литературное изменение как на некий единообразный механизм, одинаковый всегда и повсюду, несомненно, хранит верность экзистенциальной ситуации литературного произведения (в любой данный момент действительно значимым является только одно изменение), но вместе с тем в конечном счете превращает диахронию в простую видимость и подрывает всякое подлинно историческое понимание изменения форм. Однако, как мы видели, вернуть подлинную историю в модель Шкловского не трудно, если перенести внимание с истории литературных произведений на историю самого восприятия, если попытаться объяснить особые типы и определить формы мистификации или перцепционной ооченелости, которые призвано расшатать конкретное произведение искусства.

### III

1. Проблема имеет, однако, еще одно измерение, включающее, так сказать, скорее внутреннюю диахронию, нежели внешнюю. Наряду с вопросом о значимой последовательности во времени различных конкретных исторических примеров остранения в литературе, существует проблема взаимоотношений в рамках одного произведения искусства приема остранения и движения и изменения событий и предметов во времени. Тем самым противоположность поэзии и прозы вновь появляется как различие между остранением единичного единовременного образа и трактовкой последовательности событий, словом — сюжета или собственно повествования.

По-видимому, для Шкловского эти два процесса различаются только масштабом, а не существенными механизмами. Оба они — восприятие объекта и восприятие действия — пред-

полагают своего рода длительность во времени, своего рода ощупывание и медленное вращение во все стороны: «Почему Овидий, создавая из любви "искусство любви", советовал не торопиться в наслаждении? Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, и вместо единого комплекса — автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата, — рождается слово — звук, слово — артикуляционное движение. И танец — это ходьба, которая ощущается; еще точнее — ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться»<sup>20</sup>.

Итак, приемы остранения сюжета и приемы остранения лирики аналогичны, как макрокосм и микрокосм. Лучше сказать, в предполагаемой метафоре с языком и предложением, которая выйдет на первый план благодаря структуралистам, основной способ обновления видения предмета состоит в том, чтобы «поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка»<sup>21</sup>. Это можно сделать, если вынести за скобки имя и просто описывать предмет в его эмпирической инертности; представить его под каким-то неожиданным углом, с большого расстояния; или как бы рассматривать его под микроскопом (в процитированном фрагменте из Свифта); в медленном движении, как многие жесты, да и само основное действие в «Тристреме Шенди»; или если столкнуть предмет с другим предметом, в результате чего отчетливо высветятся ранее незаметные свойства первого (идеограммы Паунда); или если нарушить привычные ожидания причинно-следственного действия (как в анализе нарративной литературы у Сартра); и т. д.

Большинство этих приемов (хотя и не все они) может быть перенесено в нарративный сюжет или фабулу, где главными категориями остранения оказываются замедление, пошаговое сложение (т. е. раскладывание действия на эпизоды), разветвление сюжета (включая вставку разнородных эпизодов и рассказов) и, наконец, «обнажение механизма» (намеренное привлечение внимания читателя к основополагающим приемам

<sup>20</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 24–25. (*Šklovskij V. Theorie der Prosa. S. 28–29.*)

<sup>21</sup> Там же. С. 245. (*Ibid. S. 184–185.*)

повествования; эта категория принадлежит к другому классу, нежели предыдущие, и мы рассмотрим ее специально в следующем разделе).

Я не берусь установить, до какой степени эти категории или приемы утрачивают новизну, если переформулировать их в терминах кинематографа, где они более чем известны в качестве монтажа, перекрестного монтажа и т. д. Есть, прежде всего, что-то саморазрушительное в попытке изложить теорию остранения в более старых, более привычных терминах; кроме того, столь же вероятно, что Эйзенштейн, от которого идут эти кинематографические понятия, в своих теоретических размышлениях находился под влиянием Виктора Шкловского, своего давнего сотрудника, а не наоборот. В параллели с кино как нарративной формой важно, главным образом, то, что она предполагает уже существующую разделенность формы и содержания. «Фабула» фильма задана заранее: это чья-то идея, или экранизируемая книга, или даже уже отснятая пленка. Потом он редактируется, отбраковывается, собирается в надлежащей последовательности. Рассмотрим вкратце, не получается ли так, что эта изначальная внутренняя разделенность, предполагаемая самой идеей «приема», в конечном счете стесняет Шкловского в возможных операциях с повествованием.

Данная проблема напоминает ту, что была сформулирована в связи с лингвистикой Соссюра. Мы уяснили, что Шкловский может адекватно оперировать с базовой литературной единицей как с неким подобием знака в языке. По его мнению, она представляет собой тот момент, когда привычное восприятие неожиданно обновляется, и мы видим вещь по-новому в своего рода перцептивном конфликте с нашим старым способом размышлять о ней, воспринимаем одновременно тождество и различие одного и того же предмета. Однако вслед за проблемой знака встает проблема синтаксиса, причем едва ли можно считать ее надуманной, особенно если вспомнить замечание Лукача, что повествование есть наш основной способ примирения с самим временем и с конкретной историей.

2. Проблема сюжета, поэтому, не разрешается сделанным выше перечислением приемов или механизмов. Остается второй, более трудный вопрос — об их организации, короче говоря, решающий вопрос о законченности произведения искусства: «Но что же нужно для новеллы, чтобы она осозналась как что-то

законченное?»<sup>22</sup>. Иными словами, одно из основных требований к любой теории сюжета состоит в том, что она должна доставлять средства отличить то, что не есть сюжет, что является незавершенным, что не работает. Соответствующее определение должно иметь и отрицательное, и положительное применение, точно так же как теория порождающей грамматики должна выявлять не-предложения и создавать подлинные предложения.

В этом контексте оказывается плодотворным внимание Шкловского к тому, что не является новеллой, каковы не имеющие сюжетного построения отрывки в «*Diable boiteux*»<sup>23</sup> Лесажа. Ведь это позволяет нам перебрать различные варианты одних и тех же «картинок», почувствовать, какие варианты выглядят законченными, а какие — тупиковыми. Так, добавление последней создающей настроение картины в гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» делает законченным то, что иначе могло бы выглядеть таким же бессмысленным, как какая-нибудь картинка у Лесажа. На самом деле, на мой взгляд, именно такой ценой понятие, скажем, качественной прогрессии, разработанное Кеннетом Бёрком или Айвором Винтерсом<sup>24</sup>, перестает быть простым классификационным понятием или моральным суждением и обретает подлинную структурную значимость.

Однако если различные механизмы остранения напоминают отношения слов к ожидаемым или неожиданным контекстам, если нарративная последовательность в общем подобна предложению, то точнее было бы сказать, что, по Шкловскому, законченное повествование, состоявшаяся и имеющая смысл новелла аналогична игре слов. Ведь закручивание или развертывание сюжетной линии подобно совпадению двух словесных рядов в каламбуре. Оно подобно народной этимологии в обратном порядке, и Шкловский показывает, что изрядная часть простых историй возникает как разновидность народной этимологии (как такой-то получил свое имя, и так далее). Обманчивые пророчества или предсказания («Если бы Крез напал на персов,

<sup>22</sup> Там же. С. 63. (Ibid. S. 63.)

<sup>23</sup> [«Хромом бесе» (фр.)]

<sup>24</sup> См.: *Burke K. Lexicon Rhetoricae // Counter-statement*. 2<sup>nd</sup> ed. Chicago: University of Chicago Press, 1957. Pp. 123–183; *Winters Y. The Experimental School in American Poetry / In Defense of Reason*. New York: The Swallow Press & W. Morrow and Company, 1947. Pp. 30–74.

то могущественная империя пала бы!») имеют ту же функцию благодаря их неожиданным исполнениям, которые поражают ум, будучи соединением двух разнородных рядов; многие сказки тоже строятся по этим линиям (неожиданное решение головоломки; выполнение невыполнимой задачи). На самом абстрактном уровне можно определить такое разрешение сюжета как обнаружение множественности (включающей по крайней мере два семантических ряда), которая внезапно и неожиданно воссоединяется в одном: однако слово «неожиданный», которое может показаться инструментальным, на самом деле уже заранее задано в этом определении, поскольку сначала мы должны быть уверены в изначальном противодействии, в изначальной множественности, и в этом смысле всякое жонглирование, которое произведет из нее единство, будет с необходимостью неожиданным для нас.

Разрешение не нуждается, однако, в том, чтобы быть полностью проговоренным: «Совершенно особый вид новелл представляют из себя новеллы с “отрицательным концом”. Сперва объясню свой термин. В словах стол-а, стол-у звуки *a*, у представляют из себя окончание, а “корень” стол — основу. В именительном падеже единственного числа мы имеем слово *стол* без окончания, но это отсутствие окончания на фоне других падежных флексий воспринимается нами как признак падежа и может быть названо “отрицательной формой” (термин Фортунатова) (“нулевое окончание” по терминологии Бодуена де Куртене). Такие отрицательные формы довольно часто встречаются в новеллах, в частности в новеллах Мопассана. Например, мать едет повидать своего незаконнорожденного ребенка, отданного в деревню на воспитание. Он обратился в грубого крестьянина. Мать в горе бежит и попадает в реку. Сын, не зная про нее ничего, шарит по дну шестом и наконец вытаскивает ее, зацепив за платье. На этом новелла заканчивается. Эта новелла воспринимается на фоне привычных новелл с «окончанием». Кстати (говорю не как утверждение, сколько просто как мнение), французский бытовой роман эпохи Флобера широко пользовался приемом несовершеншающегося действия (“Сентиментальное воспитание”)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 73–74. (*Šklovskij V. Theorie der Prosa*. S. 68–69.)

3. В качестве анализа сюжета можно рассмотреть одно из самых глубоких исследований формалистов, «Морфологию сказки» Владимира Проппа. Первоначальный импульс Проппа близок к начальному пункту Шкловского, поскольку он не согласен с системой классификации мотивов у Арне<sup>26</sup>, разделяющего сказки в соответствии с тем, являются ли их главными героями животные, великаны-людоеды, волшебники, комические персонажи и т. д. Он без особого труда показывает, что история может быть одинаковой, независимо от того, является ли ее героем волк, дракон, ведьма, людоед или даже какой-то предмет.

Поэтому Пропп проводит различие между горизонтальным и вертикальным, которое несколько напоминает соссоровские категории синтагматического и ассоциативного, с одной стороны, и, с другой, различие Шкловским основного приема (актуального остранения) и мотивировки. Сюжетная линия рассматривается как ряд абстрактных функций; форма, принятая различными функциями — облик и неизменный характер данного героя или пейзажа или природа препятствий, — является несущественной и берет свое содержание в культурном и историческом контексте. Это подобно понятию мотивировки, поскольку героиня Баба Яга будет достаточным обоснованием злокозности для русских читателей, тогда как читатели, принадлежащие к другой культуре, посчитали бы более подходящим для этой роли дракона, тролля или еще кого-то.

Присмотримся к основной сюжетной линии у Проппа, к этой длинной извилистой молекуле из эпизодов, которая напоминает додекафонический ряд — или, если сказать, предваряя структуралистские тенденции, некий сложный код, отчеканенный в самих мозговых клетках. Сказка зачинается или причинением обиды жертве, или отсутствием какого-то важного предмета. Так в самом начале задается конечный результат: он будет состоять или в отмщении, или в обретении отсутствующей вещи. Герой, если эти два фактора не касаются его лично, посылается с поручением, и здесь происходят два ключевых события.

Герой встречает благодетеля (жабу, колдунью, бородатого старца и т. д.), который, удостоверившись в наличии у него соответствующей реакции (вежливости, например), дает ему

---

<sup>26</sup> Характеристику классификации Арне см.: *Thompson S. The Folktale. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1967. Pp. 413–427.*

волшебный предмет (кольцо, коня, плащ, льва), помогающий успешно преодолеть испытания.

Потом, конечно, он сталкивается со злодеем, вызывающим его на решающий бой. Однако, что весьма парадоксально, этот эпизод, который, казалось бы, должен быть центральным, может заменяться другим. Есть еще один путь, когда герой оказывается перед чередой задач или трудностей, которые он в конечном счете оказывается способен разрешить при помощи волшебного предмета. Пропп подчеркивает взаимоисключающий характер этих двух последовательностей: или злодей, или ряд задач, но не то и другое одновременно<sup>27</sup>.

Последняя часть сказки практически сводится к череде приемов замедления: преследование героя на его пути домой, возможное вмешательство ложного героя, разоблачение его, а в конце — преображение, брак или восхождение на престол (или и то, и другое) самого героя. Собственное исследование Проппа заканчивается установлением этой основной цепочки эпизодов, которая является до определенной степени эмпирическим открытием и имеет силу существующего факта<sup>28</sup>. Думаю, однако, что, учитывая формальную точку зрения, цель которой — определить, почему некая конкретная история воспринимается как законченная, не составит труда сделать несколько более общих заключений.

Несомненно, как мы отметили, что конец истории заложен в ее зачине (обида — отмщение, отсутствие — обретение), так что, кажется, ей остается только дойти до собственного конца и там остановиться. Однако эта абстрактная схема — схема исполнения желания, а не схема рассказа или эпизода. Достаточно подумать о почти не поддающейся обобщению индивидуальности исполнения желания, как становится понятно, что как таковое оно может быть только бессюжетным; что, хотя структура желания может быть необходимым предварительным условием возникновения рассказа, она не является его достаточным условием.

---

<sup>27</sup> *Propp V. The Morphology of the Folk Tale*. 2<sup>nd</sup> ed. Austin, Texas; London: University of Texas Press, 1968. Pp. 101–102, 108–109.

<sup>28</sup> Пропп комментирует суждение Шкловского, что «сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых еще неизвестных законов сюжетосложения». «Закон этот выяснен», — уверенно замечает Пропп (*Propp V. Morphology of the Folk Tale*. P. 116. (Прим. 6). [Цит. по изд.: *Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки*. М.: Лабиринт, 1998. С. 86.]



Здесь можно вспомнить, что Артур Данто определяет историческое повествование как любую форму «причинного» объяснения того, как данное состояние дел *А* превратилось в данное состояние дел *Б*. Тип используемого причинного объяснения важен только для сортировки различных типов или жанров истории, таких как: теодицея, летопись, история морали, экономическая история, история как деяния великих людей и т. д. Центр тяжести описываемых в повествовании событий лежит не в факте изменения, а в объяснении изменения, в среднем термине, который заполняет середину между одним состоянием и другим (и Данто отчетливо уподобляет это диалектическому процессу)<sup>29</sup>. В этом свете становится ясно, какой элемент отсутствует в созданной нами абстрактной схеме сказки: отсутствует благодетель. Благодетель и является тем элементом, который объясняет изменение, описанное в рассказе, и служит той достаточно асимметричной силой, которая делает его интересным, а значит, в каком-то смысле обеспечивает в первую очередь «сюжетность» рассказа. Таким образом, удовлетворительность и законченность сказки объясняются не тем фактом, что герою в конце удается спасти принцессу, но, скорее, ниспосланным ему посредником или деятелем, который позволяет ему сделать это (птица, сообщающая ему слово, которое надо сказать колдунье; волшебный плащ, возносящий его на башню, и т. д.). Дело не только в том, что в рассказе нас интересует *как*, а не *что*: открытие Проппа предполагает, что за всяким Как (волшебной силой) всегда скрывается Кто (благодетель), что где-то в самой структуре рассказа как такового скрывается человеческий образ посредника, пусть даже в тех самых хитроумных формах, в которых он прячется за самой рациональной мотивировкой.

Мы можем сформулировать необходимость существования благодетеля еще одним способом, отметив тот факт, что в начале герой никогда не обладает достаточной силой, чтобы победить без внешней помощи. Он страдает какой-то изначальной бытийной недостаточностью: или он просто недостаточно силен, или недостаточно храбр, или же слишком наивен и простодушен

---

<sup>29</sup> Danto A. C. The Analytical Philosophy of History. Cambridge, Eng.: University Press, 1965. Pp. 236–237. [См. изд.: Данто А. Аналитическая философия истории / Пер. с англ. А. Л. Никифорова и О. В. Гавришиной; Под ред. Л. Б. Маковой. М.: Идея-Пресс, 2002.]

и не умеет распорядиться своей силой. Благодетель является восполнением, обратной стороной этой существенной онтологической слабости.

Выходит, что в сказке, в истории героя предполагается Другой, но не совсем там, где мы ожидаем его найти: не в облике принцессы, поскольку ее может заменить рубин, пир или любой другой желанный предмет (да и сама она в сущности является не более чем желанным предметом, соединяющим физическую красоту и возможность достижения благополучия и власти); и не в облике злодея (по причинам, которые мы вкратце рассмотрим). Основным межличностным и драматическим отношением сказочного повествования не является, следовательно, ни лежащее на поверхности и непосредственное отношение любви, ни отношение ненависти и конфликта; это, скорее, боковое отношение героя к экс-центрической фигуре благодетеля<sup>30</sup>.

Теперь мы переходим к проблеме злодея, и мне кажется, что решение заключается в той равнозначности двух взаимоисключающих систем, которую подчеркивает Пропп, оставляя ее без истолкования: предполагается, что мы имеем дело с двумя формами единого явления, с двумя сторонами одной и той же основной ситуации, которая может представлять либо в виде ужасных угроз и обиды, нанесенной сознательным деятелем, либо как ряд трудных и сложных задач. Межличностная борьба или труд: «*Critique de la raison dialectique*»<sup>31</sup> Сартра, на мой взгляд, дает нам ключ к этой равнозначности, которая отражает первичную реальность мира скудости, мира, в котором я не только не могу удовлетворить свои элементарные потребности без труда, но в котором само мое существование является угрозой для существования других<sup>32</sup>. Мир скудости в основе своей является манихейским, и именно скудость является причиной того, что

---

<sup>30</sup> Рене Жирар высказывает предположение, что в современном обществе желания являются не естественными, а благоприобретенными, что история, рассказываемая в новелле, представляет собой изучение желания неким посредником или третьей стороной (см.: *Girard R. Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961; английский пер.: *Desire, Deceit, and the Novel*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1965). Это предположение иначе можно сформулировать в терминах благодетеля и его онтологической поддержки героя, как она здесь охарактеризована.

<sup>31</sup> [Критика диалектического разума (фр.)]

<sup>32</sup> См.: *Jameson F. Marxism and Form*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971. Pp. 233 ff.

Другой представляется мне главным врагом. Это чередование и даже равнозначность непосильного труда и глубокого недоверия и враждебности к чужому или к Другому в общем и отражаются нарративными нитями сказки. Стоит вспомнить в этом контексте мысль Эрнста Блоха о том, что мифы повествуют о войнах и жрецах, тогда как сказки — нарративные выражения беднейших классов<sup>33</sup>. (Очевидно, что в более развитых художественных продуктах возможны более сложные комбинации. Так, в средневековом романе альтернативные последовательности совокупности задач и борьбы с Другим соединяются в институте рыцарского турнира.)

4. Я пытался показать, что эмпирическое открытие данной совокупности функций не дает адекватного объяснения сказки как формы, как законченного повествования<sup>34</sup>. Точно так же, как синтагматическое измерение у Соссюра, горизонтальная последовательность функций в предложении имеет тенденцию быть вновь поглощенной ассоциативным или синхроническим измерением, в котором предложение понимается просто как одно проявление из бесчисленных других возможных проявлений данной синтаксической формации или единицы, — точно так же и здесь, видимо, не может быть подлинного закона рассказа или сказки, если диахроническая последовательность событий, о которых повествуется, синтаксис повествования, не транспонируется каким-то образом в синхроническую структуру. Итак, в нашем анализе концепции Проппа, весьма близком к гегельянскому, мы стремились свести индивидуальные события к различным проявлениям некоей базовой идеи, такой как идея Другого или идея труда, а в конечном счете — свести эти идеи к некоему центральному понятию, частичными выражениями которого все они являются, поэтому то, что поначалу казалось рядом событий, длящихся во времени, оказывается единым вневременным понятием в процессе его самоартикуляции.

Это почти пространственное единство уже скрыто присутствовало, в другой форме, в анализах сюжета у Шкловского и в самой идее остранения, которая лежит в их основе. Остранение

---

<sup>33</sup> См.: Bloch E. *Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht // Verfremdungen*. Bd. I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963. (Bibliothek Suhrkamp; 85).

<sup>34</sup> По существу, здесь содержится критика концепции Леви-Стросса, см.: Lévi-Strauss C. *La Structure et la Forme // Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*. 1960, March. № 99.

изначально было методом, почерпнутым из лирики или, по крайней мере, из восприятия лирического, и в применении к сюжету оно сохраняет следы своих относительно более статических истоков<sup>35</sup>. Только уже существующие вещи — предметы, институты, те или иные целостности — могут быть подвергнуты остранению; точно так же только то, что для начала имеет имя, может утратить свое привычное имя и неожиданно предстать перед нами во всей своей озадачивающей незнакомости. Многочисленные примеры этого приема, которые Шкловский находит у Толстого, на самом деле, следовательно, ничего не говорят нам о романе как форме, поскольку они являются фрагментарными и статическими восприятиями и основываются на традиционном и привычном для общества времен Толстого. Так, опера может быть представлена как нечто особенное и невероятное, нереальное, только при условии, что мы уже знаем ее как традиционный институт и уже считаем ее чем-то само собой разумеющимся. Это относится и ко всем другим возможным объектам остранения: сражению (Стендаль, Толстой), браку («Крейцера соната»), морали среднего класса («Тошнота»), труду («Новые времена» Чаплина). Тот факт, что у нас есть имена для этих объектов, показывает, что мы уже заранее думаем о них в единообразном, вневременном ключе как о предметах того или иного рода.

Таким образом, синхроническое мышление тайно вновь внедряется в исследование диахронического. Именно по этой причине, на мой взгляд, метод Шкловского не способен иметь дело с романом как таковым и применим только к новелле. Шкловскому никогда не удавалось воспринять роман как нечто большее, нежели синкретическая форма, искусственное смешение. В этом отношении особенно показателен его очерк о романе «Дон Кихот». Здесь Шкловский стремится опровергнуть «миф», «философское содержание», самого Дон Кихота. Он довольно

---

<sup>35</sup> Исключительно справедливости ради замечу, что для Шкловского восприятие как таковое является динамическим, а не статическим: «Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни. Для этого нужно, прежде всего, “расшевелить вещь”, как Иван Грозный “перебирал” людишек. Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится» (Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 79. (*Šklovskij V. Theorie der Prosa. S. 75.*)). Однако именно это движение, неотъемлемое от статического восприятия лирики, в настоящем контексте позволяет сравнить с ним развитие событий в рассказе.

убедительно показывает, что роман существует не для того, чтобы представить этот образ; скорее, образ Дон Кихота придуман и постепенно развернут для того, чтобы скрепить сюжет и дать единство тому, что иначе распалось бы на ряд бессвязных картинок и эпизодов. (Подобно этому мы могли бы сказать, что безумие Гамлета является приемом, призванным собрать различные сюжетные нити, взятые Шекспиром из разнородных источников, в кажущееся поверхностное единство; таким образом, то, что выглядит как содержание, оказывается мотивировкой.) Сколь бы истинной ни была эта точка зрения Шкловского, она заключает в себе всю силу той генетической критики, в опровержение которой Шкловский только что вложил всю свою энергию: ведь истоки «Дон Кихота», его «изготовление» не должны были бы иметь ничего общего с единством романа и с тем, что заставляет воспринимать его как законченную вещь.

Можно выразить это и по-другому, сказав, что исследованию Проппа недостает общего измерения. Оно совершенно исключает возможность определить форму сказки, ее существенные «законы», в терминах отличных от нее форм; или же противопоставить само понятие формы, определяемой законами, понятию формы, в которой структурно отсутствуют законы. Леви-Стросс в серии «Мифологиики» более последователен, поскольку он понимает, что нужно признать существование нарративных объектов на грани перехода от мифа к чему-то другому, объектов, которые уже начали лишаться своих «внутренних принципов организации. И структура исчезает. Мощные инверсии, происходившие в начале, к концу теряют свою силу. Этот феномен мы уже наблюдали при переходе от реальности к символам, а затем к воображению <...> заметен он и теперь, только в других формах: социологические, астрономические и анатомические коды, проявлявшиеся явно, отныне скрыты, и их структура деградирует к разобщенности. Деграляция начинается, когда структура противопоставления начинает вытесняться структурой повторения: последовательно возникают эпизоды, словно отлитые в одной и той же форме. И наступает момент, когда это повторение само становится структурой. Форма ради формы, оно принимает последнее слово умирающей структуры. И когда мифу уже больше нечего сказать, он существует только благодаря повторению»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Lévi-Strauss C. L'Origine des manières de table. Paris: Plon, 1968. P. 105. [Цит. по изд.: Леви-Стросс К. Мифологиики: Происхождение застольных обычаев / Пер. с фр. Е. О. Пучковой. М.: ИД «Флюид», 2007. С. 93.]

Знаменательно, что Леви-Стросс соотносит эту трансформацию с более общим изменением в самом восприятии временности. Миф как строгая форма оказывается, таким образом, отражением периодичности движения солнца, которая выражается в более длительной смене лет или времен года; тогда как распад мифа приурочивается к возникновению более краткого лунного времени, которое обнаруживает периодическую смену месяцев или дней и ночей. Если добавить к этому наблюдение, что Леви-Стросс относится к роману так же враждебно, как и к историческому (или «горячему») обществу, в котором и рождается роман как диахроническая форма, то, на мой взгляд, мы можем построить более адекватную картину отношений между синхронией и жесткой формальностью мифа или сказки и диахронией и сомнительными формальными трактовками романа.

Мы можем принять как аксиому — и в данном случае следуем скорее духу «Теории романа» Лукача, нежели Шкловскому — что романная форма есть способ осмысления опыта временности, который не может быть определен заранее или же постигнут каким-то иным образом. В настоящем романе, другими словами, обсуждаемый основополагающий опыт не может быть назван; в нем не может быть никакой заранее существующей привычной субстанции, которую можно было бы подвергнуть острашению. Иначе говоря, мы можем назвать только вещи, происходящие с другими людьми; наш собственный жизненный опыт, наше существование, наше переживание течения времени — все это слишком близко к нам и не может быть увидено никаким внешним или объективным способом; все это и составляет преимущественный предмет романа как повествования, поскольку он неотделим от воплощения именно таких несравнимых, безымянных, уникальных переживаний и ощущений.

Отсюда следует, что нет заранее существующих законов, которые управляют развитием романной формы: каждый роман иной, он — провал в пустоту, изобретение содержания одновременно с изобретением формы. И именно потому, что новелла, миф или сказка, с другой стороны, характеризуются особым и определенным типом содержания, их законы и могут быть предметом исследования. Значит, закон в некотором смысле связан с синхронией; и мы видели, что новеллы и сказки обладают вневременным и предметным единством, поскольку превращают существование в неожиданное совпадение двух систем: разрешение множественности в единство, или испол-

нение единственного желания. Это значит, что хотя мы можем с легкостью узнать то, что не является новеллой, поскольку не следует внутренним законам новеллы как формы (точно так же как можем узнать не-предложение), роман не имеет противоположности в этом смысле, поскольку он не является жанром вроде трагедии или комедии, лирики или эпики, сказки или новеллы, и реально существующие в мире романы не являются образчиками некоей универсалии, но соотносятся друг с другом скорее в историческом, нежели в логическом и аналитическом модусе. (Те подвиды романа, которые имеют законы — я имею в виду, например, детективную историю или исторический роман, — являются ошибками эволюции и тупиковыми ветвями, а не иллюстрациями какой-то общей тенденции.)

Еще один способ выразить это основное различие между романом как диахроническим явлением и сказкой как воплощением синхронии — вспомнить теории Эдгара По, чья «Философия композиции» имеет много общего с методом сравнения произведений у Шкловского. С точки зрения По, лирическое стихотворение и новелла по самой их сущности должны быть короткими, должны помещаться на одной странице или прочитываться менее чем за час; и это не второстепенное, а существенное требование. Они являются в некотором смысле способами преодоления времени, превращения бесформенной временной последовательности в одновременность, которую мы можем постичь и удержать; и если с этой точки зрения роман является неоправданным, то это объясняется бесконечной перспективой подлинного развертывания времени, которую он сулит.

Однако исследование новеллы у Шкловского не является в целом плодотворным для теории собственно романа. Оно показывает нам то, что роман должен отрицать; оно помогает нам понять роман как способ преодоления и выхода за рамки его начального отправного пункта, т. е. короткой истории. Так что в этом смысле можно сказать, что роман есть новелла, отмеченная и снятая (*aufgehoben*) в более высокой и сложной форме, заключающей в себе законы новеллы как своего рода внутреннюю среду, которую организм вынужден отвергнуть. Полезно отметить, что многие великие современные романы — сразу вспоминаются «Улисс» и «Волшебная гора» — сначала возникли в умах их создателей в форме новеллы. Во всяком случае, мне кажется, что только примерно такой ценой, ценой соединения

в уме совершенно различных и даже противоположных методов, каковы метод Лукача в «Теории романа» и Шкловского — в «Теории прозы», можно достичь поистине диалектического понимания повествования (наррации).

Формалисты, однако, сумели правильно понять по крайней мере один аспект романной формы: концовку романа, точку, в которой *durée*<sup>37</sup> и диахрония обрываются и которая, следовательно, в это мгновение может быть понята в синхронических терминах. «Для романа типичны “эпилоги” — ложные концы, итоги, создающие перспективу или сообщающие читателю *Nachgeschichte*<sup>38</sup> главных персонажей (ср. “Рудин”, “Война и Мир”). Естественно поэтому, что неожиданные концы — явление очень редкое в романе (если встречающееся, то скорее всего свидетельствующее о влиянии новеллы)»<sup>39</sup>.

#### IV

1. Выше мы сказали о некоторых синхронических ограничениях, встроенных в понятие остранения; с этим понятием связана также глубокая двойственность, которой мы пока еще не коснулись. Остранение может применяться или к процессу восприятия как таковому, или к художественному способу представления этого восприятия. Даже если признать, что остранение — природа искусства, в сочинениях Шкловского никогда не ясно, что же подвергается остранению — содержание или сама форма. Иными словами, всякое искусство, видимо, предполагает своеобразное обновление восприятия; но неверно было бы сказать, что все художественные формы привлекают внимание к собственным особым приемам, что они намеренно «обнажают» или «открывают» свои «механизмы». Более того, именно в этом пункте описание плавно переходит в предписание: учитывая перцепционную модель, с которой начал Шкловский, — соединение восприятия с остранением, с одной стороны, и мотивировки с привычкой или инерцией, с другой, — не трудно понять, почему он тяготеет к искусству, в котором «мотивировка» совершенно подавляется, к искусству,

<sup>37</sup> [длительность (*фр.*)]

<sup>38</sup> [последующую историю (*нем.*)]

<sup>39</sup> *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes / Réunis, présentés et traduits par Tzv. Todorov; Préf. de R. Jakobson. Paris: Seuil, 1965. P. 203. (Tel quel).*



которое считает себя собственной темой и представляет свои приемы своим содержанием.

Архетип такой самосознающей литературы — роман Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди...», названный Шкловским «самым типичным романом всемирной литературы»<sup>40</sup>; впоследствии эта его характеристика широко обсуждалась. Думаю, что если оставить в стороне дерзость этой формулы, то ее следует понимать буквально: «Тристрам Шенди» — самый типичный роман, поскольку он самый «романный» из всех романов и его содержанием является сам процесс рассказывания истории. Степень, до которой приемы повествования являются содержанием «Тристрама Шенди», может быть измерена сравнительно с традиционным романом от первого лица, в котором есть различие между действующим лицом и автором, между героем и мемуаристом, между «Марселем» и «Прустом». У Пруста вторжение автора остается абстрактным; мы никогда не видим это второе, рефлексивное «Я» непосредственно, поскольку именно через его сознание мы видим героя в молодости. В «Тристраме Шенди» всякий раз когда мы пытаемся сосредоточиться на времени содержания, актуальных описываемых событиях, жизни самого Тристрама, предложения возвращают нас к их собственному времени, времени их написания («В текущем месяце я стал на целый год старше, чем был в это же время двенадцать месяцев тому назад; а так как, вы видите, я добрался уже почти до середины моего четвертого тома — и все еще не могу выбраться из первого дня моей жизни — то отсюда очевидно, что сейчас мне предстоит описать на триста шестьдесят четыре дня жизни больше, чем в то время, когда я впервые взял перо в руки; стало быть, вместо того чтобы, подобно обыкновенным писателям, двигаться вперед со своей работой по мере ее выполнения, — я, наоборот, отброшен на указанное число томов назад»)<sup>41</sup> и времени нашего чтения («Прошло часа полтора неторопливого чтения с тех пор, как дядя Тоби позвонил и Обадия получил приказание седлать лошадь и ехать за доктором Слопом, акуше-

<sup>40</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 204. (Russian Formalist Criticism: Four Essays. P. 57.)

<sup>41</sup> Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. New York: The Limited editions club, 1935. P. 191. [Цит. по изд.: Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. с англ. А. А. Франковского. СПб.: ИНАПресс, 2000. С. 336.]

ром; — никто поэтому не вправе утверждать, будто, поэтически говоря, а также принимая во внимание важность поручения, я не дал Обадии достаточно времени» и т. д.)<sup>42</sup>.

Кроме того, даже когда мы можем воспринимать содержание непосредственно, без такого авторского вмешательства, нас заставляют понять несоизмеримость слов и опыта, моделей и живого существования посредством растягивания жестов в медленном движении до тех пор, пока их микроскопическое разглядывание не становится невыносимым — посредством разбиения сегментов событий до точки, где бесконечная делимость всякого человеческого опыта во времени кажется доказуемым фактом<sup>43</sup>. В этом смысле «Тристрама Шенди» можно считать первой диалектической картиной моделей: показывающей, как реальность может быть бесконечно растянута или сжата, в зависимости от способа, каким о ней повествуется; развертывающейся между двумя бесконечностями — «жизни», которая именуется и резюмируется в заглавии, и чистого «мгновения», последней неделимой единицы самого человеческого времени, являющегося предметом повествования.

Поэтому «Тристрам Шенди», по мнению формалистов, является предшественником современной или вообще авангардистской литературы: той «литературы без предмета», образцом которой Шкловский считает Розанова, но с которой мы все достаточно хорошо знакомы в форме бессюжетного романа. Розанов иллюстрирует распадение романа на подготовительные материалы к нему, превращение его в своеобразный языковой коллаж, составленный из дневниковых записей, газетных вырезок, писем, заметок, записанных на подвернувшихся под руку конвертах и клочках бумаги, и т. д. С содержательной точки зрения его можно считать, в его многоликости, русским аналогом Пиранделло или Фернандо Пессоа (ведь под собственным именем он выступал как консервативный обозреватель

<sup>42</sup> Ibid. P. 67. [Там же. С. 120.]

<sup>43</sup> См., напр.: «Так как индийский платок моего отца лежал в правом кармане его кафтана, то он никоим образом не должен был давать какую-либо работу правой своей руке: напротив, вместо того чтобы снимать ею парик, ему бы следовало поручить это левой руке; тогда, если бы вполне понятная потребность вытереть себе голову побудила его взять платок, ему стоило бы только опустить правую руку в правый карман кафтана и вынуть платок; — он это мог бы сделать без всякого усилия, без малейшего уродливого напряжения каких-либо сухожильев или мускулов на лице своем и на всем теле» (Ibid. P. 105). [Там же. С. 189.]

«Нового времени», а под псевдонимом — как либеральный обозреватель «Русского слова»). Стоит отметить, что для Шкловского даже это идеологическое содержание не является первичным, но лишь продуктом формы, которая вызывает его к жизни: «“Да” и “нет” существуют одновременно на одном месте, — факт биографический возведен в степень факта стилистического. Черный и красный Розанов создают художественный контраст, как Розанов грязный и божественный»<sup>44</sup>.

Едва ли необходимо проследживать пути, какими собственная литературная практика Шкловского следует этой программе: заготовки в мемуарном духе, с вкрапленными в них историями, отступлениями, авторскими вмешательствами; история этих работ как тщательное сравнение различных рукописей разных периодов жизни Шкловского; стиль, своеобразное разбиение на абзацы с явной целью вызвать шок, подобно газетным абзацам в одно предложение («“Стиль” Виктора Шкловского, — сетовал Горький, — короткая и сухая, парадоксальная фраза»)<sup>45</sup>, умолчания в сдержанных суждениях и иронической отчужденности, девальвация «содержания» уже в самом содержании. В свете этих текстов есть соблазн увидеть в самом учении об остранении своего рода «мотивировку» собственных особых приемов Шкловского.

Мы назвали это сползание от остранения содержания к остранению формы двойственностью в мышлении Шкловского, но не ясно, является ли она неумышленной или намеренной. Безусловно, ключевое предложение «Теории прозы» оставляет больше сомнений на этот счет, чем другие места: «Искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>46</sup>.

Должны ли мы признать, что все формы искусства существуют только для того чтобы «обнажить собственные механизмы», только для того чтобы дать нам зрелище самого сотворения искусства, преобразования объектов в искусство, создания искусства из самого их существования?

<sup>44</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 234–235. (*Šklovskij V. Theorie der Prosa*. S. 173.)

<sup>45</sup> Sheldon R. Viktor Borisovič Shklovsky: *Literary Theory and Practice, 1914–1930*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan, 1966. P. 50.

<sup>46</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 13.

(Но в таком случае только так называемое «современное» искусство имеет какую-либо ценность, или, скорее, для Шкловского даже традиционное искусство является на самом деле втайне современным по сути.) Или же мы должны признать некий более метафизический подтекст, именно что самый акт восприятия есть создание рассматриваемого предмета и что воспринять предмет вновь и по-новому значит в каком-то смысле осознать собственную «созидательную» деятельность? В этом контексте вспоминается мысль Вико, что человек понимает только то, что он сам сделал. Но характерно, что Шкловский не формулирует таких заключений; он органически не выносит метафизических утверждений.

2. Поучительно сравнить предельную форму, которую остранение принимает, по Шкловскому, в «обнажении механизма», с иронией немецких романтиков, во многих отношениях напоминающей остранение. Романтическая ирония есть нечто гораздо более богатое в своих импликациях, нежели традиционные авторские вмешательства, ассоциирующиеся с этим термином. По большей части, действительно, такие вмешательства просто вбираются в содержание и поглощаются им: произведение искусства, поскольку оно нематериально, невозможно разорвать или поранить, оно снова и снова исцеляется без усилий и без следов, и вмешивающийся «автор» становится просто героем или персонажем наравне с прочими.

Более широкое понятие иронии составляет одно целое с общим духом самого идеализма, и Фридрих Шлегель прямо обращается к современной ему науке с целью его обоснования. Дух идеализма предполагает постепенное изживание сделанного Вико различия между историей (которую человек, создав, может понять) и природой (которая, как результат Божественного творчества, в высшей степени чужда нам); постепенное понимание того, что мы причастны также и не-человеческому, или, скорее, что Я и не-Я оба принадлежат к гораздо более всеохватывающей сущности порядка трансцендентального эго или абсолютного духа; что человеческое сознание, следовательно, вновь открывает семена самого себя во всем, что оно созерцает. Осязаемым символом этого метафизического идеализма становится произведение искусства — не столько потому, что его автор обнаруживает себя за поверхностью своего творения,

но именно потому, что он скрывается за ним, как полусокрытое присутствие, как полупрозрачная неопределенность:

The immeasurable height Of woods decaying, never to be decayed,	Неизмеримая высота Леса, увядающего и никогда не увянувшего,
The stationary blasts of waterfalls, And in the narrow rent at every turn	Недвижные потоки водопадов, И в узкой расщелине на каждом по- вороте
Winds thwarting winds, bewildered and forlorn,	Ветры, теснящие ветры, сбившиеся с пути и обреченные,
The torrents shooting from the clear blue sky,	Лавины, низвергающиеся с ясного голубого неба,
The rocks that muttered close upon our ears, Black drizzling crags that spake by the way-side As if a voice were in them, the sick sight	Камни, глухо рокочущие прямо в уши, Черные намокшие утесы, говорящие окрест, Словно у них есть голос, гнетущий вид
And giddy prospect of the raving stream,	И головокружительное зрелище ревущего потока,
The unfettered clouds and region of the Heavens, Tumult and peace, the darkness and the light — Were all like workings of one mind, the features Of the same face, blossoms upon one tree...» <sup>47</sup>	Обретшие свободу облака и свод Небес, Смятение и покой, тьма и свет — Все походило на плоды одного ума, черты Одного лица, цветы одного дерева...

Таким образом, ирония характеризует наше отношение к произведению искусства, поскольку зная, что предстающая перед нами поверхность есть воображаемая репрезентация и результат труда другого человека, мы тем не менее согласны потеряться в ней, как если бы она была реальным срединным состоянием между галлюцинацией и холодной, мрачной трезвостью. Точно так же ирония правит в нашем отношении к внешнему миру: ведь есть что-то парадоксальное в предмете или мире вообще, который является внешним по определению, поскольку мы должны находиться в отношении к нему, — но который в то же время представляет собой ту же субстанцию, что и мы сами, поскольку мы можем иметь отношение к нему.

<sup>47</sup> Wordsworth W. The Prelude. Book Six, vv. 624–637.

Сюрреалисты с их понятием *le hasard objectif*<sup>48</sup> и пристрастием к обманам желания — к тому, как оно кристаллизуется в завораживающих предметах внешнего мира, как бессознательное проецируется в знаки и старые вещи огромного *marché aux puces*<sup>49</sup>, каковым является индустриальный пейзаж, — пожалуй, формально наиболее близки к этой старой романтической идее.

Теория Шкловского же, видимо, имеет больше общего с кустарным производством. Как и у Паунда, его приверженность технике словно отражает ностальгию по старой ремесленной культуре, а исключительный интерес к технической стороне дела является способом придать искусству и литературе основательность ручного труда вроде починки обуви или гончарного дела. (Если бы потребовалось дополнительное доказательство, то достаточно было бы отметить его гордость собственной технической подкованностью на службе в автопанцирном дивизионе во время Первой мировой войны или же то, с каким ликованием впоследствии, в 1920-х гг., он изобличал Максима Горького в плохом знании процессов выращивания льна<sup>50</sup>.) Если здесь просматривается случайное сходство между теориями формалистов и литературными методами по Аристотелю, то его надо отнести на счет этой общей модели искусства как ремесла или умения.

О том же переносе акцента с онтологического на техническое можно судить по вниманию к фольклорным материалам, существенно важному и для романтизма, и для формализма. Сопоставление братьев Гримм и Проппа здесь символично, поскольку обращение к сказке, к народному воображению означает для тех и других возврат к чему-то основному и оригинальному в самом строгом смысле слова; но для романтиков это последнее было диахроническим, тогда как для формалистов — структурным: оригинальный язык, оригинальные источники повествования, как противоположные фундаментальным структурам дискурса и основным законам сюжета, обнаруживались в их предельной простоте. Можно почувствовать дух формалистского предприятия, если представить себе «новых критиков», которые в порыве коллективного энтузиазма в пух и прах разносят сказки матушки Гусыни!

<sup>48</sup> [объективной случайности (*фр.*)]

<sup>49</sup> [блошиного рынка (*фр.*)]

<sup>50</sup> См.: *Shklovsky V. A Sentimental Journey. P. 270; Sheldon R. Op. cit. P. 51.*

3. Оригинальность формалистской идеи техники надо видеть в заключающейся в ней инверсии. Для Аристотеля и позднейших аристотеликов все в произведении искусства существует ради некоей конечной цели, которой является особая эмоция или особое удовольствие от самого произведения искусства в качестве потребленного объекта. Для формалистов все в произведении существует прежде всего для того, чтобы оно появилось на свет. Преимущество данного подхода состоит в том, что если аристотелевский анализ заканчивается в конечном счете вне рассматриваемого произведения (в психологии и внелитературных проблемах условности переживания), то для Шкловского эмоции, такие как жалость и страх, сами по себе должны рассматриваться прежде всего как составные части или элементы произведения. Возьмем следующее обсуждение чувств в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди...»:

«Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы уже потому, что в искусстве нет содержания. Изображение вещей с “сентиментальной точки зрения” есть особый метод изображения, такой же, например, как изображение их с точки зрения лошади (Толстой, “Холстомер”) или великана (Свифт).

По существу своему искусство внеэмоционально <...> искусство безжалостно или нежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения. Но и тут, говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать его с точки зрения вегетарианца»<sup>51</sup>.

Эта коренная инверсия приоритетов произведения искусства является революцией в критике, подобной разрыву референции у Соссюра или гуссерлевскому вынесению за скобки в феноменологии; за ней стоит намерение приостановить взгляд здравого смысла, рассматривающего искусство как мимесис (т. е. как обладающее содержанием) и как источник и поставщика *эмоций*. Преимущество такого вынесения за скобки состоит в том, что оно позволяет построить систему собственно литературных элементов или фактов: мы видели, что аристотелизм имел

---

<sup>51</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. С. 192. (Или: *Shklovsky V. A Parodying Novel: Sterne's Tristram Shandy / Trans. W. George Isaac // Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays / Ed. J. Traugott. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1968. P. 79.*)

тенденцию обходить вниманием чисто литературную систему, рассматривая такие проблемы как нормальная психологическая реакция страдания совершенно добродетельного человека или совершенно порочного человека. Аналогично этому эстетические позиции, предполагающие содержание в произведении искусства, имеют тенденцию уходить от литературного к философскому и социальному и упускать из виду чисто литературную функцию данного факта в литературном произведении, каким бы ни было значение того же элемента в другой системе.

Преимущества формалистской позиции нигде не выступают столь отчетливо, как в классическом очерке Бориса Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». Он рассматривает повесть Гоголя как тщательно продуманный литературный мимесис, как транспозицию на уровень изощренных художественных приемов, жестов и повествовательных процедур традиционного сказа, или устного рассказа (русского эквивалента, как любили подчеркивать формалисты, американской небылицы или историй Марка Твена). Приемы сказа — назовем их в совокупности стилем сказа — являются главным элементом этого произведения, и мы можем суммировать парадоксальные основания этого метода следующим образом. Гоголь усваивает себе определенный стиль сказа не потому, что он хочет представить содержание определенного типа. Скорее, он хочет создать литературный стиль, основанный на сказе; он хочет говорить определенным голосом и, уже исходя из этого, подыскивает соответствующий материал, истории, имена, детали, с тем чтобы использовать их в своем сказе, чтобы надлежащим образом отделать его, наделять повествующий голос всем спектром внутренних эффектов. Но если так, то целый ряд горячо обсуждаемых вопросов сразу отпадает. Например, больше не будет проблемой борьба романтизма и реализма у Гоголя. Дело не в том, чтобы решить, имеют ли «реалистические» элементы (Петербург, нищета, маленькие люди) превосходство над гротескными или романтическими элементами (привидение в конце, характер самого Акакия Акакиевича). Скорее, господствующий стиль сказа требует тех и других элементов для обеспечения внезапных перемен и контрастов. Кроме того, эта повесть больше уже не может быть носителем философских или психологических истин. Мы уже не можем говорить, что Гоголь создал литературу об обычных городских обывателях, не можем говорить о психологических



открытиях и прозрениях, запечатленных автором; все это не более чем оптические иллюзии содержания, миражи «истин» или «прозрений», вызванные ходом самого художественного процесса.

В очерке «О кризисах Толстого» Эйхенбаум относит границы своего метода еще дальше, показывая, что в некотором смысле религиозное обращение Толстого может рассматриваться как «мотивировка приема», поскольку оно доставляет новый материал для художественной практики в момент ее самоисчерпания. (Аналогичную инверсию приоритетов мы видели у Шкловского в его трактовке Розанова.) Неизбежно, пожалуй, инверсия метода, который начался с отрицания прав психологического, биографического и философского типов анализа, должна была завершиться их вбиранием, втягиванием их, вместе со всей жизнью и опытом автора, рассматриваемым ныне как простое приготовление к его творчеству, в само произведение искусства.

Благодаря такому сопоставлению мы оказываемся в самой сердцевине метода формалистов. Здесь, пожалуй, пришло время сказать, что вызывает изумление, что за пятнадцать лет с момента публикации Виктором Эрлихом канонического англоязычного обзора формализма это движение оказало столь малое влияние на американскую критическую практику. Возможно, привычная специализация пустила такие глубокие корни, что формализм все еще неотчетливо воспринимается как духовная собственность славистов; возможно, конструктивистский подход формалистов уже не своевременен в стране, где литературный конструктивизм как таковой, видимо, присоединился к длинному списку исчезнувших или исчезающих ремесел и прочих умений. Между тем формализм приводит к прозрениям, которые уникальны в отношении структуры и отличаются от тех, что доставляются традиционными «методами».

Возьмем для демонстрации специфики формалистских приемов «Paradiso»<sup>52</sup> Данте. Содержание поэмы может рассматриваться как опыт предельного, который автор пытается выразить, или как видение квинтэссенции реальности, или как язык, который ставит себе задачу выразить невыразимое. Однако события в «Paradiso», если сопоставить их с событиями в других кантиках, оказываются удивительно самореференциальными. Я имею в виду не только отсутствие в них всякого подлинного

---

<sup>52</sup> [«Рай» (ит.)]

сопротивления или упорства самого материала — отсутствие, которое роднит их с другими формами научной фантастики, будь то возвышенная и теологическая, как у Мильтона и Уиндхема Льюиса, или же обычная, в «межпланетном» духе, — результатом чего является своего рода двойственная претензия писателя, стремящегося с точностью представить некий «мир», который он сам только что закончил изобретать, основываясь на чистом вымысле.

В предшествующих кантиках мысли героя Данте, его вопросы к Вергилию и к грешникам и их вопросы к нему столь же часто относились к самой земной реальности, к прошлым и грядущим судьбам отдельных людей, — к реальности, которая лежит вне границ описываемого странствия. Однако в «Paradiso» странника интересует исключительно строй открывшейся ему сферы и природа рая как такового: поэтому можно сказать, что содержание «Paradiso» составляет порядок порядка. И даже сам этот порядок есть не что иное, как образ или явление:

Qui se mostraron, non perchè sortita  
sia questa spera lor, ma per far segno  
de la celestial c'ha men salita<sup>53</sup>.

То, что Данте видит и сквозь что проходит, является, следовательно, лишь своего рода небесной проекцией, в картографическом смысле. Души, пребывающие в реальности по отдельности, соединяются в Эмпирее в неразличимом блаженстве, которое, таким образом, выражается в иерархии и степенях блаженных, словно для того, чтобы соответствовать временным и дифференцирующим категориям земного разума и опыта Данте; или, что равноценно, словно для того, чтобы сделать себя доступными повествовательному языку Данте, поскольку тот движется во времени.

В этом контексте нередко вызывающая восхищение строка Пиккарды Донати «E'n la sua voluntate è nostra pace»<sup>54</sup> приобретает

<sup>53</sup> «Они предстали здесь не как действительно возникшие из подобающего им места [в Эмпирее], но чтобы дать зримое воплощение низшего круга небес» (Dante Alighieri. *La Divina Commedia, Paradiso, iv, vv. 37–39*). [Ср.: «И здесь они предстали не как в сфере, / Для них назначенной, а чтоб явить / Разностепенность высшей на примере» (*Данте А. Божественная комедия / Пер. с ит. М. Л. Лозинского. М.: Наука, 1968. С. 328*).]

<sup>54</sup> *Paradiso, iii, v. 85*. [«Она — наш мир; она — морские воды» (*Данте А. Божественная комедия. С. 325*).]

несколько иное значение. Обычно полагают, что эта строка выражает отречение от воли и освобождение души, достигаемое в повиновении, строфа дает пример такого повиновения и призвана объяснить, почему души на низших кругах рая не чувствуют стремления подняться выше, в сферы блаженных. Эта знаменитая строка, таким образом, служит мотивировкой разнообразия «Paradiso», порождения различия из, казалось бы, одинакового материала и множественности — из первичного единства в блаженстве.

На теологическом уровне должна быть решена проблема примирения в христианстве индивидуализма и конечного духовного преобразования в ситуации, в которой другие религии предусматривали своего рода растворение души в божественной субстанции или же некое блаженное угасание ее. Не трудно было бы показать, что так или иначе каждый эпизод в «Paradiso», каждое рассуждение, каждая встреча, каждая реакция — объяснение Карлом Мартелом родового многообразия человечества; эмблематическое сопоставление Св. Франциска и Св. Доминика; долгое отступление о соотношении мирской мудрости Соломона и той, что даруется благодатью; Орел, в гортани которого сливаются воедино голоса многих и многих тысяч; само обоснование сотворения ангелов как, пожалуй, чистейшего примера почти беспричинного воспроизводства Богом собственной субстанции, — выступают в разных формах обоснованием и объяснением собственного разнообразия.

С политической точки зрения проблемой становится восстановление Империи как строя, который заменит собой нравственную анархию нарождающегося итальянского капитализма и откроет простор для гармонического упражнения различных талантов человечества в единообразной форме государства как такового. Часто отмечали, что «Commedia» становится все более явно политической по мере движения от «Inferno»<sup>55</sup> к «Paradiso».

Однако с точки зрения формализма всякое такое видимое содержание, решаем ли мы выразить его в теологических или политических терминах, являет собой лишь оптическую иллюзию, создаваемую конкретными структурными проблемами самого этого текста, поскольку они находят постепенное разрешение в его композиции. Формальная проблема, стоящая

---

<sup>55</sup> [«Ада» (*ит.*)]

перед Данте в «Paradiso», заключается, другими словами, в том, чтобы рассказать историю вневременного во времени, передать тожество языком различия, дать единству обрести голос через множественность. Решение является таким же неожиданным. Даже когда Данте-герой задается вопросом об устройстве Рая и пытается понять, почему в нем возможны градации, Данте-поэт продолжает свою поэму и ведет ее вперед. Можно сказать, следовательно, что содержанием «Paradiso» оказывается ряд исследований того, как рай мог бы иметь содержание; что события поэмы суть «не более чем» ряд драматизаций предварительных условий, которые должны быть выполнены для того, чтобы такие события прежде всего были возможны. Темой поэмы является возможность ее же существования. Такая формулировка, несомненно, подспудно присутствует в подходе формалистов, пусть даже собственно программное выражение ее осталось задачей для их последователей — французских структуралистов<sup>56</sup>.

Несомненно, в таком анализе есть что-то внутренне и, можно сказать, структурно возмутительное — ведь он доходит до того, что систематически отвергает содержание и, в сущности, нацелен на перевод всякого предполагаемого содержания обратно в проекцию формы. Гуссерлевское вынесение за скобки было аналогичной приостановкой опыта здравого смысла, снова выходящего во всей своей повседневной силе и очевидности сразу же, как только скобка закрывается. Но формалисты не хотят закрывать скобки.

Подразумевается, что только кажется, будто у произведения есть референт, будто оно предназначено выразить определенное содержание. В действительности оно говорит только о собственном становлении существующим, о собственном построении при определенных обстоятельствах или о формальных проблемах, в контексте которых такое построение имеет место. Данная точка зрения, на мой взгляд, сама является до некоторой степени оптической иллюзией, проецируемой формалистскими приемами.

Однако я полагаю, что в некотором смысле формалисты правы и что все литературные произведения, говоря на языке

---

<sup>56</sup> Для читателей может оказаться полезным сравнить эту нашу стилизацию (пастиш) формалистского анализа со структуралистской интерпретацией Филиппа Соллерса, см.: *Sollers P. Dante et la traversée de l'écriture // Logiques. Paris: Seuil, 1968. Pp. 44–77. (Tel quel).*

референции, в то же время посылают своего рода «боковое» сообщение о процессе собственного формирования. Событие чтения, иными словами, лишь отчасти отменяет то более раннее событие письма, на которое, как в палимпсесте, оно наслаивается. Таков, я думаю, социальный базис формализма как метода, поскольку произведение есть затвердевший труд, продукт, конечный результат производства.

4. Вместе с тем парадоксальная инверсия, которую мы описывали, в практической работе формалистов имеет результатом своеобразное обесценивание их отправной точки. Формализм исходил из посылки, что литература, «обнажающая механизм», литература, остраняющая собственные приемы — это, за немногими исключениями вроде «Жизни и мнений Тристрама Шенди...», собственно современная литература, которая в этом отношении коренным образом отличается от старой литературы, где механизмы тщательно скрывались. Между тем теперь представляется, что «обнажение механизма» было характерно для всей литературы, поскольку теперь в конечном счете все литературные конструкции можно понять как рассматривающие самих себя в качестве собственного объекта, как говорящие «о» литературе как таковой. В этой точке, следовательно, особая и уникальная структура литературного модернизма оказывается не более чем базовой структурой литературы вообще.

Мы можем сформулировать это противоречие иначе, более определенно, подчеркнув, что идея остранения является и всегда должна быть полемической: она основывается на отрицании существующего привычного строя мысли или восприятия и, в этом отношении, связана с ними и зависит от них. Другими словами, она является не последовательной самостоятельной концепцией, но переходной, упраздняющей самое себя. В формалистской критике это столь же ясно, сколь и во всякой другой, где сила откровения зависит от вашей прежней веры в «содержание» и измеряется шоком, который вы подспудно переживаете, когда видите, что философские или психологические глубины Гоголя или «Дон Кихота» брутально отбрасываются в интересах чисто художественной, ремесленной модели. Это верно, в сущности, не только применительно к формализму, но и в отношении большей части теоретического аппарата модернизма вообще, например теории *Verfremdungseffekt*<sup>57</sup> Брехта, адресованной

<sup>57</sup> [эффекта остранения (нем.)]

публике, которой были непривычны вызывающие стилизации немецкого экспрессионизма. Но для поколений, которые выросли на модернистском и стилизованном искусстве и декорации и для которых такая стилизация не нуждается в защите и представляется в высшей степени естественной, внутренняя напряженность и динамизм кажутся порождениями полемики.

То же самое противоречие преследует Шкловского в личном литературном творчестве, и им определяется, пожалуй, присущая ему особая историческая форма гегелевского несчастного сознания. Ведь он считал «обнажение механизма» специфически современным способом остранения и техническим новшеством в литературе, тем самым полностью отождествляя собственную уникальную личную и историческую ситуацию с новым как таковым. Но «трагическое чувство жизни», стоящее за формалистской идеей вечного художественного изменения, перманентной художественной революции, предполагает согласие с изменением и неизбежным ветшанием некогда новых процедур: короче говоря, с собственной смертью. Логика развития должна была приводить к усталости публики от самосознающего искусства, которое практиковал и теоретически обосновывал Шкловский; и все же «обнажение механизма» не является просто одной техникой среди прочих, которую можно заменить. Скорее, оно представляет собой осознание искусства как в первую очередь остранения. Поэтому если такое понимание искусства сменяется другим, то вместе с ним уходит и вся теория; и то, что подавало себя как универсальный закон, с перевертыванием листка в календаре оказывается всего лишь замаскированной злободневной идеологией.

## V

1. На этом, однако, наш сюжет еще не заканчивается. Если основную силу, приведенную в движение Шкловским, освободить от перекосов, которые обусловлены его художественной и личной дилеммой, то возникает более совершенная модель того же уровня, что и лингвистика Соссюра. Благодаря своим достоинствам и гению Юрий Тынянов сделался теоретиком этой яснейшей математической реконструкции формалистской позиции.

На мой взгляд, успех Тынянова можно объяснить в тех же литературно-исторических терминах, в которых мы говорили

о неудаче Шкловского: литературная форма, разработанная Тыняновым как путь к обновлению литературы, не была своеобразным противоречивым и сознательным «обнажением механизма», практиковавшимся Шкловским, но была, скорее, выбором одной техники из ряда других, столь же функциональных, одной формы из ряда других, столь же возможных и пригодных. Это была форма авантюрного романа, в частности — исторического авантюрного романа, жанра, возможности которого никогда не были полностью востребованы в русской литературе до того времени. Поэтому, практически разрабатывая эту форму, Тынянов был вправе рассматривать себя не как пополняющего историю литературы, но как участника лишь одного момента самой исторической последовательности. Содержание этих романов — а большинство из них были романскими биографиями писателей пушкинской поры и самого Пушкина — является, кроме того, свидетельством чувствительности, пожалуй, более профессионально-исторической природы, нежели мемуарный и автобиографический импульс, преобладающий у Шкловского.

Тынянов сумел сохранить идею системы в анализе отдельного произведения искусства, устранив понятие техники и перекосы, присущие «ремесленнической» модели, которую мы обсудили выше. Сами телеологические импликации идеи техники ведут к ложной проблеме статуса философского или иного содержания в произведении искусства — так сказать, к вопросу о том, существует ли последнее, «для того чтобы» произвести первое, или же первое — «для того чтобы» произвести последнее. Однако если отказаться от идеи техники и цели и говорить просто о главных и второстепенных элементах или о главном конструктивном принципе, который заключается просто в «продвижении одной группы факторов за счет других»<sup>58</sup> (или в «выдвижении» одного множества элементов — таков позднейший, но самый выразительный термин, выработанный Пражским кружком<sup>59</sup>), то сразу выстраивается модель, которая обладает всеми преимуществами предшествующей теории Шкловского и лишена ее недостатков.

Новая модель остается глубоко диалектической, поскольку выдвинутые на первый план главные техники воспринимаются

---

<sup>58</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. С. 10. (Théorie de la littérature. P. 118.)

<sup>59</sup> См.: A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style / Ed. P. Garvin. Washington, D. C.: Washington Linguistic Club, 1955. Pp. 21–25.

как конфликтующие с второстепенными, фоновыми техниками. Но эта новая версия художественного восприятия как отклонения от нормы имеет преимущество, поскольку включает норму в само произведение искусства как более старые элементы, оттесненные на задний план; таким образом, последние больше не выходят за границы произведения искусства и не выливаются в то, что является в конечном счете социальными проблемами, т. е. в господствующие вкусы, господствующие литературные формы эпохи. В этом смысле синхроническая структура произведения включает диахронию, поскольку оно несет в себе в качестве превзойденного или снятого элемента те господствующие формы непосредственно предшествующего поколения, с которым оно решительно порывает и в сравнении с которым понимаются его собственные новшества и инновации.

2. И здесь впервые эта внутренняя чистота литературной системы позволяет четко сформулировать проблему отношения с другими, не литературными системами. Это будет проблема детальной разработки некоей предельной системы систем, границы которой еще не даны (для диалектической мысли такой предельной системой систем была бы сама история, а для структуралистов — язык). Этот шаг, который иногда характеризовали как попытку формалистов расположить к себе марксизм, оказывается в действительности лишь логическим следствием их собственной мысли.

Правда, Тынянов отличает эволюцию системы согласно ее собственным внутренним законам и динамике от ее принудительного изменения путем воздействия на нее других систем извне; исторические и политические отсылки очевидны. Но на самом деле он пытается описать два возможных движения от одной системы к другой. Когда чисто литературная система, этот своего рода «империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области»<sup>60</sup>, впитывает элементы других систем и использует их согласно своим законам, можно продолжать говорить об ее автономной эволюции. Когда литература поглощается другой системой, по какой бы причине это ни происходило, тогда эта эволюция вынужденно приостанавливается или даже меняет направление.

---

<sup>60</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 24. (Tynjanov J. Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur / Übers. A. Kaempfe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967. S. 30.)



Тынянов рассматривает различные системы, существующие в данный исторический момент, как стоящие на относительно фиксированных расстояниях друг от друга. Поэтому отношения между наиболее удаленными друг от друга системами опосредуются промежуточными системами, в частности теми, что располагаются в нашем случае ближе других к собственно литературной системе, а именно системой «повседневной жизни», «быта» и ее собственными подсистемами словесного выражения. Так, например, общество, в котором переписка является чрезвычайно захватывающей и внутренне интересной деятельностью, предлагает уникальный словесный материал, который при определенных обстоятельствах входит в литературную систему в форме литературной переписки. И также общество, в котором красноречие и риторика широко практиковались и ценились, составляли неотъемлемую функциональную часть социо-экономической структуры, как в арабских странах, как в Ирландии («Улисс» Джойса!), предложило своеобразный словесный материал (предназначенное соотношение поэзии и прозы, рудименты тропов и риторические механизмы), не вполне аналогичный ситуации слова в масс-медийной ситуации Запада. В этом свете мы можем по-новому оценить открытие Эйхенбаумом отношения Гоголя к сказу, которое становится особо удачным примером именно такого захвата художественной прозой народных словесных элементов, сохраняющихся в культуре.

Формалисты, видимо, действительно не хотели подходить к социологии литературы на более короткое расстояние. Они были склонны обвинять в эклектизме более отчетливые попытки связать литературу с наиболее удаленными от нее системами, такими как экономика<sup>61</sup>. Конечно, они были совершенно правы применительно к случаям, когда взаимоотношения и взаимовлияния с удаленными системами определялись как непосредственные, вместо того чтобы рассматриваться как опосредованные и косвенные: ведь их собственная система допускала наличие последних, а в конечном счете необходимо лишь такое допущение, для того чтобы подлинная социология литературы, социология форм сделалась возможной.

---

<sup>61</sup> См., в частности, очерк Эйхенбаума «В ожидании литературы» (Литература: Теория. Критика. Полемика. С. 291–295), также: *Eichenbaum B. In Erwartung der Literatur // Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur / Übers. A. Kaempfe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965. Pp. 53–70.*

3. Принципиальное различие в акцентах между этой формалистской моделью и подлинной теорией литературного содержания, такой как теория Лукача, заключается в том, до какой степени допускается зависимость возникновения произведения искусства от доступности надлежащего материала. Тынянов как автор романов прекрасно осознавал эту проблему, и об этом свидетельствуют следующие его замечания, косвенно направленные против Шкловского: «Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой»<sup>62</sup>.

Подчеркивание в этом отрывке уполномочивающей роли соответствующего содержания или материала, так же как *ex post facto*<sup>63</sup> и неупреждающей природы литературного анализа, полностью согласуется с посылками социологических и марксистских исследований, таких как анализ исторического романа у Лукача. Здесь тоже развитие исторического романа как формы ставится в зависимость от адекватного состояния и наличия подходящего материала. В добром формалистском духе этот материал не сводится просто к знанию о прошлом, к доступности документов, к местному колориту и т. д., но включает, скорее, осознание прошлого и историческую чувствительность, которая имела наготове в эпоху Вальтера Скотта и стала чем-то более хрупким и менее работоспособным во времена Флобера. Адекватная картина литературной эволюции в ее отношении к другим, внелитературным системам возможна, на мой взгляд, при следующем условии: это содержание, доступный материал, должно рассматриваться не просто как мертвый хлам, но как то, что способствует или препятствует развитию литературной формы, в которой оно используется. В этом смысле ближайшая внелитературная система, которая принимается во внимание,

---

<sup>62</sup> Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 19. (Die literarischen Kunstmittel. S. 23–24.)

<sup>63</sup> [здесь: ретроспективной (лат.)]

сама может быть распрощена об ее отношениях с соседними системами. Таким образом, если вернуться к нашему предыдущему примеру, степень, до которой данное общество осталось приверженным устной речи, например сохранило обычаи и ценности красноречия, сама определяется экономическим и социальным развитием данного общества и может быть исследована с этой точки зрения.

4. До сих пор мы описывали относительно синхроническое явление — отношение, в котором в данный момент времени или истории литературная система находится к соседним и более удаленным системам в целостности опыта. Картина действительной литературной истории, действительного изменения, остается проблематичной у формалистов. Даже Тынянов сохраняет сосюрговскую базовую модель изменения, в которой важнейшими действующими механизмами являются предельные абстракции Тождества и Различия. Но если вся история понимается как работа единственного механизма, то она снова превращается в синхронию и само время становится неким аисторическим, относительно механическим повторением.

Позволим Эйхенбауму, самому задиристому и воинственному из формалистов, еще раз выступить от их лица в защиту этой антидиахронической тенденции формализма в ее крайнем выражении. Следующий отрывок предвещает Альтюссера и в то же время свидетельствует о предельных внутренних границах теории и метода формалистов: «Подлинный Лермонтов есть Лермонтов *исторический*. Во избежание недоразумений я должен оговориться, что при этом я вовсе не разумею Лермонтова как индивидуальное событие во *времени* — событие, которое нужно просто реставрировать. Время и тем самым понятие прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории — фикция, условность, играющая роль вспомогательную. Мы изучаем не движение во времени, а движение как таковое — *динамический* процесс, который никак не дробится и никогда не прерывается, но именно поэтому *реального* времени в себе не имеет и измеряться временем не может. Историческое изучение открывает динамику событий, законы которой действуют не только в пределах условно выбранной эпохи, но повсюду и всегда. В этом смысле, как это ни звучит парадоксально, история есть наука о постоянном, о неизменном,

о неподвижном, хотя имеет дело с изменением, с движением. Наукой она может быть только в той мере, в какой ей удается превратить реальное движение в чертеж. Исторический лиризм, как влюбленность в ту или другую эпоху самое по себе, науки не образует. Изучить событие исторически вовсе не значит описать его как единичное, имеющее смысл лишь в обстановке своего времени. Это — наивный историзм, которым наука обеспокоивается. Дело не в простой *проекции в прошлое*, а в том, чтобы понять историческую *актуальность* события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянна — не появляется и не исчезает, а потому и действует вне времени. Исторически понятый факт тем самым изымается из времени. В истории ничего не повторяется, но именно потому, что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется. Поэтому исторические аналогии не только возможны, но и необходимы, а изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, „неповторимых“, замкнутых в себе систем, невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий»<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд., 1924. С. 8–9. (Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. S. 102–103.)

## ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН, ИЛИ НОСТАЛЬГИЯ<sup>1</sup>

Всякое чувство связано с некоторым  
априорным объектом, и представление  
последнего есть феноменология первого

*Ursprung des deutschen Trauerspiel*<sup>2</sup>

Итак, меланхолия, говорящая со страниц очерков Беньямина — личные депрессии, профессиональная разочарованность, уныние аутсайдера, терзания перед лицом кошмара политики и истории — исследует прошлое в поисках подходящего объекта, некоторого символа или образа, в который, как в религиозной медитации, может пристально вглядываться ум, в котором он может обрести минутное, пусть лишь эстетическое, отдохновение. Она находит его: в Германии времен Тридцатилетней войны, в Париже — «столице 19 века». Ведь оба они, барокко и современность, аллегоричны по самой своей сути, и они соответствуют мыслительному процессу теоретика аллегории, который — потерявшая плоть интенция поисков некоторого внешнего объекта ради принятия его облика — аллегоричен уже *avant la lettre*<sup>3</sup>.

В самом деле, мне кажется, что мысль Вальтера Беньямина лучше всего определить как аллегорическую, как совокупность параллельных оторванных друг от друга уровней размышления, которые несколько напоминают ту основополагающую модель аллегорической композиции, что описывает Данте, когда в письме

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1971. [Walter Benjamin; or, Nostalgia. Перевод выполнен †Е. Озобкиной по изд.: Jameson F. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton; London; Toronto: Princeton University Press; Oxford University Press; Saunders, 1971. Рр. 60–83. (Гл. 2. Версии марксистской герменевтики. Ч. 1).]

<sup>2</sup> [Происхождение немецкой трагедии (*нем.*) — работа В. Беньямина, см.: Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*. I. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. См. также изд.: Беньямин В. *Происхождение немецкой барочной драмы* / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Аграф, 2002.]

<sup>3</sup> [здесь: заранее (*фр.*)]

к Кан Гранде делла Скала говорит о четырех измерениях своей поэмы: буквальном (хождения героя в загробном мире), моральном (окончательная судьба его души), аллегорическом (встречные возобновляют тот или иной эпизод жизни Христа) и анагогическом (его собственная драма предзнаменует поступательное движение самого человеческого рода к Страшному суду)<sup>4</sup>. Не составит труда адаптировать эту схему к реалиям XX столетия, если буквальное мы прочтем просто как психологическое, сохраняя второй, моральный уровень как таковой; если доминантный архетип жизни Христа мы заменим религией в самом широком смысле религии искусства, рассматривая теперь Воплощение как воплощение значения в языке; если, наконец, заменив теологию политикой, сделаем эсхатологию Данте земной эсхатологией, где человеческий род находит спасение не в вечности, но в самой истории.

Творчество Беньямина, на мой взгляд, отмечено болезненным стремлением к душевной целостности, или к единству опыта, разрушением которого грозит всякий поворот исторической ситуации. Зрелище мира руин и обломков, древнего хаоса любой природы, готового захватить сознание, — вот некоторые образы, которые, кажется, всегда возникают то ли у самого Беньямина, то ли в вашем сознании, когда вы его читаете. Идея целостности, или единства, конечно, не является нововведением Беньямина. Сколь многие современные философы описывали «ущербное существование», которое мы влачим в современном обществе, психологический упадок, вызванный разделением труда и специализацией, общее отчуждение и дегуманизацию современной жизни во всех ее аспектах! Однако по большей части эти анализы остаются абстрактными; в них говорит смирение интеллектуала перед своим увечным настоящим, мечта о целостности, где оно сохраняется, соединяясь с чьим-то чужим будущим. Беньямин уникален среди этих мыслителей, поскольку хочет спасти также и свою жизнь: отсюда особое очарование его сочинений, несравненных не только в их диалектической прозорливости, и даже в выражаемой ими поэтической восприимчивости, но и, помимо

---

<sup>4</sup> Данная модель является по меньшей мере более знакомой и менее пугающей, нежели та, которую предложил сам Беньямин в письме к Макс Рихнеру: «Я никогда не был способен исследовать и мыслить иначе, чем, если можно так выразиться, в теологическом смысле — именно в соответствии с талмудическим предписанием относительно сорока девяти уровней значения в каждом месте Торы» (процитировано в статье «Walter Benjamin», см.: *Times Literary Supplement*. 1968, 22 August).

всего, пожалуй, в самой манере, в какой автобиографическая часть его сознания находит символическое удовлетворение в идеях, выраженных абстрактно, под видом объектов.

*Психологически* порыв к единству принимает форму одержимости прошлым и воспоминанием. Настоящее воспоминание определяет, «сможет ли индивид составить представление о себе самом, овладеет ли он своим опытом»<sup>5</sup>. «Любая страсть граничит с хаосом, а страсть коллекционирования — с хаосом воспоминаний»<sup>6</sup> (и именно в образе коллекционера Беньямин нашел одно из наиболее гармоничных выражений своей индивидуальности). «*Воспоминание* служит началом цепи традиции, которая передает события от поколения к поколению»<sup>7</sup>. Странные размышления, да и странные предметы размышления для марксиста (вспоминается едкое замечание Сартра о его современниках — правоверных марксистах: «материализм — субъективность тех, кто стыдится своей субъективности»). И все же Беньямин оставался верен Прусту, которого он переводил, долго после того, как открыл для себя коммунизм; подобно Прусту, в своем любимом поэте Бодлере он видел такую же одержимость реминисценцией и непреднамеренным воспоминанием; и в отрывочном воскрешении своего детства, названном «*Berliner Kindheit um 1900*»<sup>8</sup>, он тоже приступил к задаче восстановления собственного существования с помощью кратких набросков, записей снов, отдельных впечатлений и переживаний, которые, однако, не сумел довести до окончательного повествовательного единства, отличающего великого писателя.

Пожалуй, он лучше понимал, что мешает нам ассимилировать собственный жизненный опыт, нежели то, какую форму приняла бы такая усовершенствованная жизнь, — зачарованный, например, фрейдовским различием между неосознанной памятью и сознательным актом воспоминания, где последний был для Фрейда в сущности способом разрушения или искоренения того, что неосознанная первая была призвана хранить: «сознание

<sup>5</sup> *Benjamin W.* Schriften. 2 Bde / Hrsg. von T. W. Adorno und G. Adorno unter Mitw. von F. Podszus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955. Bd. 1. S. 429. [Цит. по изд.: *Беньямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Маски времени: Эссе о культуре и литературе: Пер. с нем. и фр. / Сост., предисл. и прим. А. Белобратова.* СПб.: Симпозиум, 2004. С. 176. (Пер. С. Ромашко).]

<sup>6</sup> *Ibid.* Bd. 2. S. 108. [Цит. по изд.: *Беньямин В.* Я распаковываю свою библиотеку // *Маски времени.* С. 434. (Пер. Н. Бакста).]

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 245. [Цит. по изд.: *Беньямин В.* Рассказчик // *Маски времени.* С. 403.]

<sup>8</sup> [«Берлинское детство девятисотых» (нем.)]

возникает на месте следов воспоминания <...> осознание и оставление следа в памяти несовместимы друг с другом внутри одной и той же системы»<sup>9</sup>. По Фрейду, функцией сознания является защита организма от потрясений, причиняемых окружающей средой. В этом смысле травмы, приступы истерики, сны — те пути, которыми не вполне ассимилированный шок пытается дойти до сознания и, следовательно, до окончательного разрешения. В руках Беньямина эта идея становится инструментом исторического описания, способом показать, что в современном обществе — возможно, вследствие возрастающего числа разнообразных потрясений, каким подвергается сегодня организм — эти защитные механизмы уже не являются личными: многочисленные механические заменители вклиниваются между сознанием и его объектами и, возможно, защищают нас, но в то же время лишают всякого способа ассимиляции того, что с нами происходит, или преобразования наших ощущений в сколько-нибудь подлинно личный опыт. Так, если взять только один пример, газета служит амортизатором, смягчает потрясения от новизны, делает нас невосприимчивыми к событиям, которые иначе могли бы подавить нас, но в то же время представляет их нейтральными и обезличенными, преобразуя их в нечто такое, что по определению не имеет общего знаменателя с нашими частными существованиями.

Кроме того, опыт социально обусловлен, поскольку определяется известным ритмом повторений и сходств событий, которые являются собственно культурными в своих истоках. Так, даже у Пруста и Бодлера, живших в относительно раздробленных обществах, ритуализированные механизмы, часто бессознательные, являются исходными элементами в построении формы: мы узнаем их в *vie antérieure*<sup>10</sup> и письмах Бодлера, в церемониях светской жизни у Пруста. И там, где современный писатель пытается создать вечное настоящее — как Кафка, — тайна, заключающаяся в событиях, связана не столько с их новизной, сколько с чувством, что о них просто забыли, что в каком-то смысле они являются «знакомыми» в том навязчивом значении, какое даровал этому слову Бодлер. Поскольку же общество все

<sup>9</sup> Цит. по: Ibid. Bd. 1. S. 432; см. также: *Freud S. Beyond the Pleasure Principle / Trans. J. Strachey, etc. New York: Bantam Books, 1959. Pp. 49–50.* [Цит. по изд.: Беньямин В. Шарль Бодлер. С. 179; Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / [Пер. с нем. Я. Когана]. М.: Прогресс Литера, 1992. С. 218.]

<sup>10</sup> [предшествующей жизни (*фр.*)]



больше приходит в упадок, такие ритмы опыта становятся все менее и менее доступными.

В этой точке, однако, психологическое описание незаметно переходит в *моральное* суждение, в понимание примирения прошлого с настоящим, являющееся каким-то образом этическим. Но для западного читателя все этическое измерение в творчестве Беньямина, похоже, оказывается озадачивающим, поскольку включает в себя своего рода этическую психологию, которая была кодифицирована Гёте, стала традиционной в Германии и глубоко укоренилась в немецком языке. Но мы не располагаем ее аналогами, за исключением таких культурных трансплантантов, как работы Эрика Эриксона. Эта *Lebensweisheit*<sup>11</sup> является, в сущности, своего рода пристанищем на полпути от классической идеи постоянства человеческой природы (с соответствующей психологией нравов, страстей, грехов и типов характера) к современной идее чистой историчности, определяющего влияния ситуации или среды. Служа компромиссом в индивидуально-личностной сфере, она близка к гегелевскому компромиссу в области истории. Если у Гегеля общий смысл присутствует в каждом конкретном моменте истории, то у Гёте, в некотором смысле, общая цель личности и ее развития встроена в конкретную рассматриваемую эмоцию, скрыто присутствует в конкретной стадии роста индивида. Ведь эта система основывается на видении полного развития личности (такой писатель, как Жид, испытавший глубокое влияние Гёте, дает лишь бледное и нарциссическое отражение этой этики, выражавшей индивидуализм среднего класса в момент его исторического триумфа); она не нацелена ни на то, чтобы столкнуть личность с чисто внешним дисциплинарным стандартом, как происходит в христианстве, ни на то, чтобы оставить ее бессмысленным случайностям эмпирической психологии, как в новейшей этике. Скорее, она признает, что индивидуальный психологический опыт содержит в себе семена собственного развития, нечто заключающее в себе этический рост, как своего рода интериоризованное Провидение. Об этом говорят, например, гётевские «Первоглаголы» или заключительные строки «Вильгельма Мейстера»: «Ты напоминаешь мне Саула, сына Кисова, который пошел искать ослиц отца своего и нашел царство!»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> [жизненная мудрость (нем.)]

<sup>12</sup> [Цит. по изд.: Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч.:

Однако, что характерно для Беньямина, в его самом полном изложении этики Гёте — пространном эссе о романе «Избирательное сродство» — он делает акцент больше на опасностях, которые угрожают личности, нежели на картине ее полного развития. Ведь эта работа Беньямина, говорящая языком гётевской жизненной психологии, содержит в то же время критику реакционных сил немецкого общества, которые присвоили себе эту психологию; оперируя понятием мифа, Беньямин в то же время критикует обскурантистские идеологии, сделавшие миф своим объединяющим кличем. В этом смысле полемическая позиция Беньямина может быть поучительна для тех, кто склонен просто недialeктически полностью отвергнуть понятие мифа по причине идеологических употреблений, которые ему обычно даются; для тех, кому это понятие, как и связанные с ним понятия магии и харизмы, кажется нацеленным не на рациональный анализ иррационального, а, скорее, на освящение его через язык.

Но Беньямин считает возможным рассматривать «Избирательное сродство» как мифическое произведение при условии, что мы понимаем миф как тот элемент, из которого этот роман Гёте старается высвободиться: как некий предшествующий хаос инстинктивных сил, зачаточных, природных, доиндивидуальных, как то, что разрушительно для подлинной индивидуальности, что должно быть преодолено сознанием, если оно само должно достичь сколько-нибудь реальной автономии, если оно должно подняться на собственно человеческий уровень существования. Зайдем ли мы слишком далеко, если увидим в этой противоположности мифических сил и индивидуального духа замаскированное выражение мыслей Беньямина о прошлом и настоящем, образ пути, на котором вспоминающее сознание овладевает своим прошлым и выводит на свет то, что иначе было бы утеряно в предыстории организма? Не следует забывать и того, что очерк об «Избирательном сродстве» сам по себе есть способ восстановления прошлого, на этот раз культурного прошлого, отданного темным мифическим силам протофашистской традиции.

Диалектическое мастерство Беньямина проявляется в том, как эта идея мифа выражается через внимание к форме гётевского романа, несомненно, одного из наиболее необычных в западной литературе из-за сочетания в нем церемонности 18 века с символами странно искусственного, аллегорического свойства:

объектами, которые предстают в бесцветности невизуального нарративного стиля, словно отделенные от пустоты, словно обреченные на своего рода геометрический смысл; тщательно выбранная деталь ландшафта, слишком симметричного, чтобы не иметь значения; аналогии вроде химической, давшей роману его заглавие, слишком полно развернутые, чтобы не быть эмблематичными. Читателю, конечно, знаком символизм, повсеместный в современном романе; но обычно символизм встраивается в произведение подобно тому, как листок с инструкцией вкладывается в коробку вместе с деталями головоломки. Здесь же мы чувствуем бремя вины, возложенное на нас как читателей, поскольку нам недостает того, что производит впечатление чуть ли не культурно унаследованного образа мыслей, доступного лишь тем, кто принадлежит к этой культуре; и не вызывает сомнения, что гётевская система действительно проецирует себя примерно таким образом в своей претензии на универсальность.

Оригинальность Беньямина состоит в том, что он перечеркивает бесплодное противопоставление произвольных интерпретаций символа, с одной стороны, и полной неспособности понять, что он означает, с другой: «Избирательное сродство» нужно читать не как роман писателя-символиста, но как роман о символизме. Если объекты символической природы выглядят угрожающе в этом произведении, то не потому, что они были призваны как-то декоративно выделить тему прелюбодеяния, а, скорее, потому, что реальной основополагающей темой является именно капитуляция перед могуществом символов людей, которые утратили автономию как человеческие существа. «Когда люди опускаются до этого уровня, даже жизнь казалось бы безжизненных вещей укрепляется. Гундольф совершенно правильно подчеркнул решающую роль объектов в этой истории. И все же вторжение вещного в человеческую жизнь является точным признаком мифической вселенной»<sup>13</sup>. От нас требуется, чтобы мы возвели эти символические объекты во вторую степень: не столько непосредственно расшифровали их прямое значение, сколько уловили то, о чем свидетельствует сам факт символизма.

Так же обстоит дело и с героями. Например, часто отмечали, что образ Оттилии, праведной молодой женщины, вокруг которой вращается драма, решен несколько иначе, нежели другие персонажи, выписанные более эмпирически и психологически

<sup>13</sup> Benjamin W. Schriften. Bd. 1. S. 71.

реалистичными. Для Беньямина, однако, это не столько изъясн или непоследовательность, сколько путеводная нить: Оттилия — не реальность, а видимость, и именно это передается преимущественно внешним и визуальным способом описания. «Ясно, что эти гётевские персонажи представляются нам не столько образами, слепленными по внешним образцам или всецело сотканными воображением автора, сколько явившимися ему как бы в состоянии транса, заколдованности. Отсюда их неясность, которая чужда чисто визуальным образам и понятна только читателю, улавливающему их сущность как чистой видимости. Ведь видимость в этом произведении не столько представлена тематически, сколько скрыта в самой природе и способе представления»<sup>14</sup>.

Это моральное измерение работы Беньямина, как и романа Гёте, отчетливо представляет нелегкое равновесие, переходный момент между психологическим, с одной стороны, и эстетическим или историческим — с другой. Ум не может долго довольствоваться этим чисто этическим описанием событий книги как триумфа роковых, мифических сил; он стремится к историческому и социальному разъяснению, и в конце концов сам Беньямин вынужден сформулировать заключение, что «писатель обходит молчанием именно то, что страсть теряет все свои права, по законам истинной человеческой морали, когда ищет заключить союз с полной гарантированностью среднего класса»<sup>15</sup>. Но в работе Беньямина это неизбежное сползание от морали в историю и политику, характерное для всей современной мысли, опосредуется *эстетикой*, обнаруживается во внимании к качествам произведения искусства, и именно потому, что вышеприведенное заключение было сформулировано в результате анализа тех аспектов «Избирательного сродства», которые лучше было бы описать как аллегорические, нежели как символические.

Ведь в определенном смысле жизненное творчество Беньямина можно рассматривать как род огромного музея, как страстное коллекционирование аллегорических объектов всех форм и видов; и его важнейшая работа имеет темой впечатляющую мастерскую аллегорического декора, какой является барокко.

*Происхождение* не столько немецкой трагедии (*Tragödie*), сколько немецкой *Trauerspiel*: это различие, для которого нет

<sup>14</sup> Ibid. S. 124–125.

<sup>15</sup> Ibid. S. 121–122.

английского [и русского] эквивалента, является решающим для Беньямина. Ведь «трагедия», которую он ограничивает феноменом древней Греции, является жертвенной драмой, где герой приносится в жертву богам ради искупления. *Trauerspiel* же, охватывающую все барокко — как британских авторов елизаветинской эпохи и Кальдерона, так и немецких драматургов 17 века, — для начала лучше всего охарактеризовать как пышное зрелище: мрачное зрелище — таков, пожалуй, самый точный смысл этого слова.

С точки зрения формы *Trauerspiel* отражает барочное восприятие истории как хроникальной последовательности, как беспощадного вращения колеса судьбы, как бесконечного прохождение по сцене великих мира сего: принцев, пап, императриц в роскошных нарядах, придворных, самозванцев и отравителей — как пляску смерти, исполняемую со всей пышностью триумфа Ренессанса. Ведь хроника еще не есть историчность в современном смысле: «Как бы глубоко интенция барокко ни пронизывала историческую деталь, микроскопический анализ ее никогда не перестает усердно выискивать политический расчет в субстанции, рассматриваемой как чистая интрига. Барочная драма знает исторические события лишь в виде порочной деятельности заговорщиков. Ни следа истинной революционной убежденности ни в одном из бесчисленных мятежников, являющихся перед монархом эпохи барокко, который сам замер в позе христианского мученика. Недовольство — таков классический мотив действия»<sup>16</sup>. И такое историческое время, простая последовательность без развития, является в действительности потаенно пространственным и берет двор (и сцену) как свое привилегированное пространственное воплощение.

Поначалу может казаться, что это видение жизни как хроники в «Происхождении немецкой трагедии», домарксистской работе, объясняется в идеалистическом и веберовском духе: будучи лютеранами, говорит Беньямин, драматурги немецкого барокко знали мир, где вера совершенно отделена от дел, где даже кальвинистская предустановленная гармония не вмешивается ради восстановления хоть какого-то смысла в последовательности пустых актов, составляющих человеческую жизнь, и тем самым мир остается телом без духа, оболочкой предмета, лишенной сколько-нибудь различимой функции. И все же

<sup>16</sup> Ibid. S. 207.

остается, по меньшей мере, вопрос о том, *обуславливает* ли эта интеллектуальная и метафизическая позиция психологический опыт, составляющий сердцевину трагедии барокко, и не является ли она как таковая лишь одним из различных достаточно абстрактных выражений, посредством которых некая сильная и конкретная эмоция пытается проявить себя. Ведь ключом к последней является загадочная центральная фигура самого государя, представляющая собой нечто среднее между справедливо убиваемым тираном и мучеником, претерпевающим свои муки. Истолкованный аллегорически, он выступает поглощением меланхолии в больном мире, и Гамлет является ее самым полным выражением. Эта интерпретация мрачного зрелища как основного выражения патологической меланхолии обладает тем преимуществом, что отбрасывает одновременно и форму и содержание.

Что касается содержания, то оно получает объяснение в плане мотивов героев: «Нерешительность монарха — не что иное, как сатурническая *acedia*. Влияние Сатурна делает “апатичным, нерешительным, медлительным”. От лени сердца тиран и погибает. Если это отличает образ тирана, то неверность — еще одна черта сатурнического человека — характеризует фигуру придворного. Нельзя себе представить ничего более ненадежного, чем нрав царедворца, каким его отображает драма: предательство — его стихия. Дело не в небрежности или неумении авторов, когда в критическую минуту эти лизоблюды, не дав себе труда подумать и мгновение, тут же покидают своего властителя, переходя на сторону противника. Их действия, скорее, являются демонстрацией отсутствия убеждений, что есть, с одной стороны, сознательный жест макиавеллизма, а с другой — осуществление безнадежной и мрачной власти считавшегося непостижимым порядка роковых стечений обстоятельств, принимавшей прямо-таки вещный характер. Ведь корона, пурпурная мантия, скипетр в конечном счете — реквизиты в духе драмы рока, им присущ фатум, которому придворный как его авгур подчиняется первым. Его неверность по отношению к человеку соотносится с буквально растворяющейся в созерцательной погруженности верности по отношению к этим вещам»<sup>17</sup>.

И снова Беньямин чуток к тем моментам, когда человеческие существа оказываются отданными во власть вещей; и знакомое

<sup>17</sup> Ibid. S. 279–280. [Цит. по изд.: Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 159–160.]

содержание трагедии барокко (та меланхолия, которую мы знаем из «Гамлета», те пороки меланхолии — вождление, измена, садизм — что господствуют у меньших елизаветинцев, например у Вебстера) постепенно становится вопросом о *форме*, проблемой объектов, иначе говоря, самой аллегории. Ведь аллегория как раз и есть преобладающий способ выражения мира, в котором вещи по какой-то причине совершенно отделились от смыслов, от духа, от подлинно человеческого существования.

И в свете этого нового исследования барокко с точки зрения формы, а не содержания, сам задумчивый образ меланхолии в центре пьесы понемногу изменяется, герой мрачного зрелища понемногу преобразуется в самого барочного драматурга, аллегориста *par excellence*<sup>18</sup>, *Grübler*<sup>19</sup> в терминологии Беньямина: в того суеверного, въедливого чтеца предзнаменований, который возвращается в более нервном, современном обличье истеричных героев По и Бодлера. «В царстве мысли аллегория то же, что в царстве вещей — руины»<sup>20</sup>; и ясно, что прежде всего сам Беньямин принадлежит к числу депрессивных и гиперчувствительных провидцев, которые населяют его страницы «Если предмет под задумчивым взглядом меланхолии становится аллегоричным, если жизнь уходит из него, сам предмет остается мертвым, но сохранным во веки веков; он лежит перед аллегористом, полностью отданный на его милость, неизвестно — во благо или ко злу. Другими словами, сам предмет отныне не способен обеспечить себя каким-либо смыслом; он может только взять тот смысл, какой пожелает придать ему аллегорист. Последний прививает предмету свой смысл, сам нисходит в него и остается в нем; и это надо понимать онтологически, а не психологически. В его руках вещь становится чем-то иным, говорит об ином, становится для него ключом к некоей области скрытого знания, в качестве эмблемы которого он почитает ее. Вот это и определяет природу аллегории как письма»<sup>21</sup>.

Скорее письмо, чем язык, скорее буква, нежели дух; вот осколки, на которые распадается мир барокко, странно понятные знаки и эмблемы, изводящие слишком пытливый ум, процессия, медленно пересекающая сцену, наделенная

<sup>18</sup> [по преимуществу (*фр.*)]

<sup>19</sup> [созерцателя (*нем.*)]

<sup>20</sup> *Ibid.* S. 301. [Цит. по изд.: Там же. С. 185.]

<sup>21</sup> *Ibid.* S. 308. [См. также: Там же. С. 192–193.]

окультурным значением. В этом смысле впервые, кажется, аллегория возвращается к нам — не как готические чудовища, имеющие чисто исторический интерес, и не в качестве признака средневекового здоровья сущностно религиозного духа, как у К. С. Льюиса, но, скорее, как патология, с которой в современном мире мы исключительно хорошо знакомы. Наша критика шла к возвышению символа за счет аллегории (хотя выдвинутые ею привилегированные объекты — английский маньеризм и Данте, — являются, скорее, аллегорическими по природе; в этом отношении, как и в других, восприимчивость Беньямина сближает его с Т. С. Элиотом). Предпочтение символизма является, пожалуй, скорее выражением ценности, нежели описанием существующего поэтического явления: ведь различие между символом и аллегорией — это различие между полным соответствием объекта и духа и простым стремлением к их примирению. Полезность беньяминовского анализа связана, однако, и с подчеркиванием временного различия: символ является мгновенным, лирическим, единичным моментом во времени; и эта временная ограниченность выражает, пожалуй, историческую невозможность в современном мире их длительного примирения, неспособность его быть больше чем лирическим, случайным настоящим. Аллегория, напротив, есть привилегированный модус нашей жизни во времени, неумелая пошаговая расшифровка значения, мучительная попытка восстановить непрерывность разнородных обособленных мгновений. «В то время как символ, поскольку он растворяется, показывает лицо Природы в свете спасения, в аллегории именно *facies hippocratica*<sup>22</sup> истории находится перед взором зрителя как окаменевший ландшафт. История во всем, что в ней есть несвоевременного, мучительного, неудачного, выражается в этом лице — вернее, черепе. И хотя, возможно, такой аллегории в высшей степени недостает “символической” свободы выражения, классической гармонии черт, всего человеческого — здесь зловеще выражается в форме загадки не только природа человеческой жизни вообще, но и биографическая историчность отдельного человека в ее самой натуральной и органически повредившейся форме. Это — барочное, земное описание истории как истории о мировом страдании — и есть сама сущность аллегорического восприятия;

---

<sup>22</sup> [Гиппократово лицо (*лат.*); лицо больного, отмеченное признаками приближающейся смерти]



история приобретает значение только в точках агонии и разрушения. Сумма значения прямо пропорциональна присутствию смерти и власти тления, поскольку смерть — вот что проводит неуверенную линию между природой и значением»<sup>23</sup>.

То, что отличает аллегорию барокко, справедливо и для аллегории Нового времени, в частности для Бодлера; только у последнего она интериоризована. «Аллегория барокко видела труп лишь извне. Бодлер видит его изнутри»<sup>24</sup>. Или еще: «Воспоминание [Andenken] является секуляризованной версией поклонения святым реликвиям <...> Воспоминание есть дополнение к опыту. В воспоминании находит выражение все возрастающее отчуждение человеческих существ, которые воспринимают каталоги своего прошлого как безжизненный товар. В 19 веке аллегория оставляет внешний мир только ради того, чтобы подчинить себе внутренний. Реликвии идут от трупа, поминовение — от мертвых событий прошлого, которые эфемистически познаются как опыт»<sup>25</sup>.

Однако в этих поздних очерках о современной литературе появляется новый интерес, который свидетельствует о переходе Беньямина от преимущественно эстетического к *историческому* и *политическому* измерению. Это — внимание к машине и механическим изобретениям, которое характерным образом впервые возникает в области самой эстетики при исследовании кино («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости») и только позже распространяется на исследования истории вообще (как в очерке «Париж — столица 19 века», где ощущение жизни в этот период передается посредством описания появившихся тогда новых объектов и изобретений: торговых пассажей, применения чугуна, дагерротипа и панорамы, грандиозных выставок, рекламы). И все же важно подчеркнуть, что каким бы материалистическим ни казался такой подход к истории, нет ничего более далекого от марксизма, чем акцент на изобретения и технику как первопричины исторических изменений. Действительно, мне кажется, что такие теории (вроде тех, что усматривают в паровой машине причину промышленной революции и недавно получили еще одно повторение, в упрощенной модернистской форме, в работах Маршалла Маклюэна) выступают заместителями

<sup>23</sup> Ibid. S. 289–290. [См.: Там же. С. 171–172.]

<sup>24</sup> Ibid. S. 487.

<sup>25</sup> Ibid. S. 489.

марксистской историографии, поскольку они дают ощущение конкретности, сравнимой с предметом экономики, и в то же время вполне обходятся без рассмотрения человеческих факторов классов и социальной организации производства.

Зачарованность Беньямина ролью изобретений в истории, мне кажется, наиболее понятна в психологических или эстетических терминах. Если мы проследим, например, его размышления о роли прохожего и толпы у Бодлера, то обнаружим, что после воскрешения в памяти бодлеровских физических и стилистических особенностей, после обсуждения шока и форм защиты организма, обрисованных ранее в этом очерке, внутренняя логика материала Беньямина ведет его к механическим изобретениям: «Комфорт изолирует. И в то же время он во все большей мере отдает тех, кто им пользуется, во власть физических механизмов. С изобретением спичек в середине девятнадцатого века возникает ряд новшеств, объединенных тем, что все они запускают многоступенчатое действие одним резким движением руки. Это развитие происходит во многих областях; в частности, оно хорошо видно на примере телефона, когда постоянное подкручивание ручки, необходимое в старых аппаратах, заменяется простым снятием трубки. Среди бесчисленного множества движений, вроде поворота рычажка, опускания монеты, нажатия кнопки и т. п., особенно значимым по своим последствиям оказалось “щелканье” фотоаппаратом. Одно движения пальца оказалось достаточно, чтобы запечатлеть мгновение навечно. Аппарат вызывал у мгновения, так сказать, посмертный шок. К тактильным ощущениям подобного рода присоединились зрительные, вроде тех, что появились вместе с газетными объявлениями, а также с дорожным движением большого города. Передвижение по улицам предполагает для индивида серию шоковых переживаний и коллизий. На опасных перекрестках его пронизывают быстрые последовательности нервных импульсов, подобных электрическим ударам. Бодлер говорит о человеке, окунающемся в толпу как в резервуар электрической энергии. Затем он называет его, описывая шоковое ощущение, “калейдоскопом, наделенным сознанием”»<sup>26</sup>. И Беньямин завершает этот перечень описанием рабочего и его психологической подчиненности операциям фабричной машины. Однако, на мой взгляд, помимо ценности

---

<sup>26</sup> Ibid. S. 447–448. [Цит. с изменениями по изд.: Беньямин В. Шарль Бодлер. С. 203.]

этого отрывка как содержащего анализ психологического воздействия механизмов, для Беньямина он имеет еще одно значение, поскольку удовлетворяет психологическую потребность, которая, пожалуй, в некоторых отношениях является даже более глубокой и более важной, чем лежащая на поверхности интеллектуальная; и в этом смысле он служит конкретным воплощением состояния сознания Бодлера. Действительно, очерк Беньямина начинается с описания относительно бесплотного психологического состояния: поэт столкнулся с новым положением языка в Новое время, столкнулся с упадком журналистики, столкнулся, как житель огромного города, с возрастающим числом потрясений и перцепционной нечувствительностью в повседневной городской жизни. Эти явления прекрасно знакомы Беньямину, но почему-то он чувствует, что они недостаточно «представлены»: он не может духовно овладеть ими, он не может адекватно выразить их, до тех пор пока не находит более яркий и конкретный физический образ, в котором их можно воплотить. Машина, список изобретений и есть такой образ; и читателю станет ясно, что мы рассматриваем данный отрывок, внешне кажущийся историческим анализом, как настоящее упражнение в аллегорическом размышлении, в подборе подходящей эмблемы, что зафиксировала бы особое нервическое состояние современного духа, о котором и размышлял Беньямин.

По этой причине поглощенность машинами и изобретениями у Беньямина не приводит к теории исторической каузальности; скорее, она находит завершение в ином, в теории одного современного объекта, в понятии «ауры». Аура у Беньямина является эквивалентом — в современном мире, где она еще сохраняется — того, что антропологи называют «сакральным» в первобытных обществах; для мира вещей она есть то же, что «тайна» — для мира человеческих событий, то же, что «харизма» — для мира человеческих существ. В секуляризованной вселенной ее проще обнаружить, пожалуй, в момент ее исчезновения, причина которого лежит в общем техническом изобретении, в замещении человеческого восприятия теми субститутами и механическими расширениями восприятия, какими являются машины. Так что легко понять, почему в кино, в «воспроизводимом произведении искусства», та аура, которая первоначально порождалась физическим присутствием актеров

в сиюминутном наличии театра, замыкается накоротко из-за новых результатов технического прогресса (а затем замещается, в полном согласии с фрейдистским механизмом образования симптомов, попыткой наделить «звезд» их собственной личной аурой нового типа, независимой от экрана).

Однако в мире объектов эта интенсивность физического присутствия, которая создает их ауру, пожалуй, лучше всего может быть выражена с помощью образа взгляда, ответного понимания: «Восприятие ауры основывается на переносе социальной реакции на отношения неодушевленного, или природы, к человеку. Человек, на которого мы смотрим, который сам думает, что на него смотрят, в ответ обращает взгляд на нас. Воспринять ауру явления значит наделить его способностью ответить взглядом»<sup>27</sup>.

А в другом месте он определяет ауру так: «...уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви»<sup>28</sup>. Аура, таким образом, в некотором смысле противоположна аллегорическому восприятию, поскольку в ней становится видимой таинственная целостность объектов. И там, где разрозненные фрагменты аллегории представляли вещный мир деструктивных сил, в котором тонет человеческая автономия, объекты ауры, по-видимому, создают фон своего рода утопии, утопического настоящего, не лишённого прошлого, но поглотившего его, своего рода полноты существования в мире вещей, пусть даже на кратчайшее мгновение. Однако эта утопическая составляющая мысли Беньямина, обращенная в бегство механизированным настоящим истории, открыта для мыслителя только в более простом культурном прошлом.

Об этом говорит одно из беньяминовских воскрешений в памяти неаллегорического искусства, его очерк о Николае Лескове под заглавием «Рассказчик», являющийся, пожалуй, его шедевром. Как актеры столкнулись с техническим прогрессом

<sup>27</sup> Ibid. S. 461. [См. также: Там же. С. 225.]

<sup>28</sup> Ibid. S. 372–373. [Цит. по изд.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 24.]

в лице воспроизводимого произведения искусства, так и рассказ столкнулся с современными системами коммуникации и, в частности, с газетой. Газеты призваны амортизировать потрясения от новостей и, делая организм нечувствительным к ним, уменьшать их интенсивность. Однако рассказ, всегда построенный вокруг какого-то нового события, был призван, напротив, сохранить его силу; в то время как механическая форма «исчерпывает» все возрастающие массы нового материала, старое устное сообщение по существу характеризуется тем, что вверяет себя памяти. Его воспроизводимость не является механической, она естественна для сознания; действительно, то, что позволяет рассказу запомниться, казаться «запоминающимся», является в то же время средством его ассимиляции личным опытом слушателей.

Поучительно сравнить бенъяминовский анализ рассказа (и его предполагаемого отличия от романа) с анализом Сартра, столь похожим в некоторых отношениях и все же столь отличным по своему конечному акценту. Для обоих авторов эти две формы противоположны не только по своему социальному происхождению (рассказ происходит из коллективной жизни, роман — из одиночества среднего класса) и материалу (рассказ использует то, что всякий признал бы общим опытом, роман же — не общее и в высшей степени индивидуальное), но и, прежде всего, по их отношению к смерти и вечности. Бенъямин цитирует Валери: «Все выглядит так, словно утрата мысли о вечности совпадает с растущей неприязнью к длительному труду». Одновременно с исчезновением подлинного рассказа в нашем обществе все больше отходят на задний план смерть и умирание; ведь значимость рассказа в конечном счете идет от значимости смерти, придающей каждому событию абсолютную уникальность. «Человек, который умирает в тридцать пять лет <...> в любой точке своей жизни предстает человеком, который умирает в тридцать пять лет»<sup>29</sup>, — так Бенъямин описывает наше восприятие действующих лиц рассказа, в антипсихологическом ключе, как упрощенных представителей собственных судеб. Но то, что затрагивает его восприимчивость к архаическому, Сартр как раз и осуждает как неподлинное: это насилие над подлинно живым человеческим опытом, который никогда в свободе

<sup>29</sup> Ibid. Bd. 2. S. 248. [Цит. по изд.: Бенъямин В. Рассказчик: Размышления о творчестве Николая Лескова // Маски времени. С. 397, 407.]

собственного настоящего не чувствует себя роковым, для которого рок и судьба всегда принадлежат опыту других людей, наблюдаемому извне как нечто закрытое и вещное. По этой причине Сартр противопоставляет рассказ (правда, он имеет в виду добротный рассказ конца 19 столетия, угождающий вкусам аудитории среднего класса, а не относительно анонимный народный продукт, который интересует Беньямина) роману, чьей задачей является именно передача этого открытого опыта сознания в настоящем, опыта свободы, а не оптической иллюзии рока.

Не вызывает сомнения, что это противопоставление соответствует историческому опыту: старый рассказ, да и классический роман 19 века выражали социальную жизнь, в которой индивиду предоставляются одномоментные, безвозвратные выборы и возможности, когда он должен поставить все на карту, когда, следовательно, сама его жизнь становится похожа на рок или судьбу, становится историей, которая может быть рассказана. Между тем в современном мире (т. е. в Западной Европе и Соединенных Штатах) благодаря достигнутому экономическому благополучию нет ничего действительно бесповоротного в этом смысле: отсюда философия свободы, отсюда модернистская литература о сознании, теоретиком которой здесь выступает Сартр; отсюда и разложение сюжета, поскольку там, где нет ничего окончательного (отсутствует смерть, в беньяминовском смысле), нет и истории, которую можно рассказать, а есть только ряд равнозначных переживаний, порядок которых может меняться.

Беньямин осознает (как и Сартр), что рассказ, где является судьба, идет вразрез с нашим живым опытом в настоящем; но, по мнению Беньямина, он соответствует нашему восприятию прошлого. Его «неподлинность» надо рассматривать как форму поминовения, так что на самом деле уже не имеет значения, осознавал ли молодой человек, умерший во цвете лет, собственный жизненный опыт как судьбу. Для нас, отныне помнящих его, он неизменно является на разных этапах своей жизни человеком, который почти стал этой судьбой, и потому рассказ дает нам «надежду согреть свою пронизанную холодом жизнь, согреть смертью»<sup>30</sup>, о которой мы читаем.

Рассказ является не только психологической формой отношения к прошлому, памяти о нем; для Беньямина он служит

<sup>30</sup> Ibid. S. 249. [Цит. по изд.: Там же. С. 408.]

также способом сообщения с исчезнувшей формой социального и исторического существования, и именно благодаря этой корреляции между деятельностью по рассказыванию истории и конкретной формой определенного исторически обусловленного способа производства позиция Беньямина может служить моделью марксистской литературной критики в ее наибольшем раскрытии. Два родственных источника рассказывания находят свое архаическое воплощение «в оседлом земледельце» и «в купце-мореплавателе» — «каждая из этих сфер жизнедеятельности в определенной степени породила собственное племя рассказчиков <...> Исторические просторы царства повествования невозможно представить себе вне глубочайшего взаимопроникновения двух архаических типов. Особенно интенсивно они смешивались друг с другом в Средние века с их цеховым ремесленным устройством. Оседлый мастер и странствующие подмастерья работали в одних и тех же помещениях, и мастер сам когда-то странствовал, прежде чем навсегда осесть на родине или на чужбине. Если крестьяне и мореплаватели стояли у истоков старой школы повествования, то ремесленное сословие возвело его на новую высоту. Здесь весть издалека, которую путник, повидавший мир, приносил к родному порогу, соединялась с вестью из прошлого, которая охотнее доверяла себя оседлому человеку»<sup>31</sup>. Таким образом, рассказ оказывается продуктом ремесленнической культуры, рукотворным продуктом, как обувь сапожника или горшок; и «на нем сохраняется след рассказчика, как отпечаток руки горшечника на глиняной посуде»<sup>32</sup>.

В своей окончательной формулировке отношения литературы к политике Беньямин, видимо, пытался перенести на проблемы настоящего тот метод, который был признан успешным применительно к объектам прошлого. Правда, такой перенос оказывается затруднительным, и выводы Беньямина остаются проблематичными, особенно в том, что касается его нерешительного, двойственного отношения к современной промышленной цивилизации, которая, по-видимому, равным образом очаровывала и подавляла его. Проблема пропаганды в искусстве может быть решена, утверждает он, посредством внимания не столько к содержанию произведения искусства,

<sup>31</sup> Ibid. S. 231. (Цит. по изд.: *Беньямин В.* Рассказчик. С. 385–386.)

<sup>32</sup> Ibid. Bd. 1. S. 430. [Цит. по изд.: *Беньямин В.* Шарль Бодлер. С. 177.]

сколько к его форме; прогрессивное произведение искусства — то, которое использует наиболее передовые художественные приемы, в котором, следовательно, художник живет и действует как специалист, и благодаря этому цель его технической работы обретает единство с целью промышленного рабочего. «Солидарность специалиста с пролетариатом <...> может быть только опосредствованной»<sup>33</sup>. Эта коммунистическая «политизация искусства», которую он противопоставлял фашистской «эстетизации машины»<sup>34</sup>, должна была поставить на службу делу революции тот модернизм, к которому другие критики-марксисты (Лукач, например) относились враждебно. И несомненно, что Беньямин впервые пришел к радикальной политике через свой опыт как специалиста: через возрастающее понимание, в ходе собственной литературной деятельности, решающего влияния, какое оказывают на произведение искусства изменения в обществе и технические достижения, короче говоря — сама история. Но хотя в сфере культуры историк, несомненно, может выявить параллелизм между конкретными техническими продвижениями в определенном виде искусства и общим развитием экономики в целом, трудно понять, как технически передовое и сложное произведение искусства вообще может иметь политическое влияние, кроме разве что «опосредствованного». Конечно, Беньямину повезло с художественным примером, который был прямо под рукой: ведь он подкрепляет свой тезис ссылкой на эпический театр Брехта, представлявший собой, пожалуй, действительно единственную современную художественную инновацию, которая *имела* прямое революционное политическое влияние. Но даже здесь ситуация двойственна: пронизательный критик отметил скрытую связь между беньяминовской любовью к Брехту, с одной стороны, и «всегдашней очарованностью детскими книжками»<sup>35</sup>, с другой (детские книги; иероглифы; немудреные аллегорические эмблемы и загадки). Таким образом, там, где мы рассчитывали выйти в историческое настоящее, в действительности мы снова ввергаемся в далекое прошлое психологической одержимости.

<sup>33</sup> Benjamin W. *Versuche über Brecht* / Hrsg. u. mit einem Nachw. vers. R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966. S. 115.

<sup>34</sup> Benjamin W. *Schriften*. Bd. 1. S. 395–397.

<sup>35</sup> Tiedemann R. *Nachwort* // Benjamin W. *Versuche über Brecht*. S. 149.



Но хотя ностальгия как политический мотив чаще всего ассоциируется с фашизмом, ничто не мешает самосознательной ностальгии, ясной и беспощадной неудовлетворенности настоящим по сравнению с некоей хранимой в памяти полнотой, служить столь же адекватным революционным стимулом, как и всякий другой: пример Бенямина подтверждает это. Сам он, однако, предпочитал размышлять о своей судьбе в религиозных образах, как в следующем отрывке из «Geschichtsphilosophische Thesen»<sup>36</sup>, которые были, согласно Гершому Шолему, последним, что он написал: «Прорицатели, вопрошавшие время о том, что оно таит в своем лоне, не воспринимали его ни как гомогенное, ни как пустое. Кто сможет живо представить себе это, получит, возможно, некоторое представление о том, как прошедшее время переживается в процессе воспоминания: точно так же. Как известно, иудеям было запрещено испытывать будущее. Зато Тора и Молитвенник наставляли их в воспоминании. Благодаря этому для них было расколдовано будущее, под чары которого попадают те, кто прибегает к помощи прорицателей. Однако поэтому будущее не было для иудеев гомогенным и пустым временем. Потому что в нем каждая секунда была маленькой калиткой, в которую мог войти Мессия»<sup>37</sup>.

*Angelus novus*: любимый Бенямином образ ангела<sup>38</sup>, который существует для того, чтобы воспеть хвалу перед лицом Бога, подать голос и — сразу исчезнуть обратно в несотворенное ничто. Таково и острейшее переживание времени у Бенямина: настоящее языка на пороге будущего, почитание его глазами, обращенными назад в размышлении о прошлом.

---

<sup>36</sup> [«Историко-философских тезисов» (нем.)]

<sup>37</sup> Über Walter Benjamin / Mit Beiträgen von T. W. Adorno. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968. S. 162. [Цит. по изд.: Бенямин В. О понятии истории / Пер. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 87.]

<sup>38</sup> [Имеется в виду ангел, изображенный на картине Пауля Клее «Angelus Novus», которая принадлежала Бенямиину. См.: Бенямин В. О понятии истории. С. 83.]

## СЮРРЕАЛИЗМ БЕЗ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО<sup>1</sup>

Часто говорят, что во всякую эпоху господствует некая привилегированная форма или жанр, которые по своей структуре наиболее пригодны для выражения ее тайных истин; или, пожалуй — если вы предпочитаете более современную манеру размышления о таких вещах — обнаруживают наиболее выраженные симптомы того, что Сартр назвал бы «объективным неврозом» определенного времени и места. Однако сегодня, на мой взгляд, мы уже не стали бы искать такие характерные или симптоматические объекты в мире и языке форм или жанров. Капитализм и современная эпоха — период, когда с угасанием священного и «духовного» глубинная скрытая материальность всех вещей наконец поднялась, мокрая и конвульсивная, на дневной свет; и стало ясно, что сама культура является одной из тех вещей, коренная материальность которых для нас не просто очевидна, но совершенно неизбежна. В этом есть, однако, еще и исторический урок: именно потому, что культура стала материальной, мы теперь в состоянии понять, что она всегда *была* материальной или материалистической по своим структурам и функциям. У нас, постсовременных людей, имеется слово для обозначения этого открытия — слово, которое постепенно вытесняет старый язык форм и жанров. Это, конечно, слово *medium*, и в особенности его форма множественного числа, *media*, слово, имеющее сегодня три относительно самостоятельных значения: художественного модуса или особой формы эстетического производства; специальной технологии, обычно организованной вокруг центрального аппарата или механизма; и, наконец, социального института. Эти три области значения

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1991. [Surrealism Without the Unconscious. Перевод выполнен С. Гурко по изд.: Jameson F. Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Post-Contemporary Interventions. Durham, N. C.: Duke University Press, 1991. Pp. 67–96.]

не определяют *medium* или *media*, но означают различные измерения, которые нужно принять во внимание, чтобы получить законченное, построенное определение. Должно быть очевидно, что большинство традиционных и современных эстетических концепций — разработанных главным образом, хотя и не исключительно, применительно к литературным текстам — не требуют такого одновременного внимания к множественным измерениям материального, социального и эстетического.

Нам пришлось уяснить, что культура сегодня есть вопрос носителя (*media*), и именно поэтому до нас наконец стало доходить, что она всегда была такова и что прежние формы и жанры или даже старые духовные упражнения и медитации, мысли и выражения тоже были в своем роде медийными продуктами. Вторжение машины, механизация культуры, опосредование культуры Индустрией сознания сегодня происходят повсеместно, и, пожалуй, интересно выяснить, имели ли они место всегда на протяжении всей истории человечества, даже в рамках совсем других, докапиталистических способов производства.

Однако, что парадоксально, процесс вытеснения литературной терминологии нарождающейся медиатической концептуальностью происходит в тот самый момент, когда философский приоритет языка как такового и различных лингвистических философий стал господствующим и почти универсальным. Таким образом, писанный текст утрачивает свой привилегированный статус в качестве образца в тот самый момент, когда наличный концептуальный аппарат для анализа огромного многообразия объектов исследования, предоставляемых нам «реальностью» (теперь все они так или иначе определяются как многочисленные «тексты»), стал почти исключительно лингвистическим по своей направленности. Анализ *media* в лингвистических или семиотических терминах, следовательно, вполне может рассматриваться как подразумевающий империалистическое расширение владений языка вплоть до включения в его границы невербальных — визуальных или музыкальных, телесных или пространственных — феноменов; но равным образом вполне может бросить критический и разрушительный вызов тем самым концептуальным инструментам, что были мобилизованы для выполнения этой операции по ассимиляции.

Что касается проявляющегося сегодня приоритета *media*, то это едва ли можно считать открытием. Уже около семидесяти

лет мудрейшие пророки регулярно предупреждают нас, что доминирующей формой искусства в 20 веке является вовсе не литература — и даже не живопись, или театр, или симфоническая музыка — но, скорее, один новый и исторически уникальный вид искусства, изобретенный в современную эпоху, а именно кино; так сказать, первая определенно медиатическая форма искусства. Что странно, этому прогнозу — неопровержимая истинность которого стала со временем общим местом — суждено было иметь незначительный практический эффект. Действительно, литература, порой благоразумно и ловко впитывающая в себя технические приемы кино, оставалась на протяжении всего современного периода идеологически доминирующей парадигмой эстетики и продолжала быть пространством, открытым для богатейшего многообразия новаторских поисков. Кино же, при всем его глубоком созвучии реалиям 20 века, довольствовалось лишь редкими свиданиями с современным в этом смысле слова, благодаря, несомненно, двум различным жизням или формам, которые ему (подобно Орландо у Вирджинии Вульф) одна за другой были суждены: сперва немой период, когда некий побочный продукт соединения массовой аудитории с формалистской и модернистской доказал свою жизнеспособность (такими способами и с такой отчетливостью, которые мы уже не в состоянии постичь из-за свойственной нам исторической амнезии); затем наступил звуковой период, принесший господство масс-культурных (и коммерческих) форм, которые кино пришлось проработать, пока модернистские формы не были по-новому открыты великими мастерами в 1950-х гг. (Хичкоком, Бергманом, Куросавой, Феллини).

Этот рассказ призван показать, что сколь бы полезной ни была декларация приоритета кино над литературой для нашего освобождения от печатной культуры и/или логоцентризма, она остается по существу *модернистской*, ограниченной рамками культурных ценностей и категорий, которые в эпоху расцвета постмодернизма оказываются явно устаревшими и «историческими». Вполне очевидно, что кино стало сегодня постмодернистским, или, по меньшей мере, таковы некоторые фильмы. Но то же самое верно и в отношении некоторых видов литературной продукции. Рассматриваемый аргумент основывается, однако, на приоритете этих форм, т. е. на их способности служить высшим и привилегированным, симптоматическим,

признаком *Zeitgeist*<sup>2</sup>; выступать, говоря более современным языком, культурной доминантой новой социальной и экономической конъюнктуры; выступать — придадим, наконец, вопросу философски наиболее адекватную форму — богатейшим аллегорическим и герменевтическим приемом некоего нового описания системы как таковой. Кино и литература этого больше не делают, но я не стану перебирать в основном косвенные свидетельства их возрастающей зависимости от материалов, форм, технологий и даже тем, позаимствованных у другого вида искусства или другого медиума, который я считаю наиболее вероятным претендентом на культурную гегемонию сегодня.

Личность этого претендента, конечно, не составляет тайны: это, безусловно, видео в двояком облике — как коммерческое телевидение и экспериментальное видео, или «видеоарт». Это суждение не нуждается в доказательстве, скорее, надо показать — что я и намерен сделать в оставшейся части статьи — какие преимущества дает использование его в качестве предпосылки и, в частности, какие разнообразные новые следствия вытекают из признания некоего нового и более существенного первенства за процессами, связанными с видео.

С самого начала следует подчеркнуть одну весьма важную особенность этой предпосылки, поскольку она логически предполагает радикальное и поистине априорное отличие теории кино от всего того, что только может быть предложено в качестве теории или хотя бы описания видео как такового. Необходимость этого решения и этого предупреждения определяется сегодня уже самим фактом развитости теории кино. Если восприятие киноэкрана и его магнетических образов является отчетливо и фундаментально отличным от восприятия телеэкрана — что можно научно обосновать техническими различиями соответствующих режимов кодирования визуальной информации, но можно обосновать и феноменологически, — то зрелость и сложность концептуального аппарата кинотеории неизбежно затмит оригинальность ее младшей сестры, чьи специфические черты приходится реконструировать с чистого листа и голыми руками, не пользуясь заимствованными и экстраполированными категориями. В поддержку этого методологического решения здесь можно даже прибегнуть к притче: обсуждая колебания

---

<sup>2</sup> [духа времени (нем.)]

еврейских писателей Центральной Европы между работой на немецком языке и на идиш, Кафка как-то заметил, что эти языки слишком близки друг к другу, чтобы был возможен сколько-нибудь приемлемый перевод с одного на другой. Нечто подобное можно утверждать и об отношении языка теории кино к языку теории видео, если, правда, что-либо вроде последней вообще существует.

Сомнения на этот счет высказывали нередко, но в самой резкой форме — в ходе одной амбициозной конференции по этой проблеме, организованной галереей «The Kitchen» в октябре 1980 г., в ходе которой знаменитости длинной чередой поднимались на трибуну лишь для того, чтобы посетовать, что они не понимают, почему их пригласили, поскольку у них нет никаких особых мыслей о телевидении (некоторые из них признали, что смотрят его); многие еще прибавляли, как бы в качестве запоздалого разъяснения, что им приходит на ум только одна сколько-нибудь жизнеспособная концепция, «выработанная» по поводу телевидения — и это была мысль Раймонда Вильямса о «непрерывном потоке»<sup>3</sup>.

Возможно, эти два типа заявлений связаны друг с другом более тесно, чем можно подумать: затруднения живой мысли перед этим сплошным окошком, над которым мы ломаем голову, имеют какое-то отношение к тому самому непрерывному или тотальному потоку, который мы через него наблюдаем.

Ведь представляется правдоподобным, что в ситуации тотального потока, когда содержимое экрана струится перед нами весь день без перерыва (или с перерывами — именуемыми *рекламой* — которые являются не столько паузами, сколько возможностью наскоро отлучиться в ванную или сделать бутерброд), то, что обычно называлось «критической дистанцией», похоже, исчезает. Выключение телевизора имеет мало общего с антрактами в драматическом театре или опере или с торжественным завершением

---

<sup>3</sup> *Williams R. Television: Technology and Cultural Form. New York: Schocken Books, 1975. P. 92.* Подобные утверждения могут удивить тех, кто читал сборники статей о телевидении, напр.: *Regarding Television: Critical Approaches — an Anthology / Ed. E. A. Kaplan. Frederick, Md.: University Publications of America, 1983. (The American Film Institute Monograph; 2); Video Culture: A Critical Investigation / Ed. J. Hanhardt. New York: Gibbs M. Smith, 1986.* Однако зачастую темами статей в них являются все те же отсутствие, отставание, подавление или невозможность основательной теории видео.

игрового фильма, когда огни постепенно зажигаются и память начинает свою таинственную работу. В самом деле, если что-то вроде критической дистанции еще возможно в кино, она, конечно, неотделима от памяти как таковой. Но память, кажется, не играет никакой роли в телевидении, будь то коммерческом или ином (или, так и хочется сказать, в постмодернизме вообще): здесь ничто не терзает ум, не оставляет послеобразов, как бывает с великими моментами кино (которые, разумеется, случаются не только в «великих» фильмах). В таком случае описание структурного исключения памяти и критической дистанции может привести прямо к невозможному, а именно к самой теории видео — поскольку, препятствуя своему теоретическому осмыслению, оно само становится полноправной теорией.

Мой опыт подсказывает, однако, что невозможно начать мыслить, просто пожелав этого, и что более глубокие потоки мышления зачастую приходится захватывать врасплох, косвенно, порой буквально вероломно и мошеннически, например, когда вы уклоняетесь от цели, чтобы достичь ее более непосредственно, или отворачиваетесь от предмета, чтобы лучше его запомнить. В этом смысле, для того чтобы адекватно обдумать проблему коммерческого телевидения, вполне может понадобиться переключить внимание на что-то другое, в данном случае — на экспериментальное видео (а может быть, на эту новую форму или новый жанр, называемый MTV, которым я не могу здесь заняться). Тут дело не столько в противопоставлении массовой и элитарной культур, сколько в контролируемости лабораторных условий: все в высшей степени особенное, кажущееся не вполне нормальным и далеким от мира повседневной жизни — герметическая поэзия, например — часто может давать важнейшие сведения о свойствах исследуемого объекта (в данном случае — языка), в то время как привычные повседневные формы эти свойства только затемняют. Освобожденное ото всех традиционных ограничений, экспериментальное видео позволяет увидеть целый ряд перспектив и потенциалов этой среды таким образом, который проливает свет на различные более ограниченные ее применения, являющиеся ее подмножествами и частными случаями.

Однако даже такой подход к телевидению через экспериментальное видео должен подвергнуться остраниению и вытеснению,

поскольку язык формальных инноваций и расширившихся возможностей заставляет предполагать расцвет и многообразие новых форм и визуальных языков: и они, разумеется, существуют, причем в количестве столь изумительном для довольно короткой истории видеоискусства (иногда отсчитываемой от первых экспериментов Пайка в 1963 г.), что невольно возникает вопрос, сможет ли вообще какое-либо описание или теория охватить такую множественность. Впрочем, я обнаружил, что эта проблема прояснится, если подойти к ней с другой стороны, подняв вопрос о *скуке* как эстетической реакции и феноменологической проблеме. Как во фрейдистской, так и в марксистской традициях (во втором случае имею в виду Лукача, но также и рассуждения Сартра о «глупости» в его «Дневниках странной войны»), «скука» рассматривается не столько как объективное качество вещей и действий, сколько как реакция на блокировку энергий (все равно, описываются ли последние в терминах желания или практики). Скука тогда становится интересной как реакция на ситуацию паралича, а также, несомненно, как защитный механизм и поведение уклонения. Даже взятая в узкой сфере восприятия культуры, скука от определенного вида работы, или стиля, или содержания всегда может быть продуктивно использована как четкий симптом нашей собственной экзистенциальной, идеологической или культурной ограниченности, как указатель на то, что должно быть отвергнуто в особенностях чужих культурных практик как угроза для наших собственных рассуждений о природе и значении искусства. Между тем вовсе не является секретом, что в некоторых наиболее значительных работах высокого модернизма скучное часто может быть на самом деле весьма интересным и наоборот: такое сочетание легко может быть проиллюстрировано чтением какой-нибудь сотни предложений, скажем, Раймона Русселя. Мы должны, поэтому, сначала попытаться очистить идею *скучного* (и его переживания) от любых аксиологических обертонов и взять в скобки весь вопрос об эстетической ценности. Это парадокс, к которому можно привыкнуть: если скучный текст может быть в то же время хорошим (или интересным, как мы только что сказали), то занимательные тексты, составленные из развлечений, суэты и коммерциализации времени, могут порой оказываться «плохими» (или «вырожденными», говоря языком Франкфуртской школы).



Представьте на минуту лицо на экране вашего телевизора в сопровождении невразумительного и безостановочного потока завываний и бормотаний: на лице нет никакого выражения, оно совершенно не меняется на всем протяжении «работы» и постепенно становится чем-то вроде иконы или недвижно парящей вечной маски. Вероятно, вы найдете любопытным предаться такому опыту на несколько минут. Когда же, однако, вы начнете рассеянно перелистывать программу и вдруг обнаружите, что этот конкретный видеотекст длится 21 минуту, разум охватит паника и почти все другое покажется вам более предпочтительным. Но 21 минута — не очень длительный временной отрезок в другом контексте (можно вспомнить о неподвижности увлеченного знатока или религиозного мистика), и природа этой конкретной формы эстетической скуки становится интересной проблемой, особенно если вспомнить о различии между ситуацией просмотра произведения видеоискусства и аналогичным опытом в экспериментальном кино (в первом случае мы всегда можем выключить телевизор, не досиживая из вежливости до конца социального и институционального ритуала). Однако, как я уже сказал, нам следует избегать излишне простого заключения, будто эта лента или этот текст просто плохи; сразу же хочется добавить, чтобы предупредить неверное понимание, что существует великое множество забавных и увлекательных видеотекстов всех сортов — но в этом случае надо стараться избежать заключения, будто эти последние просто лучше (или являются «хорошими» в аксиологическом смысле).

Появляется и другая возможность, другой объяснительный соблазн, учитывающий авторский замысел. Мы можем прийти к выводу, что выбор создателя упомянутого видеотекста был продуманным и осознанным и что поэтому 21-минутная лента должна рассматриваться как провокация, как рассчитанное оскорбление зрителя, если вообще не как акт явной агрессии. В этом случае наша реакция была правильной: скука и паника оказываются правильной интерпретацией и свидетельством осознания смысла этого конкретного эстетического действия. Если оставить в стороне известные апории, неотъемлемые от понятий намерения и замысла в литературе, то мотивы такой агрессивности (эстетические, классовые, гендерные или какие-то еще) фактически невозможно восстановить на основании исключительно отдельно взятой ленты как таковой.

Возможно, однако, проблемы мотивов индивидуальных субъектов отступят на второй план, если обратить внимание на иной релевантный тип опосредования, а именно на технологию, на машину как таковую. Рассказывают, например, что на заре фотографии, или, скорее, дагерротипии, субъекты должны были пребывать в абсолютной неподвижности в течение промежутка времени, который хотя и не был столь длительным, чтобы редкая птица могла долететь до его середины, но все же мог быть воспринят как *относительно* невыносимый. Можно себе представить неконтролируемые подергивания лицевых мышц или непреодолимое желание почесаться или рассмеяться. Поэтому первые фотографы разработали устройство вроде электрического стула, в котором головы портретируемых, от зауряднейшего генерала до самого Линкольна, зажимались и обездвигивались на положенные 5–10 минут экспозиции. Уже упоминавшийся мною Руссель предлагает что-то вроде литературного эквивалента этого процесса: его невообразимо подробное и детальное описание предметов — абсолютно бесконечное действие без какого-либо принципа или тематического интереса — вынуждает читателя напряженно продираться через одно предложение за другим, сквозь мир без конца и края. Но теперь может быть уместно определить оригинальные эксперименты Русселя как своего рода предвосхищение постмодернизма в более ранний модернистский период; во всяком случае, видимо, можно доказать, что отклонения и крайности, бывшие маргинальными или второстепенными в модернизме, становятся доминирующими в том систематическом переустройстве, которое наблюдается в явлении, именуемом теперь постмодернизмом. Тем не менее очевидно, что экспериментальное видео, вести ли его историю от творчества родоначальника Пайка начала 1960-х гг. или от самого пика полноводья этого нового искусства, установившегося в середине 1970-х гг., оказывается строго одновременным собственно постмодернизму как историческому периоду.

Итак, машина с обеих сторон; машина как субъект и как объект в равной мере и неразлично: машина фотоаппарата, уставившаяся, подобно оружейному дулу, на субъекта, чье тело зажато в тисках механического коррелята фотоаппарата в некоем воспринимающе-записывающем устройстве. Беспомощный зритель эпохи видео в таком случае оказывается столь же обездвигенным и механически интегрированным

и нейтрализованным, как и бывшие субъекты фотографирования, становившиеся на время частью технологии носителя. Конечно, гостиная (и даже спокойная неофициальность видеомузея) кажется неподходящим местом для поглощения человеческого субъекта техническим: однако сплошной поток видеотекста требует добровольного внимания в то время, которое вообще не располагает к отдохновению, и это внимание — нечто совсем иное, чем обставленное всеми удобствами разглядывание киноэкрана, не говоря уже об отрешенности покуривающего сигару театрала — любителя Брехта. В новейшей кинотеории появились интересные исследования (главным образом с лакановской точки зрения) взаимоотношения между посредствующей ролью кинематографической машины и построением субъективности зрителя — одновременно обезличенного и все же настойчиво побуждаемого к восстановлению ложной однородности эго и репрезентации. Меня не покидает ощущение, что механическая деперсонализация (или децентрирование субъекта) идет еще дальше в этой новой среде, где и сами авторы растворяются вместе со зрителями (к этому моменту я скоро вернусь в другом контексте).

Однако, поскольку видео является темпоральным искусством, наиболее парадоксальные последствия этого технологического поглощения субъективности наблюдаются в самом восприятии времени. Мы все знаем, но постоянно забываем, что выдуманные сцены и диалоги на киноэкране сильно сокращают реальность, отсчитываемую часами, и никогда — благодаря ныне систематизированным секретам различных техник кинонарратива — не бывают сопряжены предполагаемой продолжительности подобных моментов в действительной жизни или в «реальном времени»: создатели фильма всегда могут неловко напомнить нам об этом, возвращаясь порой в том или ином эпизоде к реальному времени, что в итоге способно вызвать такой же невыносимый дискомфорт, какой мы связываем с некоторыми видеолентами. Возможно ли в таком случае, что дело здесь именно в «вымысле» и что он может быть определен, по сути, как построение именно тех фиктивных и сокращенных темпоральностей (кинематографических или литературных), что замещаются затем реальным временем, которое мы вправе поэтому на миг забыть? Тем самым вопрос о вымысле

и вымышленном оказался бы полностью отделенным от вопросов о нарративе и рассказывании как таковых (хотя за вымыслом осталась бы ключевая роль и функция в практике определенных форм повествования): многие неясности так называемого спора о репрезентации (часто превращавшегося в спор о реализме) рассеиваются благодаря именно такому аналитическому различению между эффектами вымысла с их фиктивными темпоральностями и нарративными структурами в целом.

В этом случае хочется сказать, по меньшей мере, что экспериментальное видео не является в этом смысле фиктивным, не проецирует фиктивного времени, не работает с фикцией или фикциями (хотя вполне может работать с нарративными структурами). Это первоначальное различие открывает путь к другим различиям, а также к новым интересным проблемам. Кино, например, очевидно приближается к этому статусу невымышленного в своей документальной форме, но я подозреваю по различным причинам, что большая часть документальных фильмов (и документального видео) все же порождает своего рода остаточную фиктивность — своего рода документально конструируемое время — в самой сердцевине своей эстетической идеологии, в последовательности своих ритмов и эффектов. Между тем, наряду с невымышленными процессами экспериментального видео, по меньшей мере одна форма видео явно черпает вдохновение в вымысле кинематографического типа. Я имею в виду коммерческое телевидение, к особенностям которого — вызывают ли они сожаление или радость — тоже, пожалуй, легче всего подобраться, описывая экспериментальное видео. Попытка описать телесериалы, телеспектакли и т. п. другими словами, в терминах имитации этим носителем других искусств или средств (примечательнее всего — кинонарратива), возможно, обрекает вас на невнимание к самой интересной особенности их производственной ситуации: а именно к тому, как из строго нефиктивного языка видео коммерческое телевидение умудряется изготовить подобие фиктивного времени.

Что касается темпоральности как таковой, то движением модерна она понималась в лучшем случае как опыт, а в худшем — как тема, хотя та реальность, что промелькнула в первых произведениях модерна 19 века (и была обозначена словом *тоска*), уже является, несомненно, той же темпоральностью

скуки, которую мы обнаружили в видеопроцессе, поминутным отсчетом реального времени, ужасом, скрывающимся за неустранимой реальностью работающего счетчика. Однако участие во всем этом машины позволяет нам, пожалуй, обойтись без феноменологии и риторики сознания и опыта и подойти к этой по-видимому субъективной темпоральности новым и материалистическим путем, путем, который к тому же учреждает новый род материализма, материализм не материи, но машинерии. Дело обстоит так, как если бы, перефразируя наши первоначальные рассуждения о ретроактивном эффекте новых жанров, само появление машины (такое основополагающее для структуры «Капитала» Маркса) раскрыло некоторым неожиданным образом произведенную материальность человеческой жизни и времени. Действительно, наряду с различными феноменологическими отчетами о темпоральности и философиями и идеологиями времени, мы располагаем целым рядом исторических исследований социальной конструкции самого времени, среди которых наиболее влиятельным, несомненно, остается классическое эссе Е. П. Томпсона<sup>4</sup> об эффекте применения хронометра на производстве. Реальное время является в этом смысле объективным временем, т. е., так сказать, временем объектов, временем, подлежащим измерению, которому подлежат объекты. Измеримое время становится реальностью по причине появления самого измерения, т. е. рационализации и овеществления в тесно связанных значениях этого термина у Вебера и Лукача; время, отсчитываемое часами, предполагает наличие специальной пространственной машины — это время некоей машины, или, еще точнее, время машины как таковой.

Я попытался предположить, что видео уникально — и в этом смысле является исторически привилегированным или симптоматичным — поскольку является единственным искусством или средой, где этот основополагающий стык между пространством и временем оказывается самым средоточием формы, а также поскольку его машинерия уникальным образом захватывает и обезличивает субъект и объект в равной мере, превращая первый

---

<sup>4</sup> *Thomson E. P. Time Work-discipline and Industrial Capitalism // Past and Present. 1967. № 38.*

в квазиматериальный аппарат, регистрирующий машинное время последнего вместе с видеообразом или «тотальным потоком». Если бы мы пожелали принять гипотезу о том, что капитализм можно разбить на периоды по квантовым скачкам технологических мутаций, которыми он отвечает на свои глубочайшие системные кризисы, то несколько прояснилось бы, почему и как видео — так тесно связанное с господствующей компьютерной и информационной технологией последней, третьей стадии капитализма — имеет серьезное право притязать на роль преимущественной художественной формы позднего капитализма.

Эти соображения позволяют нам вернуться к самой концепции тотального потока и по-новому уловить ее связь с анализом коммерческого (или фиктивного) телевидения. Материальное или машинное время размечает поток коммерческого телевидения по часовым и получасовым программам, оттененным, точно призрачными послеобразами, более короткими ритмами самих рекламных вставок. Я высказал предположение, что эти регулярные и периодические перерывы совершенно не похожи на те типы перебивок, которые обнаруживаются в других видах искусства, даже в кино, однако они позволяют имитировать такие перебивки и тем самым производить своего рода воображаемое фиктивное время. Этот симулякр фиктивности цепляется за материальную разметку, совсем как сон цепляется за внешние телесные стимулы, чтобы вобрать их в себя и придать им вид зачинов и концовок; или, другими словами, это иллюзия иллюзии, имитация второй степени того, что само уже в других формах искусства было некоей первичной иллюзорной фикцией темпоральности. И лишь диалектическая точка зрения, которая полагает присутствия и отсутствия, явления и реальности или сущности, способна раскрыть эти определяющие процессы: для одномерной или позитивистской семиотики, например, которая может работать только в чистом присутствии и с наличными данными о сегментах коммерческого, а равно и экспериментального видео, эти две связанные и в то же время диалектически различные формы сводятся к клочкам и обрывкам идентичного материала, к которым затем применяются идентичные инструменты анализа. Коммерческое телевидение не является независимым объектом исследования; понять, что оно представляет собой, можно, только диалектически противопоставляя его той другой

знаковой системе, которую мы называем экспериментальным видео, или видеоискусством<sup>5</sup>.

Гипотеза о некоей повышенной материальности видео как среды предполагает, что аналогии для него, пожалуй, лучше будет поискать, не прибегая к очевидным отсылкам к коммерческому телевидению, беллетристике или даже документальному кино. Следует рассмотреть возможность того, что в наибольшей степени наводящим на размышления предшественником новой формы может оказаться мультипликация или даже мультипликационный комикс, чья материалистическая (и парадоксальным образом невымышленная) специфика, по меньшей мере, двойственна: с одной стороны, определяющая согласованность или пригнанность музыкального и визуального языков (двух вполне развитых систем, уже не подчиненных одна другой, в отличие от художественного кино) и, с другой стороны, явно сделанный характер мультипликационных образов, которые в своих непрерывных превращениях повинуются уже «текстуальным» законам письма и рисования, а не «реалистическим» законам правдоподобия, силы тяжести и т. д. Мультипликация учреждает первую великую школу по обучению чтению материальных означающих (вместо нарративного натаскивания на объекты репрезентации — персонажи, действия и т. п.). Вместе с тем в мультипликации, как позже в экспериментальном видео, лакановские обертоны этого языка материальных означающих неизбежно дополняются вездесущей силой человеческой практики, продвигая тем самым активный материализм производства, а не статический или механистический материализм материи или самой материальности как некоей инертной основы.

Что же до концепции тотального потока, она имеет серьезные методологические последствия для анализа экспериментального видео, и в частности строения того объекта (или единицы) исследования, который представляет собой такая среда. Разумеется, не случайно, что ныне, когда постмодернизм достиг своей высшей точки, старый язык «произведения» — произведения искусства, шедевра — повсюду в значительной степени замещен

---

<sup>5</sup> Эту мысль я попытался в более общей форме обосновать применительно к отношению исследований «высокой литературы» (или скорее высокого модернизма) и исследований массовой культуры, см. мою работу: *Reification and Utopia in Mass Culture* (1977). (Перепечатано: *Jameson F. Signatures of the Visible*. New York [u. a.]: Routledge, 1990.)

несколько иным языком «текста», текстов и текстуальности — языком, из которого стратегически исключено достижение органической или монументальной формы. Все теперь может быть текстом в этом смысле (повседневная жизнь, тело, политическое представительство), в то время как объекты, бывшие прежде «произведениями», могут быть заново прочитаны как огромные ансамбли или системы разного рода текстов, накладывающихся друг на друга в порядке различных интертекстуальностей, серий фрагментов, даже чистого процесса (отныне называемого текстуальным производством или текстуализацией). Автономное произведение искусства тем самым — наряду со старинным автономным субъектом или эго — похоже, исчезло, испарилось.

Нигде это не явлено с такой материальной наглядностью, как в «текстах» экспериментального видео — эта ситуация, однако, ставит аналитика перед новыми и необычными проблемами, типичными, так или иначе, для всех постмодернизмов, но в данном случае особенно острыми. Если старые модернизирующие или монументальные формы — Книга Мира, «волшебные горы» архитектурных модернизмов, центральный цикл байрейтских мифических опер, Музей как таковой, как средоточие всех возможностей живописи — если такие объединяющие ансамбли более не являются фундаментальными организующими структурами для анализа и интерпретации; если, иными словами, нет больше шедевров, не говоря уж о каноне, нет больше «великих» книг (и даже понятие *хорошей* книги стало проблематичным) — если мы оказываемся отныне лицом к лицу с «текстами», т. е. эфемерными, одноразовыми работами, стремящимися тотчас же укрыться в разрастающихся руинах исторического времени — то попытка организовать анализ и интерпретацию вокруг какого-либо из этих летучих фрагментов становится затруднительной и даже противоречивой. Выбрать — даже в качестве «примера» — отдельный видеотекст и обсуждать его изолированно — значит неизбежно возрождать иллюзию шедевра или канонического текста и овеществлять опыт тотального потока, из которого тот был ненадолго извлечен. Просмотр видео фактически предполагает погружение в тотальный поток самого видео, предпочтительно в форме своего рода случайной последовательности трех- или четырехчасовых лент через регулярные промежутки времени. В самом деле, видео в этом смысле является (и притом благодаря коммерциализации общественного и кабельного теле-



видения) городским явлением, требующим наличия по соседству видеотеки или видеомузея, которые можно бы было посещать как бы по установившейся привычке и со спокойной непринужденностью, подобно тому, как мы привыкли ходить в театр или оперу (или даже в кино). Но не может быть и речи о том, чтобы посмотреть отдельное «видеопроизведение» само по себе; в этом смысле можно сказать, что не существует видеошедевров, не может быть видеоканона, и даже авторская теория видео (где подписи еще явно присутствуют) становится в действительности крайне проблематичной. «Интересный» текст теперь должен выделяться из недифференцированного и случайного потока других текстов. Таким образом, появляется нечто вроде принципа Гейзенберга для анализа видео: аналитики и читатели обречены на изучение одного за другим отдельных конкретных текстов; или, если угодно, они осуждены на своего рода линейное изложение (*Darstellung*), когда им приходится по очереди обсуждать отдельные тексты. Но уже сама эта форма восприятия и критики конфликтует с реальностью воспринимаемого, затеняет его, искажая все полученные данные до неузнаваемости. Обсуждение, неизбежный предварительный отбор и изоляция отдельного «текста», поэтому, автоматически трансформирует его обратно в «произведение», вновь превращая анонимного<sup>6</sup> производителя видео в обладающего именем художника или автора, и открывает путь к возвращению всех тех особенностей прежней модернистской эстетики, способность стереть и рассеять которые заложена в самой революционной природе этой новейшей среды.

Несмотря на все эти уточнения и ограничения, продвигаться далее в этом исследовании видео не представляется возможным без обращения к конкретному тексту. Мы рассмотрим двадцатидевятиминутное «произведение», называемое «AlienNATION», созданное в Школе чикагского Института искусств Эдвардом Ранкусом (Edward Rankus), Джоном Маннингом (John Manning) и Барбарой Латэм (Barbara Latham) в 1979 г. Для читателя оно, очевидно, останется воображаемым текстом, но ему не стоит «воображать» будто ситуация, в которой находится зритель, радикально иная. Чтобы описать потом этот поток

---

<sup>6</sup> Я здесь имею в виду, в сущности, *хорошую* анонимность ремесленного труда средневекового типа, в противоположность предельной демиургической субъективности или «гениальности» современного Мастера.

всевозможных образов, неизбежно придется нарушить вечное настоящее образа и реорганизовать немногочисленные остающиеся в памяти фрагменты в соответствии со схемами, которые, возможно, говорят больше о читающем уме, чем о самом тексте: не пытаемся ли мы вновь обратиться к своему рода истории? (В весьма интересной книге Жака Леенхардта и Пьера Жоза показано, как этот процесс осуществляется даже при чтении «бессюжетных романов» — память читателя творит «героев» из всей ткани романа, нарушает опыт чтения, чтобы пересобрать его в узнаваемые сцены и нарративные последовательности, и т. д.)<sup>7</sup>. Или, на несколько более критически сложном уровне, не пытаемся ли мы, по крайней мере, рассортировать материал на тематические блоки и ритмические фигуры и заново разметить его зачинами и концовками, линиями нарастающей и убывающей эмоциональности, скучными местами, переходами, кульминациями, повторениями и т. п.? Несомненно; только вот воссоздание этих совершенно формальных движений выходит всякий раз другим при каждом просмотре ленты. Во-первых, двадцать девять минут в видео это гораздо больше такого же временного отрезка в любом художественном фильме; и не будет преувеличением сказать о подлинном и очень остром противоречии между, по сути, почти наркотическим опытом настоящего времени образа на видеоленте и всякого рода текстуальной памятью, в которую последовательные моменты настоящего должны быть вставлены (даже возвращение прежних образов и узнавание их оказывается чем-то, так сказать, ухваченным впопыхах, боковым зрением, и фактически случается слишком поздно, чтобы мы могли извлечь из этого какую-либо пользу). И если здесь различие со структурами памяти в художественных фильмах голливудского типа является полным и очевидным, то остается ощущение — которое гораздо труднее подтвердить или доказать — что между этим темпоральным опытом и соответствующим опытом экспериментального кино разрыв не менее значительный. Все эти оп-артовские трюки и сложный визуальный монтаж особенно напоминают классику прошлых лет, такую как «Механический балет»; но у меня есть впечатление, что помимо различия в институциональной ситуации (синефильский кинотеатр для кино, телеэкран дома или

<sup>7</sup> См.: *Leenhardt J., Jozsa P. Lire la lecture. Paris: Le Sycamore, 1982.*

в видеомузее для видеотекста), уже сами эти виды опыта весьма различны, в частности в том отношении, что блоки материала в кино крупнее и более весомо и грубо зримо (даже когда проходят очень быстро), определяя более размеренное восприятие сочетаний, чем это возможно в случае менее плотных визуальных данных на телеэкране.

Поэтому придется ограничиться перечислением некоторых из этих видеоматериалов, не являющихся темами (поскольку в большинстве своем они в материальной форме позаимствованы с некоего, бог весть где обретающегося, квазикommerческого склада), но не обладающих и плотностью базеновских мизансцен, поскольку даже те куски, которые не были стянуты из уже существующих эпизодов, но очевидно были отсняты специально для этой ленты, отличает какая-то убогость скудной цветовой палитры, отмечающей их «фиктивность» и постановочность, контрастирующую с явной реальностью иных образов-в-мире, образных объектов. Поэтому в некотором смысле можно применять термин *коллаж* к подобному соединению того, что хочется назвать «натуральными» материалами (специально наново отснятые эпизоды), с материалами искусственными (полуфабрикатами образов, «приготовленных» самой машиной). Что при этом способно ввести в заблуждение, так это онтологическая иерархия прежних живописных коллажей: в этой видеоленте «натуральное» хуже и слабее, чем искусственное, которое само уже не отсылает к прочности повседневной жизни некоего нового по-человечески устроенного общества (как в кубистических вещах), но, скорее, к шуму и путанице сигналов, невообразимому информационному хламу нового медийного общества.

Сперва маленькая экзистенциальная шутка о «крапинке» времени, которая вырезана из темпоральной «культуры», слегка напоминающей креп; затем лабораторные мышки, в сопровождении закадрового голоса со всякими псевдонаучными сообщениями и терапевтическими программами (борьба со стрессами, косметология, нормализация веса при помощи гипноза и т. д.); затем научно-фантастический материал (с чудовишной музыкой и пошлыми диалогами), добытый в основном из японской ленты «Монстр Зеро» (1965). К этому моменту поток образов уплотняется настолько, что становится невозможно перечислять: оптические эффекты, детские кубики и конструкторы,

репродукции известных полотен, а также манекены, рекламные картинки, компьютерные распечатки, всевозможные книжные иллюстрации, появляющиеся и исчезающие мультипликационные образы (включая замечательную шляпу Магритта, медленно погружающуюся в озеро Мичиган); сплошные молнии; женщина, лежащая навзничь и возможно под гипнозом (если только это не всего лишь, как в романе Роб-Грийе, фотография женщины, лежащей навзничь и возможно под гипнозом); ультрасовременные вестибюли отелей или контор с эскалаторами, поднимающимися во всех направлениях и под всевозможными углами; кадр перекрестка с редкими машинами, ребенком на велосипеде и несколькими пешеходами, несущими продукты; навязчивые крупные планы развалин и детских кубиков на берегу озера (в одном из кадров вновь появляется уже настоящая шляпа Магритта, покачивающаяся на палочке, воткнутой в песок); сонаты Бетховена, сюита «Планеты» Густава Холста, музыка диско, орган в похоронном бюро, космические звуковые эффекты, тема из «Лоуренса Аравийского», сопровождающая появление летающих тарелок над крышами Чикаго; нелепый эпизод, в котором рыхлые продолговатые оранжевые предметы (похожие на пирожные Hostess Twinkie) рассекаются скальпелями, зажимаются в тиски и разбиваются кулаками; протекающий молочный пакет; танцоры диско в своей среде; фотографии других планет; крупные планы различных живописных мазков; кухонная реклама 1950-х гг.; и мн. др. Порой они как будто объединяются в более длинные эпизоды, как, например, когда уже упомянутый кадр со сплошной молнией перенасыщается целой чередой оптических эффектов, рекламных изображений, мультипликационных образов, музыкой из кинофильмов и посторонними диалогами из радиопередач. Иногда, как при переходе от сравнительно печального «классического» музыкального аккомпанемента к резким ритмам массовой культуры, принцип вариации кажется очевидным и неуклюжим. Иногда ускоренный поток перемешанных образов вызывает ощущение общей темпоральной неотложности, ритма бреда, так сказать, или явной экспериментальной атаки на субъекта-зрителя; при этом все случайным образом размечено стандартными сообщениями — «приготовьтесь отключиться», которые вроде бы должны предупреждать зрителя о приближающемся финале,

и заключительный кадр с пляжем, заимствующий более узнаваемый ассоциативный язык кино — распадение объективного мира на куски, и вместе с тем прикосновение к своего рода пределу или последней черте (как в заключительном эпизоде «La Dolce Vita»<sup>8</sup>). Все это, несомненно, замысловатая визуальная шутка или розыгрыш (если вы ожидали чего-либо более «серьезного»): студенческие учебные упражнения, если угодно; но вместе с тем темп истории экспериментального видео таков, что специалисты и просто ценители уже могут смотреть эту работу 1979 г. с долей ностальгии, вспоминая, что люди в те дни делали вот такие вещи, а теперь заняты совсем другими делами.

Самыми интересными вопросами, ставящимися видеотекстами такого сорта — а я надеюсь, что скоро станет ясно, что этот текст *работает*, каково бы ни было его качество и смысл: его можно смотреть снова и снова (по крайней мере частично, ввиду его информационной перегруженности, с которой зрителю никогда не справиться), — остаются вопросы значения и интерпретации, при условии понимания того, что именно отсутствие любого возможного ответа на эти вопросы и является исторически интересной проблемой. Но моя попытка пересказать или резюмировать этот текст ясно показывает, что еще прежде чем мы доберемся до вопроса интерпретации («что это значит?» или, если воспользоваться его мелкобуржуазной версией, «что этим хотели сказать?»), нам придется столкнуться с предварительными проблемами формы и понимания. Не очевидно, что зритель вообще достигнет того состояния перенасыщенной памяти и знания, из которого с течением времени медленно высвобождается формальное чтение этого текста: зачины и появления тем, сочетания и развитие, сопротивление и борьба за первенство, частичные разрешения, формы концовок, ведущие к той или иной последней точке. Даже если бы удалось, пусть грубо и приблизительно, установить общую схему формального времени этой работы, наше описание все равно осталось бы таким же пустым и абстрактным, как терминология музыкальных форм, которая теперь стоит перед сходными проблемами в отношении алеаторической и пост-додекафонической музыки, хотя, впрочем, математическое описание звуков и музыкальная нотация представляют собой, кажется, более основательные

---

<sup>8</sup> [«Сладкой жизни» (ит.) Феллини]

решения. Мне представляется, однако, что и те немногочисленные формальные указатели, которые удастся выделить — берег озера, кубики, «предчувствие конца» — обманчивы: они являются уже не свойствами или элементами формы, но знаками и следами бывших форм. Не следует забывать, что эти прежние формы все еще содержатся в клочках и обрывках, в комбинированном материале данного текста: бетховенская соната — всего лишь элемент этого коллажа, подобно сломанной трубке, которую подобрали и вставили в скульптуру, или обрывку газеты, наклеенному на холст. Однако в музыкальных фрагментах исходного бетховенского сочинения «форма» в традиционном смысле слова остается и может быть названа — «нисходящие каденции», скажем, или «возвращение первой темы». То же можно сказать и о нарезке из японского фильма о чудовище: в них цитируется сама научно-фантастическая форма: «открытие», «опасность», «неудавшийся запуск» и т. д. (здесь наличная формальная терминология — по аналогии с музыкальной номенклатурой — ограничивается, пожалуй, Аристотелем, или Проплом с последователями, или Эйзенштейном, т. е. фактически единственными источниками нейтральных языков развития нарративной формы). В таком случае напрашивается вопрос: переносятся ли как-то формальные характеристики этих цитируемых фрагментов и отрывков на Видеотекст в целом, на тот коллаж, частями и деталями которого они являются? Но этот вопрос сначала должен быть поставлен на микроуровне отдельных эпизодов и моментов. Что касается более крупных формальных характеристик текста, рассматриваемого как «произведение» или темпоральная структура, образ озерного берега подсказывает, что сильная форма предшествующих темпоральных или музыкальных смыканий присутствует здесь лишь как формальный остаток: все то, что в концовках у Феллини еще несет отпечаток остатков мифа — море как первоначало, как место, где человеческое и социальное сталкиваются с инаковостью природы — здесь уже давно стерто и забыто. Это содержание исчезло, оставив лишь слабый остаточный образ своей исходной формальной коннотации, иными словами, своей синтаксической функции соединения. В этом предельно истонченном месте знаковой системы означающее становится едва ли не бледным воспоминанием о былом знаке, а на самом деле о формальном предназначении этого ныне исчезнувшего знака.

Язык коннотации, который начал пробиваться в предыдущем абзаце, похоже, подталкивает к пересмотру центральной разработки этой концепции, которой мы обязаны Ролану Барту, развившему ее, вслед за Ельмслевым, в своих «Мифологиях». В своей более поздней «текстуальной» работе он отказался от неявного различия языков первого и второго уровня (денотации и коннотации), которое, должно быть, показалось ему воспроизведением старых разделений на эстетическое и социальное, на свободную игру художника и историческую соотнесенность — разделений, которых он стремился избежать в таких очерках, как «Le Plaisir du texte»<sup>9</sup>. И не важно, что более ранняя теория (все еще чрезвычайно влиятельная в исследованиях медиа) остроумно обратила порядок приоритетов в этой оппозиции, приписав подлинность (и тем самым эстетическую ценность) денотативному значению фотографического изображения, а виновность в социальной или идеологической функциональности — более «искусственному» его продолжению в рекламных текстах, которые берут исходный денотативный текст в качестве своего нового содержания, понуждая уже существующие образы служить фальшивой игре вырожденных мыслей и коммерческих сообщений. Каковы бы ни были ставки и тайные смыслы в этом споре, представляется очевидным, что бартовское первоначальное, классическое представление о работе коннотации может дать нам здесь какую-то подсказку, только если его соответствующим образом усложнить, может быть, даже до неузнаваемости. Ведь ситуация здесь прямо противоположна ситуации с рекламой, где «более чистые» и в каком-то смысле более материальные знаки усваиваются и переделываются, чтобы служить проводниками целого ряда идеологических сигналов. Здесь, напротив, идеологические сигналы уже глубоко врезаны в первичные тексты, которые сами изначально высококультурны и идеологичны: музыка Бетховена уже дополнительно подразумевает «классическую музыку» в целом, научно-фантастический фильм уже содержит много политических идей и страхов (форма американской холодной войны, приспособленная к японской антиядерной политике, обе упакованные в новый культурный коннотатор «кэмп»). Но коннотация здесь — в культурной сфере, где «продукты» обладают функциями, выходящими далеко за рамки узко

---

<sup>9</sup> [«Удовольствие от текста» (фр.)]

коммерческих функций рекламных образов (хотя, несомненно, все же включают некоторые коммерческие функции, не говоря уж о воспроизведении их структуры в других смыслах) — является многозначным процессом, в котором сосуществует множество «сообщений». Так, чередование Бетховена и диско, несомненно, передает некое послание классового характера — противопоставление высокой культуры поп- или масс-культуре, привилегированности и образованности — более популярным и более физическим формам развлечений, — но в то же время продолжает транслировать более старое содержание какой-то трагической торжественности, формальное чувство ритма сонатной формы как таковой, «высокую серьезность» самой суровой буржуазной эстетики в ее борьбе со временем, противоречиями и смертью, которая теперь оказывается противопоставленной безостановочному темпоральному развлечению в форме коммерческой музыки больших городов эпохи постмодерна, столь безжалостно заполонившей время и пространство, что прежние «трагические» вопросы кажутся неуместными. В игре участвуют все эти коннотации одновременно. В той и только в той мере, в какой они кажутся легко сводимыми к уже упоминавшимся бинарным оппозициям (высокая и низкая культура), нам представлена своего рода «тема», которая в предельном случае может послужить поводом для интерпретационного акта и позволить нам предположить, что данный Видеотекст — именно «про» эту частную оппозицию. Позже мы вернемся к возможности подобной интерпретации.

Что, однако, должно быть исключено, так это предположение, что в данном конкретном Видеотексте осуществляется процесс демистификации: все исходные материалы его в этом смысле являются вырожденными, Бетховен не в меньшей степени, чем диско. И хотя, как мы вскоре покажем, здесь наблюдается очень сложное взаимодействие между различными уровнями и компонентами текста, или различными языками (изображения и звука, музыки и диалогов), политическое применение одного уровня против другого (как у Годара), попытка как-то обелить образ, противопоставляя его написанному или произносимому, на повестке дня уже не стоит, если вообще нечто подобное еще представляется возможным. Я полагаю, что это прояснится, если мы станем думать о различных цитируемых элементах и деталях — обломках целого ряда первичных текстов



современной культурной сферы — как о множестве товарных знаков, т. е. как о новой форме рекламного языка, структурно и исторически гораздо более развитого и сложного, чем любые рекламные образы, с которыми имела дело ранняя теория Барта. Товарный знак представляет собой что-то вроде синтеза рекламного изображения и фирменного наименования, или, лучше сказать, это фирменное наименование, трансформировавшееся в изображение, знак или эмблему, запечатлевшие в себе память о целой традиции прежних рекламных объявлений чуть ли не интертекстуальным образом. Такие товарные знаки могут быть визуальными, звуковыми или музыкальными (как тема «Пепси»): расширение, позволяющее нам отнести к этой категории материал звуковой дорожки наряду с более непосредственно опознаваемыми в качестве элементов товарного знака конторскими эскалаторами, модными манекенами, роликами с психотерапевтическими сеансами, перекрестком, прибрежной полосой озера, фильмом «Монстр Зеро» и т. д. «Логотип» в таком случае указывает на трансформацию каждого из этих фрагментов в самостоятельный знак; однако неясно, знаками чего такие новые знаки могут быть, поскольку невозможно определить ни продукт, на который бы они указывали, ни даже класс типовых продуктов, точно определяемый логотипом в его исходном значении эмблемы некоей многоплановой международной корпорации. При этом наводит на размышления уже сам термин *типовой* (*generic*), если принять во внимание, что спектр его словарных значений несколько выходит за рамки употребления его в старом более статичном смысле таблицы «жанров» или неизменных типов. Типовое культурное потребление, отражаемое в этих фрагментах, более динамично и требует какой-то связи с нарративом (который сам теперь воспринимается в более широком смысле как тип текстуального потребления). В этом смысле научные эксперименты так же нарративны, как «Лоуренс Аравийский»; образ «белых воротничков» и чиновников, поднимающихся по эскалаторам, не в меньшей мере нарративен, чем фрагменты научно-фантастического фильма (или музыка к фильму ужасов); даже статичные изображения сплошных молний предполагают целый ряд нарративных обрамлений (фотографии Анселя Адамса, или ужас большой бури, или «логотип» шаблонного описания западного ландшафта,

или «возвышенное» 18 века, или реакция Бога на церемонию вызывания дождя, или начало конца света).

Вопрос, однако, становится более сложным, когда мы осознаем, что ни один из этих элементов, или новых культурных знаков, или логотипов не существует изолированно; сам видеотекст практически в любой момент предстает как процесс непрерывного, по-видимому случайного взаимодействия между ними. Очевидно, что эта структура требует описания и анализа, но как раз для отношений между знаками мы располагаем лишь весьма приблизительными теоретическими моделями. В действительности это вопрос понимания непрерывного течения или «тотального потока» разнообразных материалов, каждый из которых может рассматриваться как стенографический знак для определенного типа нарратива или конкретного нарративного процесса. Но более неотложным является вопрос, скорее, синхронический, а не диахронический: как эти различные нарративные сигналы или логотипы пересекаются? Следует ли представить себе своего рода ментальную разделенность на отсеки, где каждому отводится отдельное место, где разум как-то устанавливает некие связи; а в таком случае как мы можем описать эти связи? Как эти материалы сами связываются друг с другом, если это вообще происходит? Или мы просто имеем дело с одновременностью различных потоков элементов, которые улавливаются чувствами совместно, как в калейдоскопе? Мера нашей концептуальной слабости здесь в том, что мы склоняемся начать с наименее удовлетворительного методологического решения — картезианской отправной точки — в которой мы прежде всего сводим феномен к его простейшей форме, а именно взаимодействию двух таких элементов или сигналов (тогда как диалектическое мышление требует, чтобы мы начинали с самой сложной формы, рассматривая более простые как производные от нее).

Однако даже в случае двух элементов найдется достаточно мало теоретических моделей, провоцирующих размышление. Старейшей является, конечно, логическая модель субъекта и предиката, которая, освобожденная от ее логики пропозиций — с протокольными предложениями и притязаниями на истину, — в недавнее время была переписана в виде отношения *темы* и комментария. Литературной теории приходилось

сталкиваться с этой структурой в основном только при анализе метафоры, для которого представляется продуктивным предложенное А. А. Ричардсом различие содержания (*tenor*) и носителя (*vehicle*). Затем семиотика Пирса, настойчиво стремящаяся ухватить процесс интерпретации — или семиозиса — во времени, небезуспешно переформулирует все эти различия в терминах исходного знака и некоего другого знака, выступающего по отношению к первому в качестве *интерпретанта*. Есть, наконец, современная нарративная теория с ее действенным различием фабулы (анекдота, необработанных материалов исходной истории) и собственно мизансцены, способа, каким эти материалы рассказаны или представлены, иными словами, способа их сборки (*focalization*).

В этих схемах для нас важно то, как они берут два равноценных знака одного типа лишь для того, чтобы обнаружить, что в точке их пересечения сразу выстраивается новая иерархия, где один знак становится чем-то вроде материала, перерабатываемого другим знаком, или где первый знак составляет содержание и центр, а уже к нему пристраивается второй знак с какими-то дополнительными и подчиненными функциями (порядок иерархических отношений здесь кажется обратимым). Но терминологические ресурсы этих традиционных моделей не выражают того, что, безусловно, становится основополагающей характеристикой потока знаков в нашем видеоконтексте: а именно их подвижности, того обстоятельства, что ни один из знаков не может сохранить за собой приоритет в качестве темы действия, что ситуация, когда один из знаков работает как интерпретант другого, является более чем условной и подлежит изменению без какого-либо предуведомления, и в безостановочном круговращении, с которым нам здесь приходится иметь дело, наши два знака занимают места друг друга в каком-то изумительном и почти вечном процессе обмена. Это нечто вроде беньяминовской «рассеянности», набравшей новую небывалую силу: на самом деле я склонен полагать, что эта формулировка даст нам хотя бы одну удачную характеристику некоторой собственно постмодернистской темпоральности, проявления которой теперь предстоит обрисовать.

Мы ведь еще недостаточно хорошо описали природу того процесса, посредством которого, даже при допущении непрестанных замещений, на котором мы настаивали, один такой

элемент — или знак, или логотип — неким образом «комментирует» другой или становится его «интерпретантом». Впрочем, содержание этого процесса уже было неявно дано в рассмотрении самого логотипа, описывавшегося как показатель или стенографический знак для определенного вида нарратива. Поэтому исследуемый здесь микроскопический, атомный или изотопный обмен может оказаться настоящим захватом одного нарративного знака другим: переписыванием одной формы нарративизации в терминах другой, на краткое время ставшей более сильной, безостановочной ренарративизацией уже существующих нарративных элементов друг другом. Так, чтобы начать с самых очевидных примеров, нет, кажется, особых сомнений в том, что ряды кадров с моделями или манекенами решительно и грубо переписываются, когда они попадают в силовое поле научно-фантастического кино и его различных знаков (визуальных, музыкальных, вербальных): в такие моменты привычный человеческий мир моды и рекламы становится «остраненным» (концепция, к которой мы еще вернемся), и современный универсальный магазин становится таким же необычным и пугающим, как любой из чуждых социальных институтов на далекой планете. Сходным образом что-то происходит в сюжете с фотографией лежащей женщины при наложении на него изображения сплошной молнии: может быть, взгляд *sub specie aeternitatis*<sup>10</sup>? противопоставление культуры и природы? В любом случае, эти два знака не могут избежать установления отношений друг с другом, в которых характерные признаки одного начинают преобладать (например, гораздо труднее представить себе, чтобы образ загипнотизированной женщины начал втягивать в свою тематическую орбиту изображение вспышки молнии). Наконец, представляется очевидным, что когда кадры с мышами и связанные с ними тексты о поведенческих экспериментах соединяются с кадрами психологического и профорентационного консультирования, эта комбинация порождает предсказуемые сообщения о механизмах скрытого программирования и психологической обработки бюрократического общества. Тем не менее эти три формы влияния или ренарративизации — обобщенное остранение, противопоставление природы и культуры и практика популярно-психологической или «экзистенциальной» критики культуры — лишь некоторые

---

<sup>10</sup> [с точки зрения вечности (лат.)]

из предварительных эффектов в значительно более сложном репертуаре взаимодействий, который было бы слишком утомительно, если вообще возможно, сводить в таблицу (в числе прочих могут быть упомянуты описанное ранее противопоставление высокой и низкой культур, а также самое что ни на есть диахроническое чередование слабых и «естественных» специально отснятых уличных сцен с потоком стереотипных материалов СМИ, в который эти сцены вставляются).

Вопросы приоритета или неравного влияния теперь могут быть поставлены по-новому, без сведения их к несомненно центральной проблеме соотносительного приоритета звука и изображения. Психологи различают слуховую и визуальную формы распознавания образов, причем первая является очевидно более быстрой и действует при посредстве законченных звуковых или музыкальных гештальтов, в то время как для второй необходимы уточняющие рассмотрения, которые могут так и не сложиться во что-либо вполне «узнаваемое». Иными словами, мелодию мы узнаем сразу, а летающие тарелки, которые должны позволить нам опознать принадлежность кадров из фильма к некоторому общему типу, могут остаться объектами неопределенного геометрического взгляда, который вовсе не заботится о том, чтобы проследить их очевидное культурное и коннотационное положение. В этом случае очевидно, что именно звуковые логотипы будут склонны доминировать и переписывать визуальные, а не наоборот (хотя можно, если угодно, представить обратное отношение «остранения» музыки из научно-фантастического фильма посредством, например, фотографий манекенов, тогда она станет просто таким же культурным хламом конца 20 века, как и они).

Но помимо такого простейшего случая соотносительного влияния знаков, относящихся к различным органам чувств или различным средствам передачи, остается более общая проблема соотношения значимости самих различных типовых систем в нашей культуре: является ли научно-фантастический жанр априорно более сильным, чем тот, который мы именуем рекламным, или чем дискурс, предлагающий образы бюрократического общества (крысиные бега, офис, рутина), или жанр компьютерных распечаток, или тот безымянный изобразительный «жанр», который мы выше назвали оп-артовскими

эффектами (подразумевающий, возможно, гораздо больше, чем только лишь новую графическую технологию)? Работа Годара, как мне кажется, в том и состоит, чтобы дать ход этому вопросу, или, по крайней мере, поставить его в явном виде различными частными способами; некоторые образцы политического видеоискусства — как, например, у Марты Рослер — тоже играют с этим неравным воздействием различных языков, стремясь проблематизировать привычные культурные приоритеты. Но тот Видеотекст, который мы сейчас обсуждаем, не позволяет нам придать форму проблем таким аспектам, поскольку сама его формальная логика — то, что мы выше назвали моментом непрерывного кругообращения временных знаковых комплексов — обуславливается их стиранием: таково утверждение и такова гипотеза, которые приведут нас к вопросам (до сей поры нами откладывавшимся) интерпретации и эстетической ценности.

Интерпретационный вопрос «о чем этот текст или эта работа?» в общем-то подталкивает к тематическому ответу, как это и имеет место в случае с обязывающим названием данной ленты — «AlienNATION». Именно так, и теперь мы понимаем: это отчуждение целой нации или, возможно, новый вид нации, созданный на основе отчуждения как такового. Понятие отчуждения является строгим, когда специальным образом используется, чтобы обозначить множество конкретных видов лишений в жизни рабочего класса (как в парижских рукописях Маркса); оно может выполнять также определенную функцию в определенный исторический момент (хрущевская оттепель), который, как полагали радикалы на Востоке (Польша, Югославия) и Западе (Сартр), мог знаменовать собой начало новой традиции в марксистской теории и практике. Но оно, конечно, не столь ценно в качестве общего обозначения (буржуазных) духовных недугов. Однако это не единственная причина досады, которую чувствуешь, когда посреди роскошного постмодернистского представления, вроде «USA» Лори Андерсон, повторение слова *alienation* [отчуждение] (как бы ненароком нашептываемого публике) делает трудной задачей удержаться от заключения, что это и есть то, «о чем» все представление. Тогда следуют две фактически тождественные реакции: так вот, что они имели в виду; так это — все, что они имели в виду. Проблема двояка: отчуждение прежде всего не просто *модернистское* понятие,

но также и модернистский *опыт* (я не могу здесь обсуждать это более подробно, скажу только, что «психическая фрагментация» является более приемлемым термином для обозначения того, что нас сегодня терзает, если, конечно, нам для этого нужен термин). Но решающей является вторая сторона проблемы: каким бы ни было подобное значение и какова бы ни была мера адекватности его (в качестве значения), все равно остается подспудное ощущение, что тексты вроде «USA» или «AlienNATION» вообще не должны иметь какого-либо «значения», понимаемого как тема. В этом всякий может убедиться посредством самонаблюдения и чуть более пристального внимания к тем именно моментам, в которые мы кратко ощущаем ту разочарованность, что я описывал применительно к тематически недвусмысленным местам в «USA». В сущности, те места, в которых может ощущаться нечто подобное при просмотре видеоленты Ранкуса-Маннинга-Латэм, уже были перечислены в другом контексте. Это именно те места, где пересечение знака и интерпретанта как бы порождает летучее послание: противостояние высокой и массовой культур, мы все запрограммированы, как лабораторные мыши, природа или культура, и т. д. Народная мудрость подсказывает нам, что эти «темы» банальны, столь же банальны, как само отчуждение (но все же не настолько старомодны, чтобы быть «кэмпом»). И все же было бы ошибкой упрощать это интересное положение и сводить его к вопросу о природе и качестве, интеллектуальном содержании самих тем; в самом деле, в нашем предшествующем анализе есть наметки значительно лучших объяснений подобных промахов.

Действительно, мы попытались показать, что этот конкретный видеопроцесс (или «экспериментальный» тотальный поток) характеризуется безостановочным обращением элементов, причем они меняют свое положение во всякий момент времени, в результате чего ни один из элементов не может захватить позицию «интерпретанта» (или исходного знака) на сколь-нибудь продолжительное время, но должен в следующее же мгновение быть в свой черед смещен (кинотерминология «кадров» и «эпизодов» не представляется подходящей для такого типа преэминентности), перейти теперь в подчиненное положение, где он будет «интерпретироваться» или нарративизироваться принципиально отличным от него видом логотипа или совершенно иным

изобразительным содержанием. Однако если это аккуратное описание процесса, то отсюда логически следует, что все, что его останавливает или прерывает, будет восприниматься как эстетический изъян. Те моменты тематизации, на которые мы посетовали выше, являются как раз такими моментами прерывания, своего рода блокировки этого процесса: в таких точках временная «нарративизация» — временное доминирование одного знака или логотипа над другим, который он интерпретирует и переписывает согласно своей нарративной логике — быстро распространяется по всей последовательности кадров, подобно обгорающей киноплёнке, задержки в таком месте достаточно, чтобы породить и отправить тематическое сообщение, совершенно несовместимое с текстуальной логикой всей вещи. В такие моменты происходит своеобразное овеществление, которое мы можем так же точно назвать тематизацией — словом, которое так любил поздний Пол де Ман, обозначавший с его помощью неверное понимание Деррида как «философа», чья «философская система» имеет какое-то отношение к «письму». Тематизация в таком случае является моментом, в который некий элемент или компонент текста возводится в ранг официальной темы, становясь при этом *одним из* кандидатов на еще более почетный пост «смысла» работы в целом. Но подобное тематическое овеществление не выводится с необходимостью из философских или интеллектуальных качеств самой темы: вне зависимости от философского интереса и применимости понятия отчуждения к современной бюрократической жизни его появление в качестве «темы» в данном случае отмечается как изъян по основаниям, в сущности, формальным. Это утверждение можно отстаивать и иным образом, указывая в качестве другого промаха рассматриваемого текста чрезмерную зависимость от «отчуждающего влияния» фрагментов из японского научно-фантастического фильма (повторные просмотры ленты, однако, убеждают, что эти куски появляются реже, чем это представлялось по памяти). Если так, то мы здесь, скорее, имеем дело с тематизацией нарратива определенного типа, а не с вырождением из-за популярной философии и стереотипных мнений.

Мы можем теперь получить несколько неожиданные следствия из этого анализа, следствия, которые опираются не только на надоевший вопрос об интерпретации в постмодернизме,



но и на совершенно отдельную проблему эстетической ценности, которая была предварительно намечена в начале этого разговора. Если интерпретация понимается в тематическом смысле, как извлечение основополагающей темы или значения, то представляется очевидным, что постмодернистский текст — типичным образцом которого является рассматриваемая видеолента — в этой перспективе может быть определен как структура или знаковый поток, который сопротивляется значению, основная внутренняя логика которого сводится к исключению возможности появления темы как таковой в приведенном смысле слова и который систематически стремится замкнуть накоротко традиционные интерпретационные искушения (что Сюзан Сонтаг пророчески предугадала в работе с соответствующим названием «Против интерпретации» в самом начале того, что еще не было названо постмодернистской эпохой). Но тогда из этого суждения неожиданно появляется новый критерий эстетической ценности: каким бы хорошим, не говоря уже — великим, ни был видеотекст, он окажется плохим или испорченным всегда, когда такая интерпретация окажется возможной, всегда, когда текст небрежно откроет как раз такие места и зоны тематизации как таковой.

Однако тематическая интерпретация — поиски «смысла» работы — не единственная мыслимая герменевтическая операция, которой тексты, включая и рассматриваемый, могут быть подвергнуты, и мне хотелось бы, прежде чем перейти к заключению, описать две другие интерпретационные возможности. Первая неожиданным образом возвращает нас к вопросу о референте, за счет того, другого набора составляющих текст материалов, которым мы пока уделили меньше внимания, чем уже упоминавшимся зарегистрированным и пронумерованным бобинам с консервированным культурным хламом, сплетающимся в узор: эти (названные «натуральными») материалы представляют собой фрагменты специально отснятой пленки, которые, помимо сцен на берегу озера, распадаются, по сути, на три группы. Можно начать с городского перекрестка, своего рода вырожденного пространства, который — будучи в этом плане бедным дальним родственником изумительной финальной сцены «Затмения» Антониони — начинает бледно воплощать абстракцию пустой сцены, места События, ограниченного пространства, в котором

нечто может произойти и перед которым ожидают в торжественном предвкушении. Конечно, в «Затмении», когда событию не удастся материализоваться и ни один из любовников не приходит на свидание, место — уже оставленное — медленно оказывается вновь низведенным до состояния пространства, овеществленного пространства современного города, измеренного и измеримого, где территория и почва расфасованы на множество товаров и участков для продажи. Здесь тоже ничего не происходит, просто само ощущение возможности чего-то происходящего и слабые признаки самой категории События как такового не характерны для этой конкретной видеоленты (грозные события и страхи кадров из научно-фантастического фильма являются лишь «изображениями» событий или, если угодно, представлением событий, лишенных какой-либо собственной темпоральности).

Ко второй группе относится сцена с продырявленным молочным пакетом, сцена, которая увековечивает и подтверждает своеобразную логику предыдущей группы, поскольку здесь мы имеем чистое событие как таковое, когда слезами не поможешь, безвозвратность саму по себе. Палец должен перестать затыкать дыру, молоко должно разлиться по столу, стекая с его края во всем визуальном очаровании этой абсолютно белой субстанции. Если этот совершенно замечательный образ, как мне кажется, возвращает к собственно кинематографическому состоянию, то, несомненно, отчасти в этом виноваты мои собственные отклоняющиеся от нормы и сугубо личные ассоциации со знаменитой сценой из «Маньчжурского кандидата».

Что касается третьей категории, самой бредовой и бессмысленной, то я уже описывал абсурд лабораторных опытов, проводимых при помощи инструментов из скобяной лавки над оранжевыми объектами неопределенного размера, напоминающими по консистенции пирожные Hostess Twinkie. Возмутительным и смутно тревожным в этом доморощенном дадаизме является очевидное отсутствие мотивации: можно попытаться, хотя и без особого успеха, рассмотреть эти сцены как пародию в духе Эрни Ковача на сцены с лабораторными животными; во всяком случае, ничто больше в этой ленте не вторит этой особой тональности или шутловству «голоса». Все три группы образов, но в особенности это вскрытие пирожного, смутно напоминают

нить из органического материала, вплетенную в органическую текстуру, подобно китовой ворвани в скульптуре Йозефа Бойса.

Тем не менее первый подход пришел мне в голову на уровне бессознательной тревоги, когда дырка в молочном пакете — в соответствии со сценой убийства в «Маньчжурском кандидате», когда жертву застали во время ночного перекуса перед открытой дверцей холодильника — ясно читалась как отверстие от пули. При этом я забыл еще об одной подсказке, а именно о созданном при помощи компьютера крестике, который двигался через пустынный перекресток, напоминая о взгляде через прицел снайперской винтовки. Проницательному слушателю (ранней версии настоящей статьи) оставалось установить связь и указать на теперь уже очевидное и неопровержимое: для американской аудитории средств массовой информации сочетание двух элементов — молока и пирожных Twinkie — слишком специфично, чтобы быть немотивированным. На самом деле 27 ноября 1978 г. (предшествовавшего году создания этой конкретной видеоленты) мэр Сан-Франциско Джордж Москоне и член городского наблюдательного совета Харви Милк были застрелены бывшим членом совета, который подал незабываемое прошение о признании его невиновным ввиду психического расстройства, приключившегося от чрезмерного употребления Hostess Twinkie.

Ну вот, наконец сам референт обнаружен: грубый факт, историческое событие, настоящая жаба в этом ухоженном воображаемом саду. Чтобы проследить такую связь, пришлось, конечно, осуществить акт интерпретации или герменевтического разоблачения совершенно иного рода, чем тот, что мы обсуждали прежде: ведь если «AlienNATION» «про» это, то смысл подобного выражения может быть только совершенно отличным от его употребления в утверждении, что это текст «про» отчуждение как таковое.

При гегемонии различных постструктуралистских дискурсов, характерных и для настоящего времени, проблема референции была с особой тщательностью развенчана и заклеяна (а вместе с ней и все, что отдаст «реальностью», «репрезентацией», «реализмом» и т. п. — даже в слове *история* есть буква «р»); лишь Лакан продолжал бесстыдно толковать о «Реальном» (определяемом, впрочем, как отсутствие). Все почтенные философские решения проблемы реальности независимого от сознания

внешнего мира принадлежат традиции, а это значит, что, сколь бы логически удовлетворительны они ни были (а ни одно из них не было вполне удовлетворительным с логической точки зрения), они не могут быть приемлемыми кандидатами на участие в современной полемике. Господство теорий текстуальности и текстуализации означает, помимо прочего, что пропуском в публичную сферу, где такие вопросы обсуждаются, является согласие, молчаливое или иное, с основными исходными допущениями общего проблемного поля, что в традиционных подходах к этим вопросам отвергалось изначально. Что до меня, то мне представляется, что историзм предлагает совершенно неожиданный выход из этого порочного круга или смещения понятий.

Например, поднять вопрос о судьбе «референта» в современной культуре и мышлении вовсе не значит защищать какую-либо старую теорию референции или отвергать с порога все новые теоретические проблемы. Напротив, все новые проблемы сохраняются и санкционируются — с оговоркой, что они являются не только интересными самостоятельными проблемами, но одновременно еще и симптомами некоего исторического изменения.

В конкретном случае, который мы здесь разбираем, я отстаивал идею существования и присутствия того, что представляется мне очевидным референтом — а именно смерти и исторического факта, которые в конечном счете не поддаются текстуализации и прорываются сквозь паутину текстуальной переработки, комбинаций и свободной игры («Реальное, — говорит Лакан, — является тем, что категорически противится символизации»). Хочу сразу добавить, что это не такая уж триумфальная философская победа какого-то предполагаемого реализма над различными текстуализаторскими мировоззрениями. Ведь обнаружение скрытого референта — как в данном примере — дорога с двусторонним движением, чьи противоположные направления могут быть символически обозначены как «подавление» и *Aufhebung*, или «снятие»: картинка не способна подсказать нам, смотрим ли мы на восходящее или заходящее солнце. Указывает ли наше открытие на стойкость и упрямый всеоживляющий гравитационный заряд референции или, напротив, демонстрирует тенденциозный исторический процесс, в ходе которого референция систематически рассматривается,

прорабатывается, текстуализуется и расплывается, оставляя после себя лишь неусвояемый остаток?

Как ни трактовать эту двойственность, остается вопрос структурной логики самой видеоленты, в которой именно эти специально отснятые эпизоды являются лишь одним из множества составляющих ткань волокон, к тому же весьма небольшим (хотя его характеристики и привлекают некоторое внимание). Даже если его референциальное значение может быть успешно обнаружено, логика чередующихся конъюнкции и дизъюнкции, описанная выше, явно стремится растворить такое значение, представляющееся столь же недопустимым, как и появление частных тем. Неясно также, как может быть разработана какая-либо аксиологическая система, от имени которой мы затем сможем утверждать, что эти странные последовательности кадров в каком-то смысле лучше, чем случайная и бесцельная «безответственность» коллажей, составленных из стереотипов средств массовой информации.

Однако возможен еще один способ интерпретации такой ленты — интерпретации, которая стремилась бы актуализировать, скорее, сам процесс ее создания, а не предполагаемые послания, значения и содержание. При таком прочтении следует обратиться к какому-то отдаленному соответствию фантазий и страхов, возбуждаемых идеей убийства, глобальной системе технологий массовых коммуникаций и воспроизводства. Структурная аналогия между этими двумя на первый взгляд не связанными сферами обеспечивается в коллективном бессознательном идеей заговора, в то время как историческая связь между ними выжжена в исторической памяти самим событием убийства Кеннеди, которое уже неотделимо от его освещения в средствах массовой информации. Проблема, ставящаяся подобной интерпретацией в терминах самореференциальности, не есть проблема ее достоверности: можно попытаться отстаивать утверждение о том, что глубочайшим «сюжетом» всего видеоарта, и даже всего постмодернизма, являются технологии репродукции как таковые. Методологическое затруднение обнаруживается, скорее, в способе, каким такое глобальное «значение» — пусть даже более нового типа и статуса, чем те интерпретационные значения, которые мы упомянули выше — в свою очередь растворяет отдельный текст в неопределенности еще более

ужасной, чем антиномия тотального потока и индивидуально-го произведения, упоминавшаяся выше: если все видеотексты обозначают просто процесс производства/воспроизводства, то все они оказываются предположительно «одними и теми же» в совершенно бесполезном смысле.

Я не стану пытаться разрешить какую-либо из этих проблем; вместо этого я еще раз продемонстрирую те подходы и перспективы историзма, к которому я призывал, при помощи своего рода мифа, который нахожу полезным для описания природы современного (постмодернистского) культурного производства, а также для определения его различных теоретических перспектив.

Давным-давно на заре капитализма и общества среднего класса явилось нечто, именуемое знаком, поддерживавшее бесппроблемные отношения со своим референтом. Эта первоначальная пора расцвета знака — время буквального, или референциального, языка и ясных притязаний так называемого научного дискурса — наступила в результате губительного разрушения более древних форм магического языка силой, которую я буду называть силой овеществления, силой, чьей логикой была логика безжалостного разобщения и расчленения, специализации и рационализации, тейлористского разделения труда во всех областях. К сожалению, действие этой силы — той, что вызвала к жизни традиционную референцию — не ослабевает, поскольку она является самой логикой капитализма как такового. Таким образом этот первый этап декодирования или реализма не может длиться долго; в результате диалектического обращения он в свою очередь становится объектом приложения разрушительной силы овеществления, которая вторгается в сферу языка, чтобы отделить знак от референта. Такое разделение не вполне уничтожает референт, или реальность, или объективный мир, продолжающий влачить существование где-то на горизонте, подобно коллапсировавшей звезде или красному карлику. Но его значительное удаление от знака позволяет последнему войти в эпоху независимости, сравнительно свободного плавания утопического существования, как бы вовсе вопреки своим прежним целям. Эта автономия культуры, эта частичная автономия языка является эпохой модернизма и сферы эстетического, которая дублирует мир, не будучи им вполне, приобретая тем

самым определенную негативную или критическую силу, но вместе с тем и некоторую потустороннюю бесполезность. Однако сила овеществления, ответственная за наступление этой новой эпохи, тоже не прекращает действовать: на некоторой новой, более высокой стадии, своего рода превращения количества в качество, овеществление проникает в самый знак и отделяет означающее от означаемого. Теперь референция и реальность совершенно исчезают, и даже значение — означаемое — проблематизируется. Мы остаемся с той чистой и случайной игрой означающих, которую мы называем постмодернизмом, который более не производит монументальных работ модернистского типа, но безостановочно перетасовывает фрагменты уже существующих текстов, строительных блоков былого культурного и социального производства, в некий новый раздутый бриколаж: метакниги, пожирающие другие книги, метатексты, сопоставляющие кусочки других текстов — такова логика постмодернизма в целом, обнаруживающая одну из своих сильнейших и самых оригинальных, аутентичных форм в новом искусстве экспериментального видео.

## ВООБРАЖАЕМОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ У ЛАКАНА<sup>1</sup>

Попытка согласовать марксистский критический анализ с фрейдистским — если она эксплицитно, тематически сформулирована как проблема — наталкивается на дилемму, которая на самом деле неотъемлема от всякой психоаналитической критики: речь идет о включении субъекта или — в другой терминологии — о трудности установления опосредующих звеньев между социальными явлениями и теми фактами, которые надо назвать даже не просто индивидуальными, но приватными. Однако то, что для марксистской критики является уже явно социальным — в таких вопросах, как отношение произведения к его общественному или историческому контексту или статус его идеологического содержания — часто просто имплицитно признается социальным в той более специальной или традиционной психоаналитической критике, которая воображает, будто совершенно не интересуется внешними или социальными вопросами.

Для «чистой» психоаналитической критики, действительно, социальным феноменом, с которым первоначально должны быть сопоставлены приватные материалы истории болезни, индивидуальной фантазии или детского опыта, является просто язык как таковой. Еще до утверждения литературных форм и института литературы в качестве формальных социальных феноменов язык — сама среда всеобщности и интерсубъективности — выступает первичной социальной инстанцией, в которую оказываются каким-то образом встроенными доязыковые, досоциальные факты архаического или бессознательного

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1988. [Imaginary and Symbolic in Lacan. Перевод выполнен Е. Малаховой по изд.: *Jameson F. The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986. Vol. 1. Situations of Theory.* Minneapolis; London: University of Minnesota Press; Routledge, 1988. Pp. 75–115, 192–197. (Theory and History of Literature; Vol. 48).]



опыта<sup>2</sup>. Всякий, кто когда-либо пытался рассказать другому человеку о своем сновидении, в состоянии оценить качественную несоизмеримость, чудовищную пропасть между живым воспоминанием о сновидении и вялыми, немощными словами, которые мы все способны найти, чтобы передать его содержание. А между тем эта несоизмеримость между партикулярным и универсальным, между *vécu*<sup>3</sup> и языком есть несоизмеримость самого языка, в котором мы проживаем все свои жизни, и именно отсюда только и возникают все произведения литературы и культуры.

Поэтому часто проблема, возникающая в связи с психоаналитической критикой, состоит не в том, что последняя настаивает на подспудных связях между литературным текстом, с одной стороны, и «навязчивой метафорой», далеким и недостижимым детством или неосознанной зачарованностью, с другой. Она состоит, скорее, в отсутствии всякой рефлексии о процессе преобразования, посредством которого такие приватные материалы становятся публичными, — преобразования, которое зачастую, конечно, столь же лишено драматизма и незаметно, как и сам речевой акт. А коль скоро речь является в высшей степени социальной, в дальнейшем изложении мы будем постоянно помнить строгое предостережение Дюркгейма и пользоваться им как критерием оценки различных моделей, доставляемых психоаналитической критикой: «Всякий раз, когда социальное явление прямо объясняется психическим явлением, можно быть уверенным, что объяснение ложно»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Гегель дает классическое описание того, каким образом уникальный опыт отдельного человека (чувственное восприятие, переживание здесь-и-сейчас, осознание некоей единичной индивидуальности) меняется на противоположный, на самый пустой и абстрактный, когда его пытаются передать посредством языка как всеобщего, см.: *Hegel G. W. F. Phenomenology of Mind*. New York: Humanities Press, 1964. (I. Чувственная достоверность или «это» и мнение). [См. изд.: *Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа* // Соч. Т. 4. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1959. С. 51–59.] Обоснование социальной природы объекта лингвистического анализа см. в книге: *Voloshinov V. N. Marxism and the Philosophy of Language*. New York: Seminar Press, 1973. [*Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке*. Л.: Прибой, 1929.]

<sup>3</sup> [пережитым (*фр.*)]

<sup>4</sup> *Durkheim E. Le Règles de méthode sociologique*. 2 éd. Paris: Félix Alcan, 1901. P. 128. (Bibliothèque de philosophie contemporaine). [Цит. по изд.: *Дюркгейм Э. Метод социологии* // *Социология: Ее предмет, метод, предназначение* / Пер. с фр., составл., послесл. и прим. А. Б. Гофмана. М.: Канон, 1995. С. 120. (История социологии в памятниках).]

## I

Во всяком случае, именно Фрейд (как часто бывало) первым осознал методологические проблемы, возникающие при применении психоаналитических техник к таким интерсубъективным объектам, как произведения искусства или литературы. Недостаточно замечен тот факт, что в своей главной работе в этой области, очерке «Художник и фантазирование» (1907), Фрейд далек от того, чтобы использовать отождествление литературной продуктивности с личной фантазией в качестве повода для «сведения» первой ко второй; напротив, он скрупулезно перечисляет теоретические трудности, с которыми неизбежно сталкивается такое отождествление. По его мнению, вовсе не так легко, как могло бы показаться, примирить коллективную природу восприятия литературы с фундаментальной доктриной психоанализа, согласно которому логика осуществления желания (а в более современном метафизическом варианте — логика *le désir*<sup>5</sup>) является организующим принципом всякой человеческой мысли и деятельности. Фрейд неустанно подчеркивает инфантильный эгоизм бессознательного, его *Schadenfreude*<sup>6</sup> и завистливую ярость, вызываемую в нем успехами других, и становится ясно, что именно фантазия, элемент литературного произведения, связанный с исполнением желания, образует серьезное препятствие для восприятия произведения читателями: «Помните, мы говорили, что мечтатель тщательно скрывает свои фантазии от других, потому что ощущает основания стыдиться их. Теперь добавлю: даже если бы он сообщил их нам, он не смог бы доставить нам такой откровенностью никакой радости. Нас, если мы узнаем такие фантазии, они оттолкнут и оставят в высшей степени равнодушными»<sup>7</sup>. Здесь снова для подтверждения используется сновидение: ведь всякий, кому доводилось слушать рассказы других людей об их снах, без труда сопоставит их монотонность с неисчерпаемым очарованием воспоминаний о собственных сновидениях. Таким образом, в литературе

---

<sup>5</sup> [желания (фр.)]

<sup>6</sup> [злорадство (нем.)]

<sup>7</sup> Freud S. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. London: Hogart Press; Institute of Psycho-analysis, 1959. Vol. 9. P. 152. [Цит. по изд.: Фрейд Э. Художник и фантазирование // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. С. 134. (Сер. Прошлое и настоящее).]

различное присутствие фантазий, связанных с самодраматизацией или, чаще всего, с жалостью к себе, оказывается достаточным основанием для выхода из негласного договора о чтении. Наглядными примерами могут служить романы барона Корво или большинство бестселлеров; даже у Бальзака многие искусно замаскированные осуществления желания приводят читателя в лучшем случае к заинтересованному соучастию, а в худшем — к полному замешательству<sup>8</sup>.

Фрейд не делает вывода, но выдвигает двоякую исследовательскую гипотезу о природе самого поэтического процесса, характеризуя его как «технику преодоления <...> отторжения, которое, конечно же, имеет дело с границами, поднимающимися между отдельными Я <...> художник с помощью изменений и сокрытий смягчает характер эгоистических грез и подкупает нас чисто формальной, т. е. эстетической, привлекательностью, предлагаемой нам при изображении своих фантазий. Таковую привлекательность, делающую возможным вместе с ней рождение большего удовольствия из глубоко залегающих психических источников, можно назвать *заманивающей премией* или *предварительным удовольствием*»<sup>9</sup>. Подавление личной или индивидуальной ценности фантазии (иными словами, ее универсализация), с одной стороны, и замена непосредственного удовольствия от исполняющего желание содержания игрой формы, с другой, — эти два «метода», как называет их Фрейд, соответствуют двоякой

---

<sup>8</sup> Правда, запрет на биографическую критику должен был бы сделать подобные утверждения неприемлемыми; однако, особенно в период, когда жанр литературной биографии достиг небывалого расцвета, настает время, пожалуй, обратить пристальное внимание на идеологическую функцию такого запрета. Следует заметить, что если традиционная биографическая критика усматривала в жизни автора контекст или причину, возможное объяснение текста, то новая критика понимает эту «жизнь» или, точнее, ее реконструкцию именно как еще один очередной текст, однопорядковый с другими, литературными текстами этого автора и способный образовать вместе с ними единый более обширный корпус текстов, подлежащих изучению. Во всяком случае, нам требуется семиотическое объяснение статуса того, что обозначается нами как «автобиографические» пассажи, а также особенностей тех регистров текста, где исполнение желания автора — в форме удовлетворенности, жалости к себе и т. д. — сознательно выдвигается на первый план.

<sup>9</sup> Freud S. Ibid. P. 153. [Цит. по изд.: Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 135.] Описанные здесь механизмы гораздо ближе к модели, представленной в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному», в центре которой находится сообщение и коммуникативная ситуация, чем к модели из «Толкования сновидений».

объяснительной системе, которая определяет всякий раз его чтение текстов, будь то тексты сновидения или литературные и культурные объекты. Но самое яркое выражение она получает, пожалуй, в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному», где объяснение исполнения желания в терминах его содержания (другими словами, анализ природы исполняемого желания и символических путей, приводящих, можно сказать, к его осуществлению) соседствует с объяснением «дополнения» в виде чисто формального наслаждения, которое испытывается благодаря самой организации произведения и реализуемой ею психической экономии. Поэтому, пожалуй, не будет большой натяжкой усмотреть в таком двустороннем объяснении поэтического процесса подспудное присутствие фрейдовских основополагающих сил — Замещения и Сгущения; удовлетворение желания посредством его замещения и маскировки и одновременное высвобождение психической энергии благодаря рациональной организации формы и наложениям сверхдетерминации. В настоящий момент, однако, мы должны запомнить не столько решение Фрейда, сколько его формулировку проблемы в терминах диалектического отношения между индивидуальным желанием и фантазией, с одной стороны, и коллективной природой языка и восприятия, с другой.

Нельзя сказать, что литературная критика ортодоксально-фрейдистского направления — даже в ее лучших образцах — следовала примеру Фрейда в этих его размышлениях. Скорее, она имела тенденцию оставаться в границах категорий индивида и индивидуального опыта (делая объектом психоанализа, по наблюдению Холланда, героя, автора или читателя) и не достигала точки, в которой сами эти категории становятся проблематичными. Продуктивные подсказки, способствующие дальнейшей конкретизации самой упомянутой проблемы применения психоаналитических техник к интерсубъективным продуктам, обнаруживаются, скорее, в некоторых оппозиционных, еретических применениях психоаналитического метода к литературе.

Так, например, Сартра можно считать первооткрывателем психобиографического метода, который разом отсекает некоторые надуманные проблемы как ортодоксальной психоаналитической, так и традиционной биографической критики. Действительно, у Сартра и у Эриксона традиционное противопоставление приватного и публичного, бессознательного

и сознательного, личного/непознаваемого и всеобщего/познаваемого вытесняется и вновь закрепляется в новой концепции психико-исторической ситуации или контекста. Отныне значение стиля Жене или теологических тезисов Лютера не является проблемой интуиции, инстинктивной чувствительности психоаналитика или интерпретатора, ищущих скрытый смысл физического или внешнего. Скорее, эти культурные проявления и индивидуальные продукты начинают пониматься как реакции на определенную ситуацию и обладают понятностью чистого жеста, при условии что контекст в достаточной степени реконструирован в его сложности.

Процесс анализа, таким образом, превращается из эмпатического усилия в усилие по гипотетическому восстановлению самой ситуации, реконструкция которой составляет одно целое с пониманием (*Verstehen*)<sup>10</sup>. Даже проблема оценки («величия» политических актов Лютера или инноваций Жене в области формы) увязывается со способом, которым каждый из них выражает конкретную ситуацию и который может рассматриваться поэтому как показательная реакция на нее. С этой точки зрения можно сказать, что эта реакция структурирует и фактически впервые приводит к существованию некую объективную ситуацию, проживаемую их современниками неотчетливо и менее осознанно. Понятие контекста или ситуации здесь не является, таким образом, чем-то посторонним для вербального или психического текста; контекст порождается упомянутым текстом в тот самый момент, когда последний начинает работать над ним и изменять его. Стоит добавить, что и в сартровской и в эриксоновской реконструкциях семья оказывается основной опосредствующей инстанцией между психической драмой и социальной или политической сферой (какова власть папы — для Лютера, классовое общество 19 столетия — для Флобера) — инстанцией, в которой, в конечном счете, психическая драма разыгрывается и «разрешается».

По крайней мере у Сартра, однако, такое повышение ценности ситуации идет рука об руку с радикальной деперсонализацией субъекта. Здесь необходимо отметить, что — несмотря на выступления Лакана против картезианства «Бытия и Ничто», против будто бы имеющей место «эго-психологизации»

---

<sup>10</sup> И сильными и слабыми сторонами сартровская теория языка во многом близка к соответствующей теории Дильтея.

психобиографий и против откровенного ревизионизма ранней сартровской критики фрейдовского понятия бессознательно-го, — иной Сартр, Сартр «Трансцендентности Эго», был важным предшественником той борьбы против эго-психологии, которую неустанно вели Лакан и его группа. В этой работе (как и в продолжающей ее главе о психике в «L'Être et le néant»<sup>11</sup>) эго в традиционном смысле, т. е. характер, индивидуальность, идентичность, чувство самости, предстает скорее как объект сознания, как часть его «содержаний», нежели как его составной и структурирующий элемент. Таким образом, в субъекте возникает дистанция между чистым сознанием и его эго, или психикой, что сопоставимо с дистанцией, разделяющей субъекта (S) и эго (á) в лакановской схеме L. «Картезианство» Сартра невозможно правильно понять, если не понято также сопутствующее подчеркивание им безличности сознания, его абсолютной лишенности каких бы то ни было качественных или индивидуализирующих характеристик, его «природы» как простого пятнышка или точки, не имеющей субстанции или консистенции, исходя из чего *все* — ты, я, Лютер, Жене, Флобер — радикально равны и неразличимы. Поэтому мы вправе сказать, что субъект встроен здесь и в отношении исторического персонажа к современной ему ситуации, и в проект психобиографии как реконструкции этого отношения: противостояние частного общему преобразовано в отношении безличного и строго взаимозаменяемого сознания к уникальной исторической конфигурации. Сказав это, надо также отметить, что психобиография как форма остается прикованной к категориям индивидуального опыта и поэтому не может достичь уровня культурного и социального обобщения, не пройдя стадии индивидуальной истории (что являет собой пережиток классического экзистенциалистского утверждения примата индивидуального опыта, утверждения, которое продолжает главенствовать как в «Critique de la raison dialectique»<sup>12</sup>, так и в представлении объективного духа 19 столетия — называемого «объективным неврозом» — в третьем томе «L'Idiot de la famille»<sup>13</sup>).

Напротив, синтез Маркса и Фрейда, намеченный Франкфуртской школой, имеет своим предметом судьбу субъекта во-

<sup>11</sup> [«Бытия и ничто» (фр.)]

<sup>12</sup> [«Критике диалектического разума» (фр.)]

<sup>13</sup> [«Идиота в семье» (фр.)]

обще в эпоху позднего капитализма. Ретроспективно ясно, что их фрейд-марксизм не выдержал проверку временем, и часто он выглядит механистическим в тех моментах литературоведческих и музыковедческих исследований Адорно, где фрейдовская схема поверхностно вводится в обсуждение истории культуры или истории формы<sup>14</sup>. Всякий раз, когда Адорно или Хоркхаймер пытаются положить в основание исторического анализа конкретный диагноз, т. е. конкретное описание определенной конфигурации влечения, репрессивного механизма и тревоги, за кадром снова слышится предостережение Дюркгейма против психологического объяснения социальных явлений.

Тем не менее, сильнейшим моментом этой стороны их творчества остается более глобальная модель подавления, которая, переключаясь из психоанализа, образует фундамент их социологической теории тотальной системы, или *verwaltete Welt*<sup>15</sup> (бюрократически «управляемой» мировой системы), позднего капитализма. Адаптация клинического фрейдизма оказывается в лучшем случае затруднительной как раз по той причине, что свою основополагающую психоаналитическую идею Франкфуртская школа берет не из диагностических текстов, а из «Цивилизации и ее тягот» — работы, содержащей эсхатологическое видение непреложной связи развития (или *Kultur* в классическом смысле этого немецкого слова, т. е. технического и управленческого «прогресса») со все возрастающим подсознательным самоотречением и страданиями. Поэтому для Адорно и Хоркхаймера воскрешение самоотречения будет не столько психическим диа-

---

<sup>14</sup> Так, например, говоря о жертвенном танце в балете Стравинского «*Sacre du printemps*» [«Весна священная» (*фр.*)], Адорно замечает: «От бессубъектного и взнуданного музыкой состояния удовольствие садомазохистское... Если зритель не испытал простодушного наслаждения от уничтожения девушки, то он может проникнуться волей коллектива и вообразить, что он сам стал его потенциальной жертвой и тем самым как раз испытал сопричастность магической регрессии к коллективной воле» (*Adorno T. W. Philosophy of Modern Music. New York: Seabury Press, 1973. P. 159.*) [Цит. по изд.: *Адорно Т. В. Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова; Вст. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. С. 256–257.*] Не могу не добавить, что обращение к гипотезе садомазохизма или агрессивного импульса всегда указывает на присутствие непосредственной и психологизированной идеологии (с другой стороны, употребление понятия регрессии у Адорно обычно опосредуется историей формы, поэтому регрессия к архаическим инстинктам скорее всего получит выражение посредством регрессии к более ранним и более грубым формальным приемам, и т. д.).

<sup>15</sup> [управляемого мира (*нем.*)]

гнозом, сколько культурной критикой, а специальные термины (такие как «вытеснение») станут использоваться ими не столько из-за их денотативной ценности, сколько как инструменты конструирования — через отрицание — нового утопического образа *bonheur*<sup>16</sup> и инстинктивного удовлетворения. Творчество Маркузе в таком случае можно рассматривать как попытку приложения этого утопического образа к совершенно иной ситуации *société de consommation*<sup>17</sup> с его «репрессивной десублимацией» и превращенной в источник прибыли вседозволенностью, столь отличными от авторитарных структур и строгих инстинктивных запретов индустриального общества старой Европы.

Если сартровский подход тяготел к абсолютизации индивидуальной истории вплоть до того, что само существование коллективных структур становилось проблематичным, то созданный Франкфуртской школой ярчайший образ освобожденной коллективной культуры оставлял мало места для уникальных историй — психических и социальных — отдельных субъектов. Не стоит забывать, разумеется, что именно Франкфуртская школа положила начало изучению семьи как опосредующего звена между обществом и индивидуальной психикой<sup>18</sup>; впрочем, даже здесь полученные ею результаты сегодня кажутся устаревшими, отчасти как раз из-за распада структуры семьи в наше время, предсказанного самими же ее участниками. Отчасти, однако, относительное устаревание их открытий объясняется методологическим сдвигом, который они сами же и совершили: речь идет о переносе акцента — особенно в американский период их деятельности — с семьи как социального института на такие, в большей степени психологические, понятия как авторитарная личность или фашизоидная структура личности. Но сегодня, когда становится

---

<sup>16</sup> [счастья (*фр.*)]

<sup>17</sup> [общества потребления (*фр.*)]

<sup>18</sup> См.: Авторитет и семья, в книге: *Horkheimer M. Critical Theory* / Trans. M. J. O'Connell and others. New York: Seabury Press, 1972. Pp. 47–128. См. также: *Jay M. The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research: 1923–1950*. Boston: Little, Brown and Co., 1973. (Гл. 3–5). Обращение к институту семьи как первичному посреднику между психическим становлением ребенка и классовыми реалиями является также важной особенностью сартровской программы реформы марксистской идеологии, см.: *Sartre J.-P. Search for a method* / Trans. and introd. H. E. Barnes. New York: Vintage books, 1968. Pp. 60–65. [См. изд.: *Сартр Ж.-П. Проблемы метода* / Пер. В. П. Гайдамаки. М.: Издат. группа «Прогресс», 1994. С. 72–76. (Б-ка журнала «Путь».)]



все яснее, в каком именно смысле на самом деле банально зло, когда мы неоднократно наблюдали реакционное использование таких психологических интерпретаций политических позиций (какова, например, интерпретация студенческих волнений как действия Эдипова комплекса), подобные психологические объяснения не годятся. Фрейд-марксизм Франкфуртской школы вылился в анализ угроз «демократии», исходящих от экстремизма правых, который в 1960-х гг. был с легкостью вменен левым. Но первоначальный фрейд-марксистский синтез, созданный в 1920-х гг. Вильгельмом Райхом, возник как неотложная реакция на то, что сегодня мы назвали бы проблемами культурной революции, и был связан с ощущением, что культурная революция не может быть осуществлена без коренного преобразования самой природы структур, унаследованных от старого, дореволюционного общества и укреплявшихся его подсознательными запретами.

Несколько иную — по сравнению с сартровской или франкфуртской — модель отношений между индивидуальной психологией и социальной структурой мы находим в замечательной забытой работе Шарля Морона «Psychocritique du genre comique»<sup>19</sup>. Морон разрушает статическую противоположность индивидуального и коллективного, последствия которой мы рассмотрели выше, поскольку вводит между этими двумя полюсами опосредующее звено — некую жанровую структуру, способную функционировать как на уровне индивидуального удовлетворения, так и на уровне социального структурирования.

Комедия всегда является уникальным и привилегированным типом культурного и психического материала, о чем свидетельствует непреходящая теоретическая значимость работы Фрейда об остроумии. Предлагаемая Мороном эдипальная интерпретация классической комедии как триумфа молодости над старостью не является совершенно новой для англо-американского читателя (подобный анализ комедии содержится в работе Нортропа Фрая [«Анатомия критики»]). Однако даже здесь психоаналитическое прочтение поднимает принципиальный вопрос о статусе героя как такового и соответствующих категориях: являются ли персонажи классической комедии (главный герой, предмет любви, расщепленные влечения или фрагменты

<sup>19</sup> [«Психокритика комического жанра» (фр.)]

либидинальной энергии, отец как суперэго или эдипальный соперник) структурно однородными друг с другом, как в других формах репрезентации, или же здесь действует некоторая более основополагающая структурная прерывность, сокрытию которой служат театральные рамки?

Именно в такой прерывности Морон видит оригинальность комедии Аристофана — в отличие от классического театра Мольера или римской комедии. Он показывает, что применительно к старой комедии фундаментальный эдипальный анализ возможен лишь в том случае, если отказаться от рамок репрезентации и от примата категории героя. Так, место предмета любви в эдипальном соперничестве должно быть занято не еще одним индивидуальным героем (как у героинь Мольера или Плавта), а, скорее, самим полисом, т. е. реальностью, диалектически выходящей за рамки всякого индивидуального существования. Комедия Аристофана, таким образом, отражает фазу социального и психического развития, предшествующую установлению семьи как однородной единицы, период, когда либидинальные импульсы еще свидетельствовали о ценности более широких коллективных структур города или рода в целом. Анализ Морона было бы небесполезно сравнить с результатами Мари и Эдмона Ортигов, исследовавших действие Эдипова комплекса в традиционном африканском обществе: «Проблема Эдипова комплекса не относится к компетенции характерологии, генетической психологии, социальной психологии или психиатрической семиологии, но очерчивает те фундаментальные структуры, в соответствии с которыми — как на уровне общества в целом, так и на уровне индивида — артикулируются проблема зла и страдания, диалектика желания и потребности <...> Эдипов комплекс не может быть сведен к характеристике отношений ребенка к отцу и матери <...> Отец — это не только вторая мать, мужчина-воспитатель; различие между отцом и матерью, поскольку оно отражает различие между мужчиной и женщиной в обществе в целом, является частью логики структуры, проявляющейся и на социальном, и на психологическом уровнях <...> Принципиальное различие [между проявлениями эдипальной проблемы в сенегальском обществе, с одной стороны, и в европейском — с другой. — Ф. Д.] заключается в форме, принимаемой виной. Вина не обнаруживает себя как таковая: иными словами, отсутствие депрессии и иступленного

самобичевания подтверждает, что вина возникает не как расщепление эго, а, скорее, как тревога из-за покинутости группой, из-за потери объекта»<sup>20</sup>. Источник таких различий Ортиги усматривают в культе предков, который в значительной мере вбирает в себя функцию авторитета, принадлежащую на Западе фигуре отца: «Вину за смерть отца [в сенегальском обществе. — Ф. Д.] берет на себя коллектив. С самого начала традиционное сенегальское общество дает понять, что место каждого индивида в общине определяется через отношение к предку, прародителю <...> Закон отцов, таким образом, позволяет обществу в известном смысле нейтрализовать диахронические цепочки поколений. В результате кровавые фантазии молодого эдипального субъекта отклоняются от главной цели, обращаясь на побочные — на братьев или сверстников. Вместо того чтобы развиваться вертикально, или диахронически, в конфликте поколений, агрессивность ограничивается горизонтальным выражением в пределах одного поколения, в структуре солидарности и соперничества между равными»<sup>21</sup>.

Таким образом, методологическое обращение к формально различным текстовым структурам (у Морона) или к социологически разнородным контекстам (как в «*Edipe africain*»<sup>22</sup> Ортигов) имеет то достоинство, что позволяет преодолеть зависимость психоаналитической модели от классической формы западной семьи с ее идеологией индивидуализма и категориями субъекта и (в литературной репрезентации) героя.

Это предполагает, в свою очередь, что нужна модель, которая не ограничивалась бы классической противоположностью индивидуального и коллективного, а позволила бы представить эти оппозиции совершенно по-другому. Такова, в сущности, посылка лакановской концепции трех порядков (Воображаемого, Символического и Реального), и нам теперь остается выяснить, будет ли гипотеза о диалектически особом статусе каждого из этих трех регистров или зон опыта работать на уровне единства одной системы.

---

<sup>20</sup> *Ortigue M.-C. and E. (Edipe africain. Paris: Plon, 1966. Pp. 301–303.*

<sup>21</sup> *Ibid. P. 304.*

<sup>22</sup> [«Африканском Эдипе» (*фр.*)]

## II

Ведь трудности, связанные с экспозицией этих трех порядков, проистекают, по крайней мере отчасти, из их неразделимости. Действительно, согласно лакановской эпистемологии, акты сознания, опыт зрелого субъекта, с необходимостью подразумевают структурную координацию между Воображаемым, Символическим и Реальным. «Опыт Реального предполагает одновременное выполнение двух коррелятивных функций — функции воображаемого и функции символического»<sup>23</sup>. Коль скоро самым проблематичным из этих трех является Реальное — поскольку оно никогда не может переживаться непосредственно, но лишь при посредничестве двух других — то его легче всего вынести за скобки в целях настоящего исследования. Мы вернемся к вопросу о функции этого понятия — причем именно понятия, а не порядка или регистра — в заключительной части статьи, а пока достаточно подчеркнуть глубинную разнородность Реального и двух других функций, между которыми в таком случае, видимо, можно обнаружить такую же диспропорцию.

---

<sup>23</sup> *Leclaire S. A la recherche des principes d'une psychothérapie des psychoses // La solution psychiatrique. Paris, 1958. P. 383. Сборник «Écrits» (Paris: Seuil, 1966) в настоящее время переведен на английский язык Аланом Шериданом (Lacan J. Écrits: a selection / Trans. A. Sheridan. London: Tavistock Publications, 1977), однако из пяти семинаров, появившихся в печати на французском языке (I, II, III, XI и XX), на английский переведен — опять же Аланом Шериданом — лишь XI том «Четыре основных понятия психоанализа» (Lacan J. The four fundamental concepts of psycho-analysis / Trans. A. Sheridan. New York: Norton, 1978). «Авторизованный» справочник по философии Лакана (Jacques Lacan. Brussel: Dessart, 1970), составленный Аникой Риффле-Лемер (Anika Rifflet-Lemaire), теперь доступен и по-английски (Jacques Lacan / Trans. D. Macey. London [etc.]: Routledge and Kegan Paul, 1977). Переиздан был также пионерский перевод А. Г. Уилдена (Lacan J. Language of the Self: The Function of language in psychoanalysis / Trans. A. G. Wilden. Baltimore, Md.: John Hopkins Press, 1968). В данной статье я опираюсь также на работу Луи Альтюссера «Фрейд и Лакан» (см.: *Althusser L. Lenin and Philosophy and other essays. New York: Monthly Review, 1971*). Количество новых публикаций о Лакане слишком велико, и здесь нет смысла их перечислять; из наиболее характерных биографических исследований, появившихся после смерти Лакана (ум. 1981), можно рекомендовать следующие: *Clément C. Lives and Legends of Jacques Lacan / Trans. A. Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1983; Schneiderman S. Jacques Lacan: The Death of an Intellectual Hero. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983*. О качестве и проблематике новейших американских исследований творчества Лакана можно судить, например, по следующим книгам: *Raglund-Sullivan E. Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1986; Gallop J. Reading Lacan. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1986*.*

И все же говорить о Воображаемом так, как если бы оно было независимым от Символического, значит увековечивать иллюзию возможности более или менее чистого опыта того и другого. Если, например, мы опрометчиво отождествим Символическое с языковым измерением и функцией речи вообще, то выяснится, что мы едва ли можем передать какой бы то ни было опыт Воображаемого, не предполагая при этом Символического. Между тем, поскольку Воображаемое понимается как место скрепления моей уникальной индивидуальности как *Dasein*<sup>24</sup> и как *corps propre*<sup>25</sup>, все труднее становится сформулировать концепцию Символического порядка как чисто синтаксической паутины, которая совершенно не связана с индивидуальными субъектами.

На самом деле, однако, методологическая опасность заключается как раз в обратном — а именно в соблазне превратить отношения между этими двумя порядками в бинарную оппозицию и определять каждый из них через его противоположность; и поймать себя на этом действии тем легче, если начать с приостановки Реального как такового и вывода его за рамки рассмотрения. Мы поймем, однако, что подобный процесс определения через бинарную оппозицию сам по себе глубоко характерен для Воображаемого, поэтому позволить ему влиять на наше изложение — значит уже допустить перекося создаваемой нами картины в сторону одного из двух предметов исследования.

К счастью, интерес психоанализа к вопросам происхождения способствует разрешению этой дилеммы. Дело в том, что Фрейд основывал свой диагноз психических нарушений не только на их собственной этиологии, но и на более широком понимании процесса формирования психики как таковой в целом, а также на теории стадий развития младенца. И вскоре мы увидим, что в этом отношении Лакан следует за Фрейдом, хотя и переписывает фрейдовскую историю психики неожиданно и по-новому. А это значит, что хотя порядки Воображаемого и Символического переплетаются в психической жизни взрослого, мы должны суметь отделить Воображаемое от Символического в момент возникновения каждого из них. Кроме того, мы должны составить более основательное представление о роли каждого из этих порядков в экономии психического, исследуя те моменты,

---

<sup>24</sup> [тут-бытия (нем.)]

<sup>25</sup> [собственно телесного (фр.)]

когда их зрелые взаимоотношения разрушаются, моменты, обнаруживающие серьезный дисбаланс в пользу того или другого порядка. В большинстве случаев подобный дисбаланс принимает форму вырождения Символического до уровня Воображаемого: «Проблема невротика заключается в утрате символической референции означающих, которые составляют центральные элементы в структуре его комплекса. Таким образом, невротик может вытеснять означаемое своего симптома. Такая утрата референциальной ценности символа ведет к регрессии последнего до уровня воображаемого при отсутствии какого-либо опосредования между самостью и идеей»<sup>26</sup>. С другой стороны, когда понимаешь, до какой степени, согласно Лакану, овладение языком является отчуждением для психики, становится очевидно, что может иметь место и не менее патологическая гипертрофия Символического за счет Воображаемого. Обострившаяся в последнее время критика науки и ее отчужденного *sujet suppose savoir*<sup>27</sup>, действительно, объясняется такой чрезмерной развитостью Символической функции: «Символ есть воображаемая фигура, в которой истина человека претерпевает отчуждение. Интеллектуальной проработкой символа отчуждения не снять. Только анализ его воображаемых элементов, рассмотренных индивидуально, обнаруживает смысл и желание, которые субъект скрывает за этим символом»<sup>28</sup>.

Еще до того, как мы предпримем генетическую экспозицию этих двух регистров, отметим, что сами эти термины уже представляют трудность, которая связана не с чем иным, как с их предшествующей историей: так, Воображаемое, несомненно, возникает из опыта образа — и имаго — и можно было бы ожидать, что мы удержим его пространственные и визуальные коннотации. Однако у Лакана это слово имеет сравнительно узкий, технический смысл и не может быть сколько-нибудь непосредственно расширено до традиционного для философской эстетики понятия воображения (а также до сартровской теории *imaginaire*<sup>29</sup>, хотя материалом исследования в последней, несомненно, является Воображаемое в лакановском смысле).

<sup>26</sup> Rifflet-Lemaire A. Op. cit. P. 364.

<sup>27</sup> [предполагаемого субъекта знания (*фр.*)]

<sup>28</sup> A. Vergote, цит. по: Ibid. P. 138.

<sup>29</sup> [воображаемого (*фр.*)]

Слово «Символическое» связано с еще большими трудностями, поскольку то, что Лакан обозначает как Воображаемое, традиционно обозначается с помощью таких выражений, как «символ» и «символизм». Нам хотелось бы выдернуть этот термин Лакана из его богатой истории, где он выступал коррелятом аллегории, в частности в романтической мысли. Лакановский термин не может также поддерживать более широкое указание на фигуральное значение в противоположность буквальному (символизм в противоположность дискурсивному мышлению, символический обмен Мосса в противовес рыночной системе и т. д.). Действительно, можно было бы уступить соблазну и предположить, что Символический порядок Лакана не имеет ничего общего с символами или символизмом в традиционном смысле, если бы в этом случае не возникала очевидная проблема: а как же быть со всем классическим фрейдистским аппаратом собственно символики сновидений?

Об оригинальности лакановского прочтения Фрейда свидетельствует радикальная реорганизация Лаканом соответствующего материала (включая дома, башни, сигары и все прочее), который до сих пор принято было считать хранилищем универсальных символов. В большинстве своем они будут пониматься отныне как «частичные объекты» в том смысле, который вкладывала в это выражение Мелани Кляйн: как органы и части тела, которые являются либидинально заряженными; далее, как мы вскоре увидим, такие частичные объекты принадлежат, скорее, к области Воображаемого, нежели к области Символического. Единственное исключение — скандально известный «фаллический» символ, столь дорогой для вульгарной фрейдистской литературной критики. Этот символ стал инструментом, с помощью которого Лакан осуществил лингвистическую интерпретацию Фрейда. Фаллос — который, в отличие от пениса, не является телесным органом — теперь начинает рассматриваться не как образ или символ, а как означающее, как поистине фундаментальное означающее зрелой психической жизни и, тем самым, как одна из основных организующих категорий Символического порядка в целом<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Основополагающим текстом здесь является статья Эрнеста Джонса «Теория символизма» (см. в кн.: *Jones E. Papers on Psycho-analysis*. Boston: Beacon Press, 1961). Если сопоставить эту статью, одну из самых тягостно-ортодоксальных по всем канонам фрейдизма, с учением об означающем у Лакана, обращающегося к авторитету Фрейда, то возникает живое и парадоксальное понимание смысла

В любом случае, какова бы ни была природа Символического у Лакана, очевидно, что Воображаемое — своеобразный до-вербальный регистр, логика которого по существу визуальна — предшествует Символическому как стадии развития психики. Период формирования Воображаемого — и экзистенциальную ситуацию, в которой его специфический характер проявляет себя наиболее ярко — Лакан называет стадией зеркала, обозначая таким образом тот возраст от шести до восемнадцати месяцев, когда ребенок впервые начинает явно «узнавать» собственный образ в зеркале и тем самым отчетливо устанавливает связь между внутренней моторикой и движениями в зеркале перед ним. Важно не спешить с выводением на основании этого весьма раннего опыта какой-то предельной онтологической возможности эго или идентичности в психологическом смысле или даже в смысле некоей гегельянской сознающей себя рефлексивности. На самом деле стадия зеркала, в чем бы еще она ни заключалась, согласно Лакану, знаменует фундаментальный разрыв между субъектом и его самостью или имаго, разрыв, который никогда не будет преодолен. «Важно в этой форме [субъекта в стадии зеркала. — Ф. Д.] то, что она сразу, еще до ее социальной детерминации, ставит инстанцию “моего Я” (эго) в ряд фикций, для отдельного индивида принципиально неустранимых. Точнее говоря, фикция эта будет всегда сближаться со становлением субъекта лишь асимптотически, независимо от того, насколько успешными окажутся попытки диалектических синтезов, с помощью которых он в качестве Я призван свое несоответствие собственной реальности преодолеть»<sup>31</sup>. В данном нашем контексте мы хотим удержать слова *dans une ligne de fiction*<sup>32</sup>, которые акцентируют внимание на психической функции нарратива

---

лакановского «возвращения к настоящему Фрейду». Уместно также заметить, что нападки американских феминисток на Лакана и на его учение об означаемом — по большей части, видимо, инспирированные статьей Уилдена «Критика фаллоцентризма» (*Wilden A. G. The Critique of Fallocentrism // System and Structure: Essays in communication and exchange. London: Tavistock Publications, 1972*) — теряют силу, поскольку путают пенис как телесный орган с фаллосом как означаемым.

<sup>31</sup> *Lacan J. Le Stade du miroir // Écrits. P. 94.* [Цит. по изд.: Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте // Семинары. Кн. 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955) / Пер. с фр. А. Черноглазова под ред. П. Скрыбина. М.: Гнозис; Логос, 1999. С. 509–510.]

<sup>32</sup> [в ряд фикций (*фр.*)]



и фантазии в попытках субъекта реинтегрировать свой отчужденный образ.

Стадия зеркала, будучи условием первичного нарциссизма, вместе с тем — в силу той непреодолимой пропасти, которую она обнаруживает между младенцем и другими детьми, — является собственно источником человеческой агрессивности; в сущности, постоянное подчеркивание Лаканом неразрывной связи этих двух влечений составляет одну из оригинальных черт его раннего творчества<sup>33</sup>. Да и в самом деле, как же может быть иначе в период, когда ребенок выражает себя в телесных образах, инвестирует в них, а эго, которое позволило бы ему отличить свою форму от чужой, еще не существует? В результате имеется мир тел и органов, в известном смысле лишенный феноменологического центра и привилегированной точки зрения. «В это время можно наблюдать эмоциональные реакции и вербальные признаки нормального транзитивизма. Ребенок, бьющий другого, говорит, что ударили его, а видя, что другой упал, начинает плакать сам. Точно так же — через идентификацию с другим — младенец проживает целый спектр реакций от хвастовства до щедрости, откровенно демонстрируя своим поведением их структурную амбивалентность, когда раб тождествен деспоту, актер — зрителю, жертва — соблазнителю»<sup>34</sup>. Этот «структурный перекресток» (Лакан) соответствует той доиндивидуальной, домиметической, предшествующей любой точке зрения фазе эстетической организации, которая обычно обозначается как «игра»<sup>35</sup> и состоит в постоянном перемещении субъекта от одной фиксированной позиции к другой, в своего рода необязательной множественности встраиваний субъекта в относительно жестко

<sup>33</sup> Поскольку это утверждение становится основанием антропологии или собственно психологии — т. е. учения о человеческой природе, на котором потом может быть построена политическая или социальная теория, — оно является идеологическим в строгом смысле слова; поэтому мы вправе считать, что подчеркивание Лаканом «дополнительной» природы феномена агрессивности является в каком-то смысле оборонительным (см.: *Lacan J. Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud. P. 202*). [См. изд.: *Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/1954)* / Ред. [фр. изд.] Ж.-А. Миллер; Пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 1998.]

<sup>34</sup> *Lacan J. L'Agressivité en psychanalyse // Écrits. P. 113.*

<sup>35</sup> *Gadamer H.-G. Der Begriff des Spiels // Wahrheit und Methode. 2. Aufl. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1965. S. 97–105.* [См. изд.: *Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 147–156.*]

закрепленный Символический порядок. Для лингвистики и психопатологии базовым документом по проблеме транзитивизма остается текст Фрейда «Ребенка бьют», имеющий существенное эмблематическое значение для современной теории<sup>36</sup>.

Описание Воображаемого, следовательно, с одной стороны, требует от нас признания уникально определенной конфигурации пространства — пространства, которое еще не организовано вокруг индивидуации моего личного тела, еще не дифференцировалось иерархически в соответствии с перспективами, задаваемыми моей центральной точкой зрения, но тем не менее заполнено телами и формами, которые интуитивно постигаются другим способом, фундаментальное свойство которых, похоже, состоит в том, чтобы быть видимыми, так чтобы их видимость не являлась результатом акта какого-то конкретного наблюдателя, — в том, чтобы быть, так сказать, всегда уже увиденными, нести «на себе» собственную зеркальность, подобно своему цвету или фактуре собственной поверхности. В этом — в неразличности их *esse*<sup>37</sup> от *percipi*<sup>38</sup>, которая не знает *percipiens*<sup>39</sup> — тела Воображаемого являют собой пример самой логики зеркальных образов. Однако существование нормального объектного мира повседневной взрослой жизни предполагает этот первичный воображаемый опыт пространства: «Обычно именно посредством возможностей игры воображаемой перестановки все большее количество объектов постепенно приобретает свою значимость в так называемой аффективной плоскости. Это происходит в результате умножения, развертывания веером всех воображаемых уравнений, позволяющих человеческому существу быть единственным среди животных, кто имеет в своем распоряжении почти бесконечное число объектов <...> объектов, изолированных в своих формах»<sup>40</sup>.

Аффективное повышение ценности этих объектов в конечном счете определяется первенством человеческого имаго в стадии зеркала; и очевидно, что само инвестирование

---

<sup>36</sup> Freud S. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. 1955. Vol. 17. Pp. 179–204.; ср. также анализ работы «О механизме паранойи» (1911) в статье Жана-Луи Бодри (*Baudry J.-L. Écriture, fiction, idéologie // Tel Quel: Théorie d'ensemble. Paris, 1968. Pp. 145–146.*)

<sup>37</sup> [быть (*лат.*)]

<sup>38</sup> [быть воспринимаемым (*лат.*)]

<sup>39</sup> [перцепиента, воспринимающего (*лат.*)]

<sup>40</sup> *Lacan J. Le Séminaire. Livre I. P. 98.* [Цит. по изд.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. С. 113.]

в объектный мир будет так или иначе зависеть от возможности символической ассоциации или отождествления неодушевленной вещи с либидинальным приоритетом человеческого тела. Здесь, таким образом, мы наталкиваемся на то, что Мелани Кляйн назвала «частичными объектами»: это органы (грудь) или объекты, связанные с телом (фекалии), психическая ценность которых впоследствии переносится на множество иных, более индифферентных содержаний внешнего мира (они, как мы увидим далее, по этой причине расцениваются как добро или зло). «Общим признаком таких объектов, — подчеркивает Лакан, — является отсутствие у них зеркального образа, а значит, они не знают иного. “Они суть сама подкладка, вещество или воображаемое наполнение субъекта, идентифицирующего себя с этими объектами”»<sup>41</sup>. Именно из первопроходческого детского психоанализа Мелани Кляйн взяты основные характеристики лакановского Воображаемого: как и можно было бы ожидать по отношению к опыту пространственности, феноменологически столь отличному от нашего, существует особая логика воображаемого пространства, главной категорией которой оказывается оппозиция содержащего и содержимого, фундаментальное отношение внутреннего к внешнему, что очевидным образом связано с младенческими фантазиями о материнском теле как вместилище частичных объектов (смешение деторождения и испражнения и т. п.)<sup>42</sup>.

Можно сказать поэтому, что этот пространственный синтаксис Воображаемого порядка пересекается осью иного типа, присоединение которой дает ему завершенность как опыту: речь идет о типе отношения, который Лакан обозначает как агрессивность и который, как мы видели, вытекает из неотчетливого соперничества между самостью и другим в период, предшествующий собственно выработке самости, или построению

---

<sup>41</sup> Rifflet-Lemaire A. Op. cit. P. 219. Об анализе шизофренического языка в связи с частичными объектами см. Предисловие Жюль Делёза в кн.: *Wolfson L. Le Schizo et les Langues*. Paris: Gallimard, 1970.

<sup>42</sup> Примером архетипической реализации подобных фантазий может, безусловно, послужить классический рассказ «Мать» Филипа Хосе Фармера (см.: *Farmer P. Strange relations*. London: Panther Books, 1966), который представляет для нас еще и дополнительный интерес — как историческое свидетельство о психологическом, или вульгарном, фрейдистском *Weltanschauung* [мировоззрении (нем.)] 1950-х гг. и, в частности, идеологии «мамизма», созданной писателями вроде Филипа Уайли.

эго. Что же касается оси Воображаемого пространства, то здесь снова следует представить себе нечто глубоко отложившееся в нашем опыте, но погребенное под взрослой рациональностью повседневной жизни (и под использованием Символического): своего рода ситуативный опыт дружности как чистое отношение, как борьбу, насилие и антагонизм, в котором ребенок может занимать любое из противоположных мест или, как в период транзитивизма, оба сразу. Замечательное изречение Августина запечатлевается в памяти как выражение первичности соперничества с образами других младенцев: «Я видел и наблюдал ревновавшего малютку: он еще не говорил, но бледный, с горечью смотрел на своего молочного брата»<sup>43</sup>.

С учетом понимания того, что этот период принципиально отличается от более позднего вторжения Другого (лакановская заглавная буква *A* отсылает к *L'Autre* — родителям или собственно языку), вторжения, ратифицирующего принятие субъекта в область языка или Символического порядка, уместно будет обозначить первичное соперничество стадии зеркала как отношение дружности. Нигде больше не обнаруживается с такой очевидностью произвольное ситуационное содержание тех суждений о добре и зле, которые позже станут более объективными и отольются в различные этические системы. Ницше и Сартр исчерпывающим образом изучили генеалогию морали, поскольку последняя возникает как раз в результате архаической валоризации пространства, когда «хорошим» является все, что связано с «моим» местом, а «плохое» просто характеризует дела моего зеркального соперника<sup>44</sup>. Еще одним аргументом в пользу того, что этическое или морализирующее мышление содержит в себе архаические или атавистические тенденции, может послужить тот факт, что у него нет места в Символическом порядке или в структуре собственно языка, шифтеры которого позиционны

---

<sup>43</sup> *St. Augustine. Confessions. Book 1. Part 1*, цит. по: *Lacan J. Écrits. P. 114*. [Цит. по изд.: *Августин Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского* / [Пер. с лат. М. Е. Сергеевко; Предисл. и прим. А. А. Столярова]. М.: Ренессанс, 1991. С. 59.]

<sup>44</sup> См., в частности, «Saint Genêt» [«Святого Жене» (*фр.*)] и «Генеалогию морали». Ни одному из авторов не удалось осуществить своего намерения выйти за пределы категорий «добра» и «зла»: Сартру — по причинам, которые ниже мы рассмотрим более детально, а Ницше — потому что в своей философии истории он хочет, скорее, вернуть к жизни более архаические формы соперничества, чем изгнать их.

и структурно не способны к такого рода ситуативному соучастию с постоянно сменяющимся субъектом.

Таким образом, Воображаемое можно охарактеризовать как особую пространственную конфигурацию, где тела первоначально поддерживают друг с другом отношения внутреннего — внешнего, а затем она разворачивается и реорганизуется под воздействием примордиального соперничества и транзитивного замещения имаго, той неразличности первичного нарциссизма и агрессивности, из которой впоследствии возникают наши представления о добре и зле. Этот период уже есть отчуждение (субъектом завладевает его собственный зеркальный образ), однако в гегелевском духе от такого рода отчуждения неотличимо позитивное развитие, которое без него немыслимо. То же самое надо сказать и о следующей стадии психического развития, когда Воображаемое принимается в Символический порядок через отчуждение посредством самого языка. Гегелевская модель диалектической истории — что проясняют комментарии Жана Ипполита на первом Семинаре Лакана — остается здесь основополагающей: «Это развитие [анатомии человека и, в особенности, коры головного мозга. — Ф. Д.] переживается как временная диалектика, которая решающим образом проецирует формирование индивида в историю. Стадия зеркала, таким образом, представляет собой драму, чей внутренний импульс устремляет ее от несостоятельности к опережению — драму, которая фабрикует для субъекта, попавшегося на приманку пространственной идентификации, череду фантазмов, открывающуюся расчлененным образом тела, а завершающуюся формой его целостности, которую мы назовем ортопедической, и облачением, наконец, в ту броню отчуждающей идентичности, чья жесткая структура и предопределяет собой все дальнейшее его умственное развитие. Таким образом, прорыв круга *Innewelt* в направлении к *Umwelt* порождает неразрешимую задачу инвентаризации “своего Я”»<sup>45</sup>.

Этот подход к Символическому позволяет говорить об оригинальности лакановского представления о функции языка в психоанализе. С точки зрения неофрейдистов, видимо, роль языка в ситуации анализа или «лечения словом» определяется

---

<sup>45</sup> *Lacan J. Le Stade du miroir // Écrits. P. 97. [Цит. по изд.: Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я. С. 512.]*

тем, что можно назвать эстетикой выражения и выразительности: пациент отводит душу; облегчение наступает в результате вербализации (или даже, согласно более поздней идеологии, в результате «коммуникации»). Для Лакана же, напротив, такое позднее использование речи в аналитической ситуации своей терапевтической силой обязано тому обстоятельству, что оно есть, так сказать, завершение и исполнение первоначального, не до конца осознанного приобщения к языку и Символическому, имевшего место в раннем детстве.

Ведь особое внимание Лакана к языковому развитию ребенка — а в этой области он неизбежно заимствовал многое у Пиаже — неправомерно критиковали как «ревизию» Фрейда в направлении более традиционной психологии, как замену таких собственно психоаналитических феноменов, как детская сексуальность и Эдипов комплекс, психологическими данными о стадии зеркала и овладении языком. Очевидно, что при чтении лакановских текстов надо иметь в виду, что за ними стоит все содержание классического фрейдизма; в противном случае творчество Лакана было бы лишь еще одной философской концепцией или интеллектуальной системой. Задача Лакана, на мой взгляд, состояла не в том, чтобы заменить сексуальный материал лингвистическим; в его идее Символического порядка надо видеть, скорее, попытку создать опосредующее звено между анализом либидо и языковыми категориями или, иными словами, создать схему перекодирования, которая позволила бы нам говорить о том и о другом в рамках общей концептуальной структуры. Так, основа основ фрейдовской концепции психики — Эдипов комплекс — прочитывается Лаканом как языковой феномен, который определяется как обнаружение субъектом Имени Отца и представляет собой трансформацию Воображаемого отношения к конкретному образу физического родителя в новую грозную абстракцию — отца как обладателя матери и как места Закона.

(Между тем, как было показано выше, эта концепция дала возможность Ортигам говорить о сохраняющейся концептуальной ценности фрейдовского понятия Эдипова комплекса для анализа даже такой социальной и семейной ситуации, в которой большая часть локальных, чисто европейских особенностей этого комплекса отсутствует.)

Таким образом, как мы уже отмечали, символический порядок несет с собой дальнейшее отчуждение субъекта; настойчивое подчеркивание Лаканом данного обстоятельства позволит нам далее отличать его собственную установку (которую мы обозначили как гегельянскую) от множества иных, более поверхностных вариантов структуралистской идеологии, провозглашающих примат языка. Пожалуй, линию, ведущую к примитивизму Леви-Стросса, можно было бы провести через фигуру Руссо, для которого социальный порядок во всей его репрессивности неразрывно связан с возникновением языка. У Лакана, однако, аналогичное понимание отчуждающей функции языка останавливается на утопической середине из-за явной невозможности возвращения к архаической, довербальной стадии психического развития (хотя Делёз и Гваттари своим восславлением шизофрении, похоже, пытаются сделать именно это). Гораздо более адекватно, нежели шизофреником или естественным человеком, трагический символ неизбежного отчуждения посредством языка представлен в фильме Трюффо «L'Enfant sauvage»<sup>46</sup>, где обучение языку предстает перед нами как чудовищная пытка, как явственно физический род страдания, которое дикий ребенок не совсем готов претерпеть.

Клиническим эквивалентом мучительного перехода от Воображаемого к Символическому является проведенный Мелани Кляйн психоанализ ребенка-аутиста, с очевидностью показавший, что «лекарство», допуск ребенка к речи и к Символическому, сопровождается не стиханием, а усилением тревожности. История эта (в 1930 г. появившаяся в печати под заглавием «Важность формирования символов в развитии эго»<sup>47</sup>) может также послужить, как мне кажется, выправлению перекосов и нашего изложения, и самого понятия «перехода» от Воображаемого к Символическому, поскольку она убедительно показывает, что обретение Символического есть, скорее, предварительное условие полной власти над Воображаемым. В рассматриваемом случае ребенок-аутист — Дик — был лишен способности не только говорить, но и играть, т. е. претворять свои фантазии в действия и создавать символы (под которыми

<sup>46</sup> [«Дикий ребенок» (фр.)]

<sup>47</sup> [См.: Кляйн М. Важность формирования символов в развитии Эго // Russian imago 2002: [Исслед. по психоанализу культуры: Сборник / Гл. ред. В. А. Медведев]. СПб.: Аграф, 2004.]

здесь понимаются субституты объектов). Все немногие скудные объекты, имеющиеся в распоряжении Дика, — это пребывающие в некотором неразличном состоянии «фантазийные содержания [тела матери. — Ф. Д.]. Садистические фантазии, направленные на внутреннюю сторону ее тела, образуют первое и основное отношение к внешнему миру и к реальности»<sup>48</sup>. Психическое инвестирование во внешний мир (иными словами, развитие Воображаемого) остановилось на своей самой элементарной форме, с этими маленькими поездками, выступающими репрезентациями Дика и его отца, и черным пространством или вокзалом, который репрезентирует мать. Боязнь тревоги не дает ребенку выработать более совершенные символические субституты и расширить узкие рамки своего объектного мира.

Терапия Мелани Кляйн состоит, следовательно, в том, чтобы ввести Символический порядок и язык в это убогое царство; и эту операцию, замечает Лакан, она производит без особой тонкости и мер предосторожности («Elle lui le symbolisme avec la dernière brutalité, Melanie Klein, an petit Dick! Elle commence tout de suite par lui flanquer les interprétations majeures. Elle le flanque dans une que pour n'importe quell lecteur»)<sup>49</sup>. Посредством вербализации неуклюже осуществляется наложение Символического отношения на фантазию Воображаемого о поезде, подъезжающем к вокзалу: «Вокзал — это мамочка; Дик въезжает в мамочку»<sup>50</sup>.

Этого достаточно: отныне ребенок, как по волшебству, начинает развивать отношения с другими людьми, испытывает ревность, придумывает игры и гораздо более сложные формы субституции и использования языка. Символическое теперь высвобождает заблокированные до сих пор Воображаемые инвестиции во все новые и новые объекты и делает возможным то, что Мелани Кляйн в своей статье называет «формированием символа». Формирование таких символов или субститутов представляет собой основополагающее условие психического развития, поскольку только таким путем субъект может

---

<sup>48</sup> Klein M. Contributions to Psycho-analysis (1921–1945). London: Hogarth Press, 1950. P. 238.

<sup>49</sup> Lacan J. Le Séminaire. Livre I. P. 81. [«С какой резкостью Мелани Кляйн навязывает маленькому Диду символизм! Она сразу же швыряет ему важнейшие интерпретации, грубую и столь же корябую как наш, так и слух любого другого читателя, вербализацию мифа об Эдипе» (фр.); цит. по изд.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. С. 92.]

<sup>50</sup> Klein M. Op. cit. P. 242.



научиться любить объекты, которые являются эквивалентами изначального материнского присутствия, в настоящее время табуированного. Лакан впоследствии уподобит этот процесс тропу, метонимии, действующей в области языка<sup>51</sup>. Глубинные результаты действия этого нового и сложного «риторического» механизма — отсутствующего в довербальной области Воображаемого, где, как мы видели, имеются лишь рудиментарные оппозиции типа «внутреннее-внешнее» и «хорошее-плохое» — выявляют и драматизируют масштабность преобразования, производимого языком в том, что без него не могло бы даже называться желанием.

Теперь попытаемся дать более полное представление о лакановской теории языка или, во всяком случае, о тех характеристиках членораздельной речи, которые являются наиболее существенными для структурирования психики и которые поэтому, можно сказать, конституируют Символический порядок. В целях изложения удобнее разделить их на три группы, хотя они, очевидно, теснейшим образом связаны друг с другом.

Первая группа (мы уже видели ее в действии в эдипальном феномене Имени Отца) выделяется по общему признаку именуемой функции языка — того, что имеет чрезвычайно важные последствия для субъекта. Ведь обретение имени ведет к радикальному изменению положения субъекта в объектном мире: «Переход к человеческому состоянию заключается именно в том, что имя, каким бы неотчетливым оно ни было, обозначает определенное лицо. Если уточнять, в какой момент человек становится человеческим, скажем, что это происходит тогда, когда он хоть сколько-нибудь вступает в символическое отношение»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> См.: *Lacan J. L'Instance de la lettre dans l'inconscient // Écrits. P. 515*; или в английском переводе: *The Insistence of the Letter in the Unconscious // Yale French Studies. 1966. Vol. 36/37. P. 133*. [См. изд.: *Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда // Инстанция буквы или судьба разума после Фрейда: Пер. с фр. М.: Русское феноменологическое общество; Логос, 1997. С. 64*. (Пер. А. Черноглазова).] Глубокий критический анализ лакановского образного механизма см.: *Todorov T. Théories du symbole. Paris: Seuil, 1977. (Тл. 8, особ. с. 302–305)*. [См. изд.: *Тодоров Ц. Теория символов / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. (Сер. Университетская б-ка).*] Более общий анализ философии языка Лакана см.: *Meschonnic H. Le Signe et le poème. Paris: Gallimard, 1975. Pp. 314–322*.

<sup>52</sup> *Lacan J. Le Séminaire. Livre 1. P. 178*. [Цит. по изд.: *Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. С. 206–207.*]

Справедливости ради следует отметить, что внимание Лакана к компонентам языка сосредоточивается как раз на такого рода словах — преимущественно именах и местоимениях, играющих роль своего рода замков, которые, как и шифтеры вообще, приковывают свободно парящий синтаксис к конкретному субъекту и представляют собой поэтому вербальные стыки, где встроенность субъекта в Символическое проявляется с особой отчетливостью.

Даже здесь, однако, мы должны отличать друг от друга возможные воздействия такого рода слов: существительные (в частности, само Имя Отца) заставляют субъекта осознать смысл функции, некоторым образом объективной и не зависящей от существования биологического отца. Такие имена, следовательно, обеспечивают освобождение от здесь-и-теперь Воображаемого; ведь именно происходящее благодаря языку отделение отцовской функции от биологического отца и позволяет ребенку в свой черед занять отцовское место. Поэтому порядок абстракции — или Закон, как называет его Лакан, — тоже является средством освобождения субъекта от зажатости в рамках непосредственной семейной ситуации и от «дурной непосредственности» до-Символического периода.

Между тем местоимения являются площадкой для связанного с первым, но все же другого процесса, который представляет собой не что иное, как возникновение самого бессознательного. В этом, собственно, и состоит, согласно Лакану, смысл черты, отделяющей означаемое от означающего в семиотической фракции: местоимение, первое лицо, означающее вызывает расщепление субъекта, или *Spaltung*<sup>53</sup>, которое, так сказать, загоняет «реального субъекта» в подполье, оставляя на его месте «представителя» — эго: «Символически субъект обозначается через дублера или заместителя [un tenantlieu], независимо от того, имеем ли мы дело с личным местоимением “Я”, с данным ему именем или же с категорией “сын такого-то”. Этот дублер принадлежит к порядку символа или означающего, порядку, который увековечивается только в горизонтальной плоскости, через отношения этого означающего с другими означающими. Опосредованный через язык субъект оказывается необратимо расщепленным, поскольку он исключается из символической

---

<sup>53</sup> [расщепление (нем.)]

цепи [одноуровневых, боковых отношений означающих между собой. — *Ф. Д.*] в тот самый момент, когда получает “представительство” в ней»<sup>54</sup>. Таким образом, обнаруженный лингвистами разрыв между *énoncé*<sup>55</sup> и субъектом высказывания (а в рамках более широкого гумбольдтовского различения — разрыв между языком как *ergon*<sup>56</sup>, или произведенным объектом, и языком как *energeia*<sup>57</sup>, или силой языкового производства) соответствует возникновению бессознательного как той реальности субъекта, которая отчуждается и вытесняется в том же процессе, посредством которого он, получив имя, преобразуется в репрезентацию самого себя.

Такое производство бессознательного через первичное вытеснение (которое есть не что иное, как овладение языком) затем получает новую интерпретацию в контексте коммуникационной ситуации в целом; новое лакановское определение означающего («означающее — это то, что представляет субъект другому означающего»<sup>58</sup>) высвечивает теперь то, что, может быть, было бы несколько искусственно именовать формой языкового отчуждения, отличной от перечисленных выше, но что, несомненно, представляет собой особое измерение отчуждения — это появление неизбежного опосредования другими, точнее Другим с заглавной буквы *A* или, иными словами, родителями. Вместе с тем Закон, представляемый родителями, передается здесь через природу самого языка, который ребенок получает извне и который, безусловно, говорит посредством ребенка, точно так же как ребенок научается говорить на языке. Поэтому этот третий момент отчуждения субъекта посредством языка предстает перед нами как более сложный вариант стратегии, которую мы в свое время определили как основополагающий движущий механизм структурализма вообще, имея в виду существующую в силу двойственной природы самого языка возможность незаметного перехода от модели речи как языковой

<sup>54</sup> *Rifflet-Lemaire A.* Op. cit. P. 129.

<sup>55</sup> [высказыванием (*фр.*)]

<sup>56</sup> [*здесь*: продукт деятельности (*греч.*)]

<sup>57</sup> [действие, энергия (*греч.*)]

<sup>58</sup> *Lacan J.* Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien // *Écrits.* P. 819. [Цит. по изд.: *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда // *Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда.* С. 174. (Пер. А. Черноглазова).]

структуры, компоненты которой могут быть табулированы, к модели речи как коммуникации, которая делает возможной драматизацию языкового процесса (отправитель/получатель, *destinaire/destinateur*<sup>59</sup> и т. д.)<sup>60</sup>. Лакановский Другой (*Autre* — с заглавной *A*) является местом такого наложения, производящего одновременно *dramatis personae*<sup>61</sup> эдипальной ситуации (главным же образом отца или его заместителей) и собственно структуру членораздельного языка как такового.

Итак, именно этот третий аспект Символического отчуждения, отчуждения через Другого, передается с помощью более привычных терминов схемы *chaine du signifiant*<sup>62</sup>, принадлежащей к более поздней доктрине Лакана<sup>63</sup>. Последняя была создана в борьбе с эго-психологией, в результате длительной полемики с неотрейдистской приверженностью анализу сопротивления и усилению «эго» субъекта, а свой фундаментальный принцип и организующую тему она обрела в «концепции функции означающего, способной продемонстрировать место, где субъект подчиняется этой функции вплоть до того, что фактически ниспровергается [subogné]»<sup>64</sup>. Итак, налицо детерминированность субъекта языком (чтобы не сказать — лингвистический детерминизм), которая приводит к переосмыслению классического фрейдовского понятия бессознательного в категориях языка: «Бессознательное, — процитируем, наверное, самое известное суждение Лакана, — это дискурс Другого»<sup>65</sup>. Каждый,

<sup>59</sup> [отправитель/получатель (фр.)]

<sup>60</sup> Jameson F. *The Prison-House of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972. P. 205. Кстати, хотя мое отношение ко многим мыслителям, о которых я говорю в цитируемой книге, осталось прежним, я уже не считаю адекватными содержащиеся в ней изложения взглядов Лакана и Альтюссера, так что пусть эта и следующая главы послужат им заменой.

<sup>61</sup> [действующих лиц (лат.)]

<sup>62</sup> [цепи означающих (фр.)]

<sup>63</sup> Основополагающие тексты позднего Лакана теперь доступны по-английски, см.: *The Function of Language in Psychoanalysis // Language of the Self: the Function of language in psychoanalysis; Lacan J. The Insistence of Letter* (см. прим. 23); а также: *Seminar on the «Purloined Letter» // Yale French Studies*. 1972. Vol. 48. Pp. 39–72.

<sup>64</sup> *Lacan J. La Direction de la cure et les principes de son pouvoir // Écrits*. P. 593.

<sup>65</sup> См., например: *Lacan J. Subversion de sujet et dialectique du désir // Ibid*. P. 814. [Цит. в переводе с англ., ср.: Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. С. 169.]

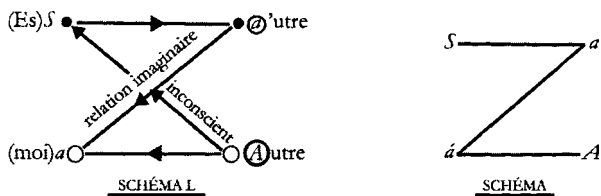
для кого все еще остается привычным классический образ фрейдовского бессознательного как бурлящего котла с архаическими инстинктами — и кто склонен также ассоциировать язык с мышлением и сознанием, а не с их противоположным, — неизбежно воспримет это новое лакановское определение как возмутительную конструкцию. Что касается языка, то ссылки на Гегеля [у Лакана] должны сыграть стратегическую роль в сопоставлении этой возмутительной конструкции с философски более респектабельной идеей отчуждения вообще и отчуждения от других людей в частности (основным текстом здесь является, конечно, глава о господине и рабе [в «Феноменологии духа» Гегеля]). Таким образом, если мы сможем научиться понимать язык как отчуждающую структуру (особенно в том смысле, который мы рассмотрели выше), то мы пройдем уже половину пути к принятию лакановского понятия бессознательного.

Однако на другой половине пути нас ждет более серьезное препятствие — наши предубеждения уже не о языке, а о самом бессознательном. Конечно, связь бессознательного и инстинктов покажется не такой уж проблематичной, если вспомнить, сколько вопросов породило фрейдовское выражение *Vorstellungsrepräsentanz* («ideational representative», представление как репрезентатор [влечения])<sup>66</sup>, представляющее собой один из тех редких моментов, в которых, как и в гипотезе о желании смерти, сам Фрейд оказывается терминологически и теоретически невнятным. Вместе с тем функция этого понятия кажется ясной: Фрейд не хочет, чтобы сложилось впечатление, будто инстинкты или влечения (*Triebe*) поддаются схватыванию в чистом виде — даже когда цель заключается в построении модели психики; и этот его тавтологичный термин призван подчеркнуть неразрывность связи (сохраняющейся, как бы глубоко мы ни продвигались к истокам психического) между инстинктами и фантазиями или объектами, с которыми эти инстинкты связаны и через которые они только и могут найти выражение. Что же это, как не утверждение, что инстинкты, как и либидо вообще, даже если они очень сильны, не могут быть восприняты отдельно от их репрезентаций — короче говоря, если использовать язык Лакана, что инстинкты, какими бы архаическими они ни были, всегда уже принадлежат к порядку означающего? Поэтому точка

---

<sup>66</sup> Freud S. The Standard Edition of the Complete Psychological Works. 1957. Vol. 14. Pp. 152–153.

А в топологии Лакана равным образом обозначает Другого (родителей), язык или бессознательное, которое теперь именуется сокровищницей означающего, — иными словами, чулан, где до сих пор сохраняются самые ранние фантазии или обрывки фантазий субъекта. Эту топологию в ее динамической и статической формах иллюстрируют две хорошо известные, хотя и не столь хорошо осмысленные схемы. Статическая версия представлена, конечно, так называемой схемой L<sup>67</sup>, где сознательное желание субъекта, понимаемое здесь как отношение объекта желания (*a*) и эго или самости (*a'*), опосредуется более фундаментальным отношением между реальным субъектом (*S*) и Другим (заглавная *A*), языком или бессознательным. В динамической версии рассматриваемой топологии (так называемой *graphe du désir*<sup>68</sup>) структура субъекта, так сказать, приводится в движение желанием, понимаемым как *parole*<sup>69</sup>, или акт высказывания. Неиссякаемая притягательность этой схемы объясняется тем, что трудно помыслить ее пересечения, где речевой акт субъекта на пути от отправителя к получателю пересекается обратным действием «цепи означающих», идущей *nachträglich*<sup>70</sup> в противоположном направлении таким образом, что источником реализации обеих траекторий является заглавная *A*.



Два варианта схемы, по Лакану. Благодаря игре слов в немецком языке<sup>71</sup> получается, что *S* есть бессознательное (или место субъекта желания); заглавная *A* — Другой, взрослый или язык как таковой; строчные *a* и *a'* подразумевают, соответственно,

<sup>67</sup> Lacan J. *Écrits*. P. 53.

<sup>68</sup> [схеме желания (*фр.*)] Ibid. P. 805–817; но см. также анализ Ж. Б. Понталисом (J. B. Pontalis) семинаров 1957 и 1958 гг. (*Bulletin de psychologie*. Vol. 11. № 4/5. P. 293; Vol. 13. № 5. P. 264–265.

<sup>69</sup> [речь (*фр.*)]

<sup>70</sup> [потом, задним числом (*нем.*)]

<sup>71</sup> [По-немецки буква *S*, первая буква слова Subject, созвучна слову *Es* (у Фрейда — «Оно», бессознательное.)

эго и объект желания (обратим внимание на любопытное изменение их позиций в первом и втором варианте схемы). *Autre* должно передаваться по-английски как «*O*» [от *Other* — Другой], что не упрощает дела. Название схемы объясняется тем, что ее Z-образная форма напоминает написание прописной буквы *L* во французской каллиграфии, а значит ее преимуществом можно считать то, что в ней вписана начальная буква фамилии автора<sup>72</sup>.

Вместе с тем следует отметить, что если даже язык может быть до такой степени обогащен содержанием отчуждений субъекта, то надо еще согласовать лингвистический уклон Лакана с преимущественно сексуальным креном психоанализа периода его становления. Иными словами, если даже имеется готовность условно предоставить фаллосу статус означающего, то остается еще определить отношение между языком и сексуальностью, сохраняется подозрение, что система, которая позволяет говорить о языке вместо сексуальности, должна обнаруживать ревизионистский, а то и откровенно идеалистический импульс. Связь между языком и сексуальностью устанавливается путем различения потребности (феномена «чисто» биологического) и требования (феномена чисто межличностного, возможного только после появления языка). Сексуальное желание, таким образом, представляет собой ту качественно новую и более сложную область, открывающуюся благодаря позднему созреванию человека по сравнению с другими животными видами, в которой бывший вначале биологическим инстинкт, для того чтобы обрести удовлетворение, должен претерпеть отчуждение и стать тем самым по существу коммуникативным или языковым отношением — предполагающим требование признания со стороны Другого. Сексуальность, таким образом, прокладывает срединный путь между физической потребностью и межличностным требованием, не принося удовлетворения ни одной из этих сторон и удерживаясь на расстоянии от обеих этих «сил» благодаря их гравитационному взаимодействию. Этим отчуждением объясняется и то, почему, согласно Лакану, сексуальное желание по самой своей структуре не способно достичь полного удовлетворения: ведь *plaisir*<sup>73</sup> — как временный спад чисто физиологического

---

<sup>72</sup> См.: *Lacan J. Écrits*. Pp. 53, 548.

<sup>73</sup> [удовольствие (*фр.*)]

напряжения — не совпадает с *jouissance*<sup>74</sup>, предполагающим то требование признания со стороны Другого, которое по самой природе вещей (и языка?) никогда не может быть выполнено. Наличие такой структурной дистанции между субъектом и его желанием впоследствии послужит основанием для лакановской типологии неврозов и перверсий, и нигде Лакан не был столь красноречив, как в защите онтологического достоинства этих первичных расстройств человеческой психики: «Иероглифы истерии, геральдика фобии, лабиринты *Zwangsneurose*<sup>75</sup> — чары бессилия, тайны запрета, предсказания тревоги — герб героя, печать самобичевания, маски извращения — вот герметические элементы, которые раскрываются нашей экзегезой, вот неопределенности, которые разрешаются нашим заклинанием, вот хитрости, от которых избавляет наша диалектика в ходе освобождения плененного смысла, которое идет от раскрытия палимпсеста к паролю мистерии и словесному прощению»<sup>76</sup>.

Между тем понимание желания как протоязыкового требования и бессознательного — как языка или «цепочки означающих» позволяет осуществить нечто вроде риторического анализа психических процессов. Известно, что, согласно Лакану, не только желание является функцией метонимии, но и симптом есть продукт метафоры, а весь механизм психической жизни зрелого субъекта — которая, как мы видели выше, состоит в бесконечном производстве субститутов или, по выражению Мелани Кляйн, в «формировании символов» — является, можно сказать, существенно образным, причем образность есть свойство языка, обеспечивающее возможность употребления одного и того же слова в нескольких смыслах.

Поэтому коррелятом цепи означающих является идея *glissement du signifié*, или «скольжения означаемых», делающего возможным перемещение психического означающего с одного объекта на другой. Здесь снова материал Воображаемого служит полезным контрастным фоном для определения Символического.

<sup>74</sup> [наслаждением (фр.)]

<sup>75</sup> [невроза навязчивых состояний (нем.)]

<sup>76</sup> *Lacan J. Language of the Self: the Function of language in psychoanalysis* / Trans. A. G. Wilden. P. 44. (Цит. с изменениями). [См. также в изд.: Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: Докл. на Римск. конгрессе, чит. в Ин-те психологии Римск. ун-та 26 и 27 сент. 1953 года / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 1995. С. 50–51.]



Ведь Символическому, с характерным для него скольжением означаемых, не только знакома структурная неправильность языка шизофрении (где синтагматический опыт цепи означающих разрушается из-за полного *forclusion*<sup>77</sup> или изгнания Другого), но оно также имеет, можно сказать, нечто вроде нулевого уровня в так называемых языках животных, которые являются прототипическими для кода Воображаемого, не содержащего никаких требований к Другому, но предполагающего просто однозначное отношение между означающим и означаемым, между сигналом и местом, отношение, в котором отсутствует собственно человеческий феномен образности<sup>78</sup>.

Смещение субъекта и новое определение бессознательного как языка, топология и типология желания и его воплощений — этот краткий очерк «лаканизма» был бы неполным без упоминания о третьем важнейшем предмете, который занимал Лакана на протяжении всего его творчества. Эту сторону творчества Лакана вполне могут не заметить непосвященные читатели. Речь идет о стратегии самой аналитической ситуации и, в частности, о роли в ней вмешательства аналитика и о природе переноса. Ясно, что в лакановской схеме уникальность аналитической ситуации — ее символическая и терапевтическая ценность — обуславливается тем обстоятельством, что это единственная коммуникативная ситуация, где обращение к Другому не сопряжено с его функциональной вовлеченностью: молчание аналитика приводит к тому, что становится зримой структурная зависимость субъекта от языка Другого (с заглавной буквы *A* — от *Autre*), что было бы совершенно невозможно в какой-либо другой межличностной ситуации. Таким образом, постепенное понимание субъектом своего подчинения отчуждающему означающему полностью согласуется у Лакана с отрицанием философии субъекта и с коперниканской попыткой отвести субъекту экс-центричную позицию по отношению к языку как целому.

<sup>77</sup> [отказа в правах (*фр.*)]

<sup>78</sup> *Ibid.* P. 61 ff. (или: *Lacan J. Écrits*. P. 297). Здесь и в других работах Лакан выстраивает настоящую феноменологию Воображаемого пространства на этологическом материале. Продуктивным, но не вполне точным было бы утверждение, что Воображаемое, подобно животным или «естественным» языкам, подчинено аналоговой логике, а не цифровой. См.: *Sebeok T. A. Perspectives in Zoosemiotics*. The Hague: Mouton, 1972 (особ. с. 63–83); а также: *Wilden A. G. Analog and Digital Communication // System and Structure*. Pp. 155–159.

Здесь может возникнуть вопрос: если не считать феноменов вроде упомянутого нами мимоходом языка животных, то какова роль Воображаемого в позднем учении Лакана? У нас будет возможность понять, что постепенное оттеснение Воображаемого на вторые роли в позднем творчестве Лакана связано с завышенной оценкой Символического, которую можно считать чисто идеологической. Пока же скажем, что в психической жизни взрослого индивида принадлежащие к Воображаемому мыслительные схемы присутствуют в форме того, что принято считать этическими суждениями — как скрытое или явное признание или отрицание ценности, когда «хороший» и «плохой» являются просто позиционными характеристиками географического отношения оцениваемого явления к моему Воображаемому представлению о центральности. Эту комедию можно наблюдать не только в мире поступков, но и в мире мысли, где происходит бесконечный рост частных языков, характерный для интеллектуальной жизни потребительского капитализма, а частные религии, возникающие вокруг мыслителей вроде того, которого мы сейчас рассматриваем, могут быть сопоставлены только благодаря их анафематствованию соперничающими «кодами». Истоки таких страстных увлечений (вроде этики) в Воображаемом всегда можно установить благодаря действию в них дуального начала и организации их тем вокруг бинарных оппозиций; однако идеологический характер такого строя мысли должен быть объяснен не столько метафизической природой категории центральности, как то доказывали Деррида и Лиотар, сколько заменой в нем категорий коллективных, межиндивидуальных феноменов (истории и исторического) категориями индивидуальных отношений.

Такое представление об этике, по-видимому, находит подтверждение в статье Лакана «Kant avec Sade»<sup>79</sup>, где прототипическая попытка построить рационально последовательную (другими словами, Символическую) систему этики, предпринятая Кантом, полностью дискредитируется, поскольку показывается ее структурная аналогичность безумной рациональности Сада. Кант стремился дать этике универсальный характер, выработать критерии всеобщих нравственных законов, не зависящих от логики индивидуальной ситуации, а добился лишь того, что

<sup>79</sup> [«Кант с Садам» (фр.)]

в результате попытки отделить способность к наслаждению от понятия Блага субъект лишился объекта (*a*) и тем самым остался один на один с Законом (*A*): «Разве нельзя сказать, что нравственный закон репрезентирует желание в ситуации, где отсутствует не субъект, а скорее объект?»<sup>80</sup>. Однако оказывается, что этот структурный итог однороден с извращением, которое Лакан определяет как зачарованность субъекта наслаждением Другого ценой собственного наслаждения и монотонное описание которого занимает так много страниц у де Сада.

Какова бы ни была философская ценность этого анализа, в данном контексте он обладает тем достоинством, что позволяет нам задуматься о преобразовании топологического различения Воображаемого и Символического в настоящую методологию. Действительно, работа «Kant avec Sade» является, видимо, эквивалентом в области моральной философии тех логических парадоксов и математических упражнений, которые дезориентируют читателей работ Лакана на другие темы. Так, например, собственно психоаналитическое размышление о распределении во времени аналитической ситуации неожиданно прерывается рассуждением о логической головоломке или металогическом парадоксе (см. «Le Temps logique»<sup>81</sup>), а в результате мы оказываемся вынуждены снова ввести время индивидуального субъекта в предположительно универсальную и безличную ментальную операцию. В другом месте эксперимент имеет противоположный характер, и вероятностные законы используются для демонстрации символической регулярности (или — в терминах Фрейда — повторяющейся структуры) того, что в противном случае представляется субъектом как исключительно индивидуальный шанс. Однако Лакан сам объясняет эти отступления, которые, как он говорит, призваны привести «тех, кто за нами следует <...> в те места, где логика сбивается с толку зияющим разрывом между воображаемым и символическим <...> не для того, чтобы порадоваться ждущим нас там парадоксам, и не ради пресловутого кризиса мысли, а, скорее, наоборот, для того, чтобы увидеть за их фальшивым блеском зияние [*béance* — Ф. Д.], на которое он указывает, для нас всегда просто-напросто поучительное, а главным образом для того, чтобы попытаться

<sup>80</sup> Lacan J. Kant avec Sade // *Écrits*. P. 780.

<sup>81</sup> [«Логическое время» (фр.)]

создать методику своего рода исчисления, само неувоение которого подняло бы завесу тайны»<sup>82</sup>.

Точно так же в работе «Kant avec Sade» Лакан превращает сам проект философии морали в неразрешимый интеллектуальный парадокс, разворачивая его так, что сокрытый в нем разрыв между субъектом и законом выходит на свет. Теперь пришло время спросить: не может ли различие между Воображаемым и Символическим найти применение в эстетической теории и литературной критике, а психоаналитический метод получить тем самым более плодотворное приложение, нежели в традиционном психоанализе литературы?

### III

Однако мы не можем этого сделать, пока прежде не зададимся вопросом о том, является ли собственно лакановский критический метод таким же понятным и доступным, как и фрейдистская критика, относительно которой все весьма живо представляют — хорошо это или плохо — на что она в конечном счете похожа. Между тем именно здесь двойственность лакановского отношения к первоисточнику становится проблемой. Что он делает — переосмысливает оригинал или просто восстанавливает его? Ведь когда идет речь об интерпретации, лакановская попытка прочтения либо просто воспроизводит классические темы всякой психоаналитической литературной критики со времен Фрейда (Эдипов комплекс, дублирование, расщепление, фаллос, утраченный объект желания и т. п.), либо хочет не отступить от языковой идеи «L'Instance de la lettre»<sup>83</sup> и доводит различие между метафорой и метонимией до точки, где предметы интереса ортодоксального психоанализа, по-видимому, оказываются бесследно забытыми<sup>84</sup>. Конечно, отчасти подобную

<sup>82</sup> Lacan J. Subversion du sujet et dialectique du désir // Ibid. P. 820. [Цит. по изд.: Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. С. 175–176.]

<sup>83</sup> [«Инстанции буквы» (фр.)]

<sup>84</sup> Главы об эстетике в книге Ги Росолато (*Rosolato G. Essais sur le symbolique*. Paris: Gallimard, 1969) могут служить документальным подтверждением этого суждения. Кроме того, из них можно заключить, что часто возникающая у нас неудовлетворенность психоаналитической критикой объясняется в равной мере аисторическими и систематизирующими категориями старой философской эстетики, из которых эта критика не выходит, и фрейдистской объяснительной

методологическую неустойчивость можно объяснить причиной, о которой говорилось выше: на уровне интерпретационных кодов позиция Лакана состоит не в том, чтобы заменить классические психоаналитические понятия лингвистическими, но, скорее, в том, чтобы выступить посредником между ними, а это, очевидно, требует особого такта, который не может быть проявлен вполне по отношению к каждому тексту.

Но есть еще одна, в большей мере структурная, сторона этой проблемы, которая поднимает вопрос о синтагматической организации произведения искусства, а не собственно парадигматическую проблему интерпретационных схем, которые должны будут вместить в себя «перекодирование» или интерпретацию данного произведения. Два великих фрейдовских нарративных прочтения — «Градивы» Иенсена и «Песочного человека» Гофмана — содержат анализ видений, которые в одном случае завершаются умиротворением, а в другом — разрушением субъекта. Таким образом, они резюмируют траекторию излечения или болезни, или — в конечном счете и помимо того — траекторию развития и достижения зрелости самой психики. Здесь, следовательно, перед нами нарративы, которые формально требуют конечной точки как некоей нормы (каковы, например, зрелость, психическое здоровье, излечение), которая становится для них пунктом назначения, будь то катастрофическим или провиденциальным. О самой этой предельной норме, однако, нарратив не может ничего сказать, поскольку она не является отдельной областью, а представляет собой, скорее, лишь организационный механизм или предел.

Видимо, нетрудно представить себе лакановскую критику (хотя я не знаю таковой)<sup>85</sup>, в которой описанный выше переход от

---

схемой как таковой. Действительно, в свете данной работы должно стать ясно, что вся традиционная фрейдистская критика — критика, которая, помимо некоего «видения» человеческой природы, предлагает критикующему субъекту привилегированный объяснительный код и онтологическую гарантированность некоторого предельного содержания, — именно по этой причине должна рассматриваться как глубоко идеологическая. Становится все яснее, что структурное колебание в самой лакановской теории, которое мы здесь имеем в виду, а именно стратегическое стояние между лингвистическим и «ортодоксально-фрейдистским» кодами, на практике часто приводит к пробуксовыванию в литературном или культурном анализе, когда собственно лакановская напряженность (или «разнородность») разрешается в более традиционные фрейдистские интерпретации.

<sup>85</sup> См., впрочем, главу о Мишеле Лейрисе в кн.: *Mehlman J. A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*. Ithaca, N. Y.: Cornell University

Воображаемого к Символическому играл бы аналогичную роль в организации синтагматического движения повествования от беспорядка к пределу Символического порядка. Рискованность такого рода операции очевидно заключается в уподоблении того, что есть оригинального у Лакана, более распространенной и ставшей уже привычной структуралистской парадигме перехода от природы к культуре. И здесь, конечно, как нельзя более уместно спросить себя о том, разделяет ли акцент Лакана на роли Закона и на необходимости страха кастрации в психическом развитии субъекта (столь отличном по духу от инстинктуальных революционных утопий полиморфной перверсивности Брауна, генитальной сексуальности Райха, материнского Супер-Ид [Сверх-Оно] Маркузе) подспудный консерватизм классической структуралистской парадигмы. Поскольку лакановская модель порождает собственную риторику, воспевающую повиновение Закону и подчинение субъекта Символическому порядку, консервативные обертоны и, фактически, возможность незаконного присвоения этой открыто антиутопической схемы консерватизмом являются неизбежными. С другой стороны, если вспомнить, что для Лакана «повиновение Закону» означает не вытеснение, а нечто совсем другое, именно отчуждение — в том двойственном смысле, в котором понимает этот феномен Гегель, в отличие от Маркса, — тогда станут очевидными более драматический характер лакановской мысли и скрытые в ней диалектические возможности.

Действительно, единственная пространная интерпретация литературного произведения, опубликованная Лаканом, — семинар, посвященный рассказу Эдгара По «Похищенное письмо»<sup>86</sup>, свидетельствует, что для Лакана, в отличие от самого Фрейда, норма *может* быть средоточием собственно нарративного исследования, хотя и особого дидактического или

Press, 1974. Pp. 151–184; а также: *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981. (Гл. 3); *Meiz C.* The Imaginary Signifier // Screen. 1975, Summer. Vol. 16, № 2. Pp. 14–76. В связи с этой последней работой, не являющейся в строгом смысле анализом индивидуального творчества, можно отметить, что структурный разрыв в фильме между визуальной полнотой образа и его «диететическим» использованием в нарративе данного фильма делает кино своего рода привилегированным объектом применения двойственных лакановских регистров.

<sup>86</sup> *Lacan J.* Écrits. Pp. 11–41 (имеется английский перевод, см. ссылку в наст. изд.: С. 187, прим. 23).

«иллюстративного» типа<sup>87</sup>. Рассказ Эдгара По Лакан использует как повод для поучительной демонстрации того, каким образом «формальный язык детерминирует субъекта»<sup>88</sup>. С точки зрения структуры возможны три различных положения по отношению к самому Письму или означающему: положение короля, положение королевы и положение Министра. Когда в ходе повествования персонажи меняются местами, Дюпен занимает место Министра, который, в свою очередь, передвигается на место, ранее занимавшееся королевой, сами эти положения отправляют структурирующую власть над субъектами, которые в тот момент их занимают. Поэтому цепь означающего превращается в порочный круг, и рассказ о норме как таковой, о Символическом порядке, является рассказом не о счастливом конце, а, скорее, о вечном отчуждении. Очевидно, лакановская интерпретация этого нарратива является аллегорической, и означаемое нарратива становится в ней просто языком как таковым. И снова относительное богатство прочтений обусловлено драматической структурой процесса коммуникации и множеством положений в нем; но хотя лакановское истолкование является более живым, поскольку в нем присутствует игра в «стулья с музыкой», оно в этом отношении присоединяется к той ныне ставшей традиционной структуралистской концепции самореференциальности текста, практическое применение которой мы рассмотрели на примере группы «Тель Кель», Деррида, а также интерпретаций Тодорова<sup>89</sup>. Прочитанный подобным образом — хотя, как я еще покажу, это не единственный способ истолкования лакановского очерка — «Семинар о “Похищенном письме”» благодаря содержащемуся в нем программному доказательству примата означающего представляет собой мощное орудие для того, что следовало бы назвать идеологией структурализма, в отличие от прочих достижений последнего. (Наскоро ее можно определить здесь как систематическую замену «означаемого» «референтом», позволяющую совершить логический переход от собственно

<sup>87</sup> См.: *Derrida J. The Purveyor of Truth // Yale French Studies. 1975. Vol. 52. Pp. 45–47.* Однако Деррида можно возразить, что сам По впервые обнаружил разрыв между абстрактным понятием и его нарративной иллюстрацией в прозаических размышлениях о сыске и логическом рассуждении, которыми изобилует его рассказ.

<sup>88</sup> *Lacan J. Présentation de la suite // Écrits. P. 42.*

<sup>89</sup> См.: *Jameson F. The Prison-House of Language. Pp. 182–183, 197–201.*

лингвистического утверждения, что означаемое есть результат организации означающих, к совершенно иному заключению, что, следовательно, «референт» — или, другими словами, История — не существует.) Вместе с тем данный контекст содержит объяснение этого избыточного идеологического заряда, этого идеологического эффекта, передаваемого или производимого лакановским *expose*<sup>90</sup>. Действительно, уже первая страница, где в полемическом ключе отвергаются такие «примеры [incidences] воображаемого, которые, отнюдь не репрезентируя сущности нашего опыта, открывают лишь то в нем, что остается непоследовательным»<sup>91</sup>, делает диагноз переоценки Символического в ущерб Воображаемому почти неизбежным.

Укрепив свои позиции благодаря проделанному обходному пути через литературную критику самого Лакана, мы вернулись, таким образом, к нашей гипотезе, согласно которой различие Воображаемого и Символического, как и требование, чтобы данный анализ был способен в полной мере отразить качественный разрыв между ними, во всяком случае, могут быть бесценным инструментом для определения области приложения и границ конкретного типа мышления. Если спекуляции на тему, какой должна быть лаканианская литературная критика в будущем, всегда оставляют чувство неудовлетворенности, если «Семинар

<sup>90</sup> [разоблачением (*фр.*)]

<sup>91</sup> *Lacan J. Seminar on the «Purloined Letter»*. P. 39; или: *Écrits*. P. 11. В прочтении Деррида (см. в наст. изд.: С. 214, прим. <sup>87</sup>), который подчеркивает момент «диссеминации» в рассказе По (в частности, порождение двойников *ad infinitum* [до бесконечности (*лат.*)] — рассказчик как двойник Дюпена, Дюпен как двойник министра, сам рассказ как двойник двух других рассказов Дюпена и т. д.), тем самым, в отличие от лакановского семинара, на передний план выводится то, в чем мы научились опознавать Воображаемые, а не Символические составляющие текста По. Если отвлечься от содержания этой полемики Деррида с Лаканом и обратиться к самому рассказу, то возникнет ощущение напряжения между этими двумя видами его элементов, которое подсказывает, что не столько Лакан, сколько сам текст По обнаруживает тенденцию скрыть следы того Воображаемого «смещения», о котором Деррида нам здесь напоминает; и что как раз «работой» самого текста эти Воображаемые элементы трансформируются в замкнутое кругообращение Символического, которое и составляет предмет комментария Лакана. Вот почему, видимо, не вполне корректно заключать, основываясь на таком акцентировании роли Воображаемого и «диссеминационного», что «оппозиция воображаемого и символического и, прежде всего, ее скрытая иерархичность, по-видимому, не имеет большого значения» (*Derrida J. The Purveyor of Truth*. Pp. 108—109). Напротив, как раз благодаря этой оппозиции и представляет интерес экзегетическая полемика, начатая Деррида.



о «Похищенном письме» очевидно не может служить моделью подобной критики — поскольку литературное произведение там только предлог для поразительной иллюстрации нелитературного тезиса — то, по крайней мере, мы можем использовать концепцию двух порядков, или регистров, как средство доказательства несогласованности других критических методов и выработки способов их координации и преодоления их эклектической множественности. Так, например, совершенно ясно, что вся область исследования образа, поисков образа начинает выглядеть по-другому, когда мы понимаем содержания образов данного текста не как многочисленные ключи к его идейному содержанию (или «смыслу»), а как осаждение материала Воображаемого, над которым текст должен работать, как сырой материал, который текст должен преобразовать. Поэтому отношение литературного текста к его образному содержанию — несмотря на исторически сложившееся преобладание чувственного в современной литературе начиная с эпохи романтизма — является не отношением производства образности, а, скорее, отношением господства и контроля над ней в разных формах: от прямого вытеснения (и преобразования чувственного образа в более удобный концептуальный символ) до более сложных способов ассимиляции, представленных сюрреализмом и, ближе к нашим дням, шизолитературой<sup>92</sup>. Только понимая образы (включая уцелевшие обрывки подлинного мифа и бред) как следы Воображаемого, сугубо индивидуального или физиологического опыта, претерпевшие полную трансформацию посредством Символического, такого рода критика может восстановить жизненное герменевтическое отношение к литературному тексту.

Вместе с тем критика образности поднимает проблему, рассмотрение которой мы отложили до этого момента, считая ее предметом практической критики, а не абстрактной теории, а именно: как опознать собственно Воображаемый материал, особенно поскольку одни и те же содержания в разное время и в разных контекстах бывают частью воображаемого опыта или символической системы? Полезный пример бронзовой пепельницы у Леклера<sup>93</sup> позволяет отследить это постепенное смещение

---

<sup>92</sup> В этом контексте глубокий очерк Вальтера Беньямина «“Избирательное сродство” Гёте» приобретает явный лаконианский отзвук (см.: *Benjamin W. Goethe's Wahlverwandtschaften // Schriften*. В. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955. S. 55–140).

<sup>93</sup> *Leclaire S. A la recherche...* P. 382.

регистров, по мере того как первоначальное восприятие формы и потемневшей металлической поверхности этого предмета, его плотности в руке и гладкости для глаза, затем медленно посредством имен встраивается в различные символические системы, где, похоже, находит себе временное пристанище — вначале как функциональный предмет («пепельница»), потом как антикварная вещь, далее как образчик конкретного стиля сельской домашней обстановки и т. д. Это различие между опытом непосредственного чувственного восприятия и различными абстрактными системами, в которые предмет может быть встроен благодаря имени, мы уже стали воспринимать как знакомое.

Однако можно сформулировать более конкретные правила для определения соответствующей Воображаемой или Символической функции данного предмета, например следующее: «Один и тот же элемент может считаться воображаемым, если рассматривать его безотносительно, и символическим, если рассматривать его как дифференциальную ценность, соотносительно с другими элементами, связанными с ним отношениями взаимоопределения»<sup>94</sup>. Эту блестящую формулу, которой мы обязаны Эдмону Ортигу, не следует, вопреки ее автору, обобщать до уровня аисторической системы, где Воображаемое становится режимом зрения, а Символическое — режимом слуха и языка; где «материальная имагинация», замороженность исключительно чувственной наполненностью, противопоставляется всем тем характерным системам, которые являются в сущности языковыми и социальными. Такое противопоставление, к сожалению, как мы уяснили, является собственно Воображаемым по своей природе. Тем не менее приведенная формула полезна тем, что подчеркивает тенденцию Воображаемого объекта к самоабсолютизации, к исключению соотнесенности, к возвышению чувственного аппарата как самостоятельного и изолированного, тогда как элементы Символических систем, напротив, всегда отчетливо или подспудно встроены в комплекс бинарных оппозиций и подчинены всему тому, что Греймас называет «игрой семиотических ограничений».

Проблема в связи с таким определением состоит в том, что, когда мы вновь вводим субъекта в эти отношения, пропорции меняются, и то, о чем продуктивно было говорить в терминах изолированности единичного Воображаемого объекта, теперь

<sup>94</sup> *Ortigue E. Le Discours et le symbole. Paris: Aubier, 1962. P. 194.*

превращается в двучленное отношение, тогда как бинарные системы Символического теперь следует понимать как вводящие третий термин в ранее дуплексную логику Воображаемого:

«Таков смысл лакановской дефиниции сущности Воображаемого как “дуального отношения”, неотчетливого удвоения, “зеркального” отражения, как непосредственного отношения между субъектом и его другим, при котором каждый элемент непосредственно переходит в другой и теряется в бесконечной игре отражений. Воображение и желание суть реальности конечного существа, которые могут возникнуть из противоречия между самостью и другим только благодаря появлению третьего элемента, опосредующего “понятия”, которое, определяя каждый из элементов, ставит их в обратимые и прогрессивные отношения, могущие развиваться в языке. Вся проблема символического локализуется здесь, в этом переходе от дуальной оппозиции к тройственному отношению, в переходе от желания к понятию»<sup>95</sup>.

Вместе с тем, как мы отметили выше, определять эти отношения в терминах столь радикальной оппозиции — значит каким-то образом скрыто вновь вводить Воображаемое в мысль, которая явственно пыталась его преодолеть; и на самом деле вопрос заключается не в том, чтобы отбросить Воображаемое, заменив его Символическим (словно «плохое» — «хорошим»), а в том, чтобы разработать метод, с помощью которого можно было бы отчетливо определить их оба, сохранив коренной разрыв между ними.

В этом свете, если вернуться к нашей критике современных методов анализа литературных произведений, становится ясно, что предметом критического рассмотрения, помимо образности, должна стать сама феноменология, поскольку конечные материалы феноменологического анализа — опыт переживания времени и пространства, элементы и самое строение субъективности — почерпываются почти исключительно из области Воображаемого.

---

<sup>95</sup> Ibid. P. 205. Различие между подходами к исследованию образа с позиций Воображаемого и с позиций Символического можно сделать более явным, если сопоставить произведения вроде «L'Eau et les rêves» Гастона Башляра [см.: *Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи* / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарн. литературы, 1998] (в англо-американской критике аналогичное место занимают сочинения Дж. Уилсона Найта), всецело лежащие в плоскости Воображаемого, с новыми иконографическими исследованиями тех же образных схем, см., например: *Fowler A. Emblems of Temperance in «The Faerie Queene»*, Book 2 // *Review of English Studies*. (New Series.) 1960. № 2. Pp. 143–149.

Феноменологическая критика, программу которой возвестил Гуссерль знаменитым призывом «Назад, к вещам!», очевидно должна была выступить своего рода терапевтическим коррективом для слишком рационалистических концепций произведения искусства, стать попыткой вернуть эстетическому тексту подлинность живого опыта и чувственное богатство.

Но если обратиться к прошлому, то эстетика, созданная феноменологами и, в частности, Мерло-Понти, подразумевающая первичность восприятия в разработке художественных языков, как раз и является, видимо, прототипом теории Символического, рассматриваемого почти исключительно в свете Воображаемого. Вместе с тем неправильно было бы сказать, что феноменологическая критика в самой строгой ее форме получила широкое применение в Соединенных Штатах; на смену ей пришла, порой прибегая к ее авторитету, гораздо более явственно идеологическая интерпретация произведений искусства в терминах «самости» и ее различных кризисов идентичности. На прочтения такого рода — которые очевидно стали главной академической идеологией интерпретации, наряду с так называемым плюрализмом — на прочтения, вечное колебание которых между субъектом, эго и Другим отражает оптические иллюзии самого Воображаемого регистра, может быть обрушена вся мощь лакановского опровержения эго-психологии<sup>96</sup>.

Мы должны, однако, специально остановиться на важном варианте этого подхода, который, будучи сформулирован в протосоциальных понятиях, имеет по-настоящему политические последствия. Этот подход — понимание культурных феноменов в свете дружности — идет от диалектики отношения к Другому в «Бытии и Ничто» Сартра, а также от гегелевского анализа отношений господина и раба в «Феноменологии духа». Именно диалектика, особенно в том виде, в каком она предстает в «Saint Genêt»<sup>97</sup> Сартра, видимо, лежит в основании последующей агрессивной критики отношений господства — этим, в частности, объясняется ее перенос у Франца Фанона на всю область

---

<sup>96</sup> Отсюда не следует, что в качестве литературных критиков и литературоведов мы делаем что-то полезное, понапрасну удерживая навсегда лаканианскую полемику в области собственно психоаналитической критики. Качественные работы, например Эрнста Криса и Нормана Холланда, заслуживают того, чтобы их изучали как тексты, имеющие самостоятельную ценность, а не в терминах какой-то (собственно Воображаемой) вражды между соперничающими носителями стандарта.

<sup>97</sup> [«Святом Жене» (фр.)]

теории Третьего мира и психопатологии колонизированного и колониального Другого. И нечто вроде такой теории другости должно, безусловно, всегда подразумеваться в политике, которая по той или иной причине заменяет категории класса категориями расы и собственно классовую борьбу — борьбой колоний за независимость.

Между тем творчество Мишеля Фуко свидетельствует о растущем влиянии теории другости в анализе культуры и истории, где она принимает более структурную форму теории исключения. Так, следуя анализу преступности в «*Saint Genêt*» Сартра, Фуко показывает, что общество, создающее концепцию Разума, оказывается перед необходимостью придумать также концепцию безумия и ненормальности и породить маргинальные реальности, с тем чтобы в соотношении с ними определить себя. А более поздняя работа Фуко о тюремном заключении и тюрьме обнаруживает его близость к тому, что стало одним из самых значительных течений в американской политической реальности со времен восстания в нью-йоркской тюрьме Аттика, именно к движению в самих тюрьмах.

Вместе с тем невозможно отрицать, что «*Saint Genêt*» — это эпопея о «*stade du miroir*»<sup>98</sup>; и политическая реальность, так же как предлагаемая нами теоретическая конструкция, предполагают, что люмпен-политика, политика маргинальности или «молекулярная политика» (Делёз), идеологическим основанием которой являются такие теории и которая в некоторых отношениях оказывается наследницей студенческого движения 1960-х гг. (как здесь, в США, так и во Франции) — является по существу этической (когда не предстает откровенно анархистской), и категории Воображаемого в ней доминируют. И все же в конечном счете этическая политика является внутренне противоречивой, какими бы замечательными ни были питающие ее страсти и чувство негодования.

Таковы, стало быть, некоторые формы современной критики, основанные, как мы видим, на преувеличении значимости Воображаемого за счет Символического. Это не является просто

---

<sup>98</sup> [стадии зеркала (*фр.*)] *Mehlman J.* Op. cit. P. 182. Критика Мелманом ограниченности гегельянского концептуального инструментария Сартра в «*Saint Genêt*» (и особенно понятия синтеза) вполне может быть экстраполирована и на самого Гегеля, система которого в этом отношении представляет собой настоящую *Summa* Воображаемого.

вопросом метода или теории, но имеет последствия для эстетических продуктов, что можно показать на примере Брехта, чья теория анти-аристотелевского театра, эстетика, отвергающая зрительскую эмпатию и «отождествление», подняла проблемы, которые могут быть разъяснены в нашем настоящем контексте. Мы бы сказали, действительно, что критика Брехтом «кулинарного» театра, как и очевидных парадоксов, создаваемых идеалом «эпического театра», получает наиболее адекватное разъяснение как попытка заблокировать вклад Воображаемого и тем самым обострить проблематичное отношение между наблюдающим субъектом и Символическим порядком, или историей.

Что касается другой крайности — переоценки самого Символического, то об этой конкретной «ереси» или «заблуждении» легче судить благодаря развитию семиотики, основополагающая программа которой в этом отношении может быть охарактеризована как истинное картирование Символического порядка. Можно поэтому ожидать, что белые пятна на этой карте будут особенно поучительными в части проблем, связанных со встраиванием Воображаемого в модель Символической системы. Здесь я укажу только на одну из них, но она несомненно является самой важной в контексте литературной критики: это проблема категории «персонажа» в структурном анализе нарратива<sup>99</sup>.

Ведь благодаря идеологиям «отождествления» и «точки зрения» становится ясно, что «персонаж» является тем местом нарративного текста, где проблема встраивания субъекта в Символическое встает наиболее остро. Конечно, она не может быть решена посредством компромиссов в духе Проппа и Грей-маса при всей их практической ценности, поскольку остаток «субъекта» действия сохраняется под маской «функции» или актанта. Требуется не только такой инструмент анализа, который подтвердит несоизмеримость субъекта и его нарративных репрезентаций — или, другими словами, несоизмеримость Воображаемого и Символического, — но и инструмент, который

---

<sup>99</sup> См., например: *Barthes R. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative // New Literary History. 1975, Winter. Vol. 6. № 2. Pp. 256–260* [см. в изд.: *Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы 19–20 вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. и ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987; Пер. Г. К. Косикова]; а также: *Rastier F. Un Concept dans le discours des études littéraires // Essais de sémiotique discursive. Paris: Mame, 1973. Pp. 185–206.**

отчетливо выразит разрывы в самих различных «представителях» субъекта, и не только те, которые Бенвенист научил нас различать между местоимениями первого и второго лица, с одной стороны, и местоимениями третьего лица — с другой, но также, и прежде всего, подчеркнутый Лаканом разрыв между номинативной и аккузативной формами самого первого лица. До некоторой степени сама теоретическая проблема статуса субъекта в нарративном анализе является отражением исторической попытки реального модернизма изъять устаревшего субъекта из литературного текста. На мой взгляд, нельзя отрицать возможность адекватной репрезентации субъекта в нарративе, с одной стороны, и все же продолжать поиски более удовлетворительной категории для такой репрезентации — с другой. Если так, то представление о некоторой связи — которая еще требует определения — между субъектом и тем или иным отдельным персонажем, или «точкой зрения», следует заменить исследованием тех систем действующих лиц, в которые субъект оказывается время от времени встроен<sup>100</sup>.

В более общем плане, однако, эта дилемма показывает, что сегодня литературная теория больше всего нуждается в разработке концептуальных инструментов, способных должным образом отражать постиндивидуалистический опыт субъекта и в самой современной жизни, и на уровне текстов. Такая потребность подчеркивается непрерывными современными рассуждениями о фрагментации субъекта (особенно яркими, пожалуй, в «Анти-Эдипе» Делёза и Гваттари, провозглашающих шизофреника подлинным «героем желания»). Но ее не удовлетворяет сколько-нибудь адекватно (все еще очень абстрактное) марксистское убеждение в том, что теория, как и опыт децентрирования сознания, должны способствовать «ликвидации последних остатков буржуазного индивидуализма как такового и заложению основ для грядущего нового, постиндивидуалистического типа мышления»<sup>101</sup>. По крайней мере, однако, независимо от их практической ценности в качестве инструментов

---

<sup>100</sup> Возможность такого подхода я попытался проанализировать в двух очерках, см.: *Jameson F. After Armageddon: Character Systems in Philip K. Dick's «Dr. Bloodmoney» // Science Fiction Studies. 1975, March. № 5. Pp. 31–42; The Political Unconscious. (Гл. 3, особ. с. 161–169).*

<sup>101</sup> *Jameson F. On Goffman's «Frame Analysis» // Theory and Society. 1976, Spring. Vol. 3. № 1. Pp. 130–131.*

анализа, лакановские схемы собственно структурного «ниспровержения субъекта» дают нам возможность ретроспективно оценить важность в качестве предвестников, но и гегельянские пределы таких концептуальных предшественников, как: диалектика в «Saint Genêt» Сартра и в работе Рене Жирара «Обман, желание и роман», а также сартровское позднейшее понятие серийности в «Критике [диалектического разума]», — и вместе с тем указывают на будущие области исследования, каковы бахтинская доструктурная концепция диалогической речи и доиндивидуалистические формы социального опыта, из которых она происходит<sup>102</sup>. Поэтому есть соблазн изменить направление рассуждения Лакана (в «Семинаре о «Похищенном письме»» и других работах) и сказать, что в эпоху, когда главенство языка и Символического порядка нашло широкое понимание — или, во всяком случае, много защитников — «не-сокрытость истины» (Хайдеггер) можно искать, скорее, в недооценке Воображаемого и в проблеме встроенности субъекта.

#### IV

Ведь упрек Деррида<sup>103</sup> совершенно справедлив: у Лакана, как и в психоанализе вообще, на карту поставлена истина; даже хуже — концепция истины, тесно связанная с классической экзистенциальной (у Хайдеггера истина — сокрытие/раскрытие, у Сартра — судорожное избавление от *mauvaise foi*<sup>104</sup>). Именно по этой причине нет оснований, видимо, называть логоцентрической и фоноцентрической ту мысль, которая — поскольку она является структурной — предполагает децентрирование субъекта и — как «экзистенциальная» — руководствуется представлением об истине не как соответствии действительности (так полагает Деррида), но, скорее, как отношении к Реальному, в лучшем случае — асимптотическом приближении к Реальному.

<sup>102</sup> О серийности см.: Jameson F. *Marxism and Form: Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971. Pp. 247–250. Понятие диалога получило наиболее полное развитие у Михаила Бахтина: *Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's Poetics* / Trans. R. W. Rotsel. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973. Pp. 150–169. [Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Советская Россия, 1979. С. 125–139.]

<sup>103</sup> *Derrida J. The Purveyor of Truth* / Trans. W. Domingo, J. Hulbert, M. Ron, and M. Rose-Logan // *Yale French Studies*. 1975. № 52. Pp. 81–94.

<sup>104</sup> [здесь: непреднамеренного самообмана (фр.)]



Здесь не место разбирать эпистемологию Лакана, но самое время вернуться к этому элементу, третьему в канонической лакановской триаде, относительно которого надо признать по меньшей мере удивительным тот факт, что мы смогли так долго избегать упоминания о нем. Мы можем надеяться и ожидать, что как Символический порядок (или сам язык) реструктурирует Воображаемое путем введения третьего элемента в ранее бесконечную регрессию двойственности его зеркальных образов — точно так же запоздалое введение этого третьего элемента, Реального, положит конец оппозиции Воображаемому, в которую наше предыдущее обсуждение двух порядков Лакана рисковало впасть снова и снова. Мы не должны, однако, ожидать, что сам Лакан существенно поможет нам внести ясность относительно области, о которой он как-то заметил: «Реальное, или то, что таковым воспринимается, является тем, что категорически противится символизации»<sup>105</sup>.

Тем не менее не составляет большого труда понять, что Лакан подразумевает под Реальным. Это просто сама История; и поскольку достаточно очевидно, что для психоанализа упоминаемая здесь история есть история субъекта, резонанс этого слова таков, что конфронтация между этим особым материализмом и историческим материализмом Маркса не может быть отсрочена надолго. Эту конфронтацию инициировал сам Лакан, заявивший, что идея Символического в том смысле, в каком он ее понимает, не противоречит марксизму (теорию языка которого — с чем охотно согласилось бы большинство марксистов — еще предстоит выработать)<sup>106</sup>. Между тем, безусловно, все его творчество пронизано диалектическими тенденциями, и наиболее гегельянские из них выше уже были упомянуты;

---

<sup>105</sup> Lacan J. *Le Séminaire. Livre 1*. P. 80. [Цит. по изд.: Лакан Ж. Работы Фрейда по технике психоанализа... С. 90.]

<sup>106</sup> Lacan J. *La Science et la vérité // Écrits*. P. 876. См. также историографические примечания в: *Discourse de Rome (Lacan J. Language of the Self... Pp. 22 ff.; 50)*; или: *Écrits*. Pp. 260 ff., 287). Проблема функции ряда генетических, эволюционных стадий в рамках подлинно диалектической теории исторического времени — общая для психоанализа и марксизма. Рассмотрение Лаканом фрейдовских стадий (оральной, анальной, генитальной) как чисто схематических или инструментальных можно сравнить с размышлениями Этьена Балибара о корректных применениях марксистской схемы развития (дикость, варварство, цивилизация), см.: *Althusser L., Balibar E. Lire le capital*. Paris: F. Maspero, 1968. Vol. 2. Pp. 79–226.

кроме того, притягательность творчества Лакана заключается как раз в неотчетливом колебании между диалектическими формулами и теми его различными топологиями, которые являются более статическими, в большей мере собственно структурными и пространственными. Однако у Лакана, в отличие от других разновидностей структурного картирования, аналитическая ситуация всегда близка к тому, чтобы обеспечить преобразование таких структур в «моменты», скорее, процессуального типа. Так, в «Семинаре о “Похищенном письме”», который до сих пор мы расценивали по внешним признакам как «структуралистский» манифест против оптических иллюзий означаемого, другие пассажи, напротив, подразумевают, что круговая траектория означаемого, возможно, чуть более тесно связана с появлением диалектического самосознания, чем можно было бы думать, и задает второе, в большей мере диалектическое прочтение, накладывающееся на уже очерченное структурное. В частности, дилемма министра у Эдгара По предполагает, что именно в осознании Символического и следует искать освобождения от оптических иллюзий Воображаемого:

«Ведь если сейчас, как и раньше, речь идет о защите письма от любопытных глаз, ему остается только прибегнуть к уже известному способу: оставить письмо на видном месте. Осознает ли он свои действия? Мы вправе усомниться в этом, поскольку замечаем, что он сразу же втягивается в дуальное отношение, обнаруживающее все признаки миметической или животной симуляции смерти, попадает в ловушку типичной воображаемой ситуации — понимает, что его не видят, неверно истолковывая реальную ситуацию, где его видят, а он этого не понимает»<sup>107</sup>.

Даже если диагностически предполагаемое таким фрагментом структурное самосознание является собственно диалектическим, отсюда еще не следует, что диалектика здесь — марксистская, хотя психоанализ, безусловно, принадлежит к материализму. Между тем, опыт целого ряда неудачных вариантов фрейд-марксизма свидетельствует о том, что попытка слишком поспешно соединить фрейдизм и марксизм в некоей единой антропологии не приводит ни к чему хорошему. И психоанализ, и марксизм, действительно, представляют собой материалистические теории, но это просто означает, что

<sup>107</sup> Lacan J. Seminar on the «Purloined Letter». P. 61; Écrits. Pp. 30–31.

каждый из них открывает область, где человеческое сознание не является «хозяином в собственном доме»: вот только области, которые каждый из них подвергает децентрации, — это совершенно разные области сексуальности и классовой динамики социальной истории. Невозможно отрицать, что между ними есть ограниченное взаимодействие — Райх показывает, что сексуальное подавление и вытеснение есть нечто вроде цемента, скрепляющего структуру власти общества; но ни один из этих инстинктивных или идеологических ионных обменов, в которых молекулярный элемент одной системы временно передается другой с целью стабилизации, не может служить полноценной моделью общего отношения сексуальности к классовому сознанию. Материалистическое мышление, однако, должно было бы на деле достаточно осознать разнородность и дискретность и признать возможность того, что человеческая реальность является фундаментально отчужденной, причем не в одном отношении, а во многих, почти не связанных между собой.

Но вот что можно сделать — пусть с большей скромностью, но зато и с большей надеждой на успех: можно показать, чему эти две системы — каждая из которых является по существу герменевтической — должны учиться друг у друга в отношении метода. Действительно, марксизм и психоанализ обнаруживают ряд поразительных структурных аналогий, что может засвидетельствовать контрольный список их главных тем: отношение теории и практики; сопротивление ложного сознания и проблема его противоположности (является ли последняя знанием или истиной? наукой или частной достоверностью?); роль (и связанные с нею опасности) понятия «повивальная бабка истины», будь то аналитик или руководящая партия; возвращение себе отчужденной истории и функция нарратива; вопрос о желании и ценности и о природе «ложного желания»; парадокс завершения революционного процесса, который, подобно процессу аналитическому, безусловно, должен пониматься как «бесконечный», а не «конечный»; и т. д. Не удивительно, таким образом, что эти две «философии» 19 столетия в наше время и в современной интеллектуальной атмосфере должны были стать объектами одинаковой критики, которая фокусировалась на их «наивном семантизме».

Ясно, по крайней мере, что 19 век заслуживает обвинения в отсутствии и в марксистской, и в психоаналитической мысли

вплоть до недавнего времени концепции языка, которая предлагала бы надлежащий ответ на это обвинение. Так что в данном отношении Лакан является образцовой фигурой, если понимать все его творчество не как переложение идей Фрейда на язык лингвистики, а как высвобождение теории языка, которая скрыто присутствовала во фрейдовской практике, но для выражения которой Фрейд еще не располагал соответствующими понятийными инструментами; и достаточно понятно, что именно третий элемент Лакана, добавление Реального к сравнительно безобидной концептуальной оппозиции Воображаемого и Символического становится костью в горле и порождает проблему. Ведь скандальным для современной философии в обоих этих «материализмах» — подчеркнем фундаментальное различие между каждым из этих «единств теории и практики» и традиционной философией как таковой — является упорное сохранение ими обоими того, что искушенному философу давно уже положено было заключить в скобки, а именно идеи референта. Действительно, с точки зрения философий, ориентированных на язык и строящих модели (а в наши дни они охватывают богатейший спектр тенденций и стилей от Ницше до философии обычного языка и от прагматизма до экзистенциализма и структурализма), иными словами — в интеллектуальном климате, определяемом уверенностью, что реальности, данные нам в опыте, предзаданы и предупорядочены не столько человеческим «разумом» (что предполагалось старой формой классического идеализма), сколько, скорее, различными способами действия языка — ясно, что есть что-то неприемлемое в утверждении о существовании за всеми нашими репрезентациями того неразрушимого ядра, которое Лакан называет Реальным и о котором мы уже сказали выше, что это — просто сама История. Если мы можем иметь представление об этом — возраят нам — то, значит, это уже стало частью наших представлений; если же не можем, тогда оно есть просто еще одна кантовская *Ding an sich*<sup>108</sup> (определение, которое, вероятно, уже никого не удовлетворит). Однако это возражение предполагает эпистемологию, для которой знание так или иначе тождественно вещам, и это предположение лишено силы применительно к лакановской теории децентрированного субъекта, не знающего единства ни с языком, ни с Реальным,

---

<sup>108</sup> [вещь в себе (нем.)]

и структурно далекого в своем существовании от них обоих. Кроме того, лакановская мысль об «асимптотическом» приближении к Реальному отражает ситуацию, в которой действие такой «отсутствующей причины» может быть понято как предел, неотличимый от Символического (или Воображаемого) и в то же время независимый от него.

Другой вариант этого возражения — что история есть текст и что в таком случае, поскольку один текст равноценен другому, к ней нельзя уже обращаться как к «основанию» истины — поднимает проблему нарратива, основополагающую и для психоанализа, и для исторического материализма, и требует, чтобы мы по крайней мере сформулировали основания материалистической философии языка. Ведь и психоанализ, и марксизм глубочайшим образом связаны с историей (history) в другом ее значении — как рассказа (story) и рассказывания (storytelling): если будет отклонен марксистский нарратив о необратимом динамизме человеческого общества, которое развивается в направлении капитализма, то от марксизма как системы вряд ли что-нибудь останется, и смысл поступков всех тех, кто связывает свою практическую деятельность с марксизмом, сойдет на нет. Между тем очевидно, что аналитическая ситуация есть не что иное, как систематическая реконструкция или переписывание прошлой жизни субъекта<sup>109</sup>, о чем убедительно свидетельствует сам статус корпуса сочинений Фрейда как впечатляющего собрания нарративных анализов. Мы не можем всесторонне обосновать здесь различие между нарративной направленностью марксизма и фрейдизма и упомянутыми выше нереперенциальными философиями. Ограничимся следующим наблюдением: история представляет собой не столько текст, сколько текст, который предстоит (ре-)конструировать. Или, лучше сказать, она есть обязанность реконструировать текст, причем средства и приемы сами по себе являются исторически необратимыми, так что мы вовсе не вольны построить любой исторический нарратив (мы не вольны, например, вернуться к теодицеям или к провиденциальным нарративам и даже к былым националистическим). Вообще говоря, можно доказать, что отказ

---

<sup>109</sup> Знакомый упрек в том, что пациенты в процессе анализа не столько заново открывают свое прошлое, сколько «переписывают» его, оспаривает, однако, самым doskonaльным образом Юрген Хабермас: *Habermas J. Knowledge and Human Interests*. Boston: Beacon Press, 1971. Pp. 246–273.

от марксистской парадигмы означает отказ от самого исторического повествования или, по меньшей мере, его систематическое стратегическое ограничение.

С точки зрения языка мы должны различать наш нарратив об истории — будь то психоаналитический или политический — и само Реальное, к которому наши нарративы могут лишь асимптотически приближаться и которое «категорически противится символизации». И историческая парадигма, доставляемая нам психоанализом (Эдипов комплекс) или марксизмом (классовая борьба), не может рассматриваться как нечто более Реальное, нежели основной текст — абстрактный текст, едва ли даже протонарративный, в терминах которого мы строим текст собственных жизней и нашей конкретной деятельности. И вот здесь вмешательство фундаментального лакановского различия между истиной и знанием (или наукой) должно быть решающим: абстрактные схемы психоанализа или марксистской философии истории создают корпус знания, собственно того, что многие из нас хотели бы назвать научным знанием, но они не воплощают «истину» субъекта и не развиваются в тексты, которые можно считать *parole pleine*<sup>110</sup>. Материалистическая философия языка сохраняет статус такого рода научного языка, который описывает Реальное, не претендуя на совпадение с ним, языка, который предлагает теорию собственной неспособности к исчерпывающему означению, обосновывая тем самым свое право выйти за рамки как Воображаемого, так равно и Символического. «Il y a des formules qu'on n' imagine pas, — замечает Лакан о законах Ньютона, — Au moins pour un temps, elles font assemblée avec le réel»<sup>111</sup>.

Главный недостаток всякого до сих пор известного материализма заключается в том, что он мыслился как ряд высказываний о материи — и, в частности, об отношении материи к сознанию, другими словами, об отношении естествознания к так называемым гуманитарным наукам<sup>112</sup> а не как

<sup>110</sup> [полной речью (фр.)]

<sup>111</sup> [«Есть формулы, которые невозможно представить в воображении. Во всяком случае, через какое-то время они соединяются с реальным» (фр.)] *Lacan J. Radiophonie // Scilicet. Paris: Seuil, 1977. P. 75.*

<sup>112</sup> О самой серьезной из недавних попыток переосмыслить этот старый вид материализма см.: *Timpanaro S. Considerations on Materialism // New Left Review. 1974, May—June. Vol. 85. Pp. 3—22.* Расчет на попытку Тимпанаро вновь ввести человеческую историю в «историю» природы основывается не на его политике, и даже не на его эпистемологии, но на его эстетике, которая, предлагая марксизму «воздать должное» природным элементам человеческого состояния —

совокупность высказываний о языке. Материалистическая философия языка не является семантизмом (наивным или иным), поскольку ее главным принципом выступает строгое различие между означаемым — областью собственно семантики, интерпретации, анализа прямого смысла текста — и референтом. Однако анализ референта имеет своим предметом не смысл текста, а пределы его значений и их исторические предпосылки, то, что несоизмеримо с индивидуальным выражением и должно остаться таковым. В нашем настоящем контексте это означает, что отношение к объективному знанию (другими словами, к тому, чей масштаб и организация настолько серьезно отличаются от индивидуального субъекта, что оно никогда не может быть адекватно «представлено» в жизненном опыте последнего, разве что лишь в качестве предела) возможно исключительно для мышления, которое способно учесть радикальные разрывы не только между лакановскими «порядками», но и в самом языке, между его различными типами высказываний, поскольку они поддерживают совершенно разные структурные отношения с субъектом.

Лакановская концепция науки как исторически первоначальной формы децентрирования субъекта<sup>113</sup> — а не как места «истины» — содержит много полезного для марксизма, все еще застывшего в устаревшей антиномии, в том противопоставлении идеологии и науки, поразительные модификации которого различимы в многочисленных и противоречивых моделях этого отношения, предложенных Альтюссером на разных этапах его творчества. Ис учетом применения, которое, как мы еще увидим, Альтюссер дал лакановской концепции порядков, представляется тем более удивительным, что он не извлек пользы из схемы, отражающей картирование (в их взаимосвязи) знания и науки, субъекта и его индивидуальной истины, места Господина, эксцентрического отношения их к Символическому и Реальному.

Ведь очевидно, что в марксизме и психоанализе осознается проблема субъекта, и даже кризиса субъекта; на практическом уровне достаточно вспомнить нестерпимую альтернативу: либо требующий самопожертвования и подавляющий сталинизм,

---

смерти, болезни, старости и т. п., — оказывается не более чем воспроизведением экзистенциализма. И вот знаменательный парадокс — движение в том же направлении можно заметить на другом полюсе марксизма, во Франкфуртской школе, в поздней эстетике Герберта Маркузе.

<sup>113</sup> По большей части эти мысли о субъекте науки пока еще не опубликованы; впрочем, см. *Lacan J. Le Séminaire. Livre 20. Encore. Paris: Seuil, 1975. Pp. 20–21.*

либо анархическое прославление непосредственного здесь-и-сейчас субъекта. В теоретическом плане кризис марксистской концепции субъекта получает самое яркое выражение в различии между немецкой и французской традициями, так сказать, между гегельянским диалектическим течением, которое, начавшись в «Истории и классовом сознании» Лукача, нашло воплощение в деятельности Франкфуртской школы, — и структурным научно-ориентированным прочтением Маркса, которое, соединяя наследие Соссюра с уроками сочинения Мао Цзе Дуна «Относительно противоречия» (а также с лакановским психоанализом), составляет основание теоретической практики Альтюссера и его группы.

Тема субъекта, действительно, проясняет многие неясности в позиции Альтюссера. Критика Альтюссером специфической идеологии субъекта, называемой гуманизмом, имела, конечно, относительно локальный характер, и мишенью ее были как течения внутри некоммунистического и даже антикоммунистического левого движения во Франции, так и отдельные силы в самой французской Компартии. Между тем его критические суждения о Гегеле явно были призваны предотвратить противопоставление раннего Маркса-гегельянца, Маркса — теоретика отчуждения позднему Марксу эпохи «Капитала»<sup>114</sup>. Ни одно из этих направлений критики не имело большого значения для судеб марксизма в англо-американском мире, где Гегель по большому счету никогда не был влиятельной фигурой и где господствующий индивидуализм никогда особенно не заигрывал с риторикой гуманизма. Наш нынешний контекст, однако, позволяет увидеть печать Воображаемого и неотъемлемое от него искажение в том «идеализме», в котором Альтюссер упрекает Гегеля, чьи концептуальные инструменты (всеобщность, отрицание, отчуждение, *Aufhebung*<sup>115</sup> и даже противоречие), понятые в глубоко идеалистическом смысле, Альтюссер всеми силами старается отличить от собственных структурных инструментов, позволяющих работать с разрывами<sup>116</sup>. Такого рода переосмысление альтюссеровской критики позволяет избежать полной противоположности между

<sup>114</sup> См.: *Poster M.* Existential Marxism in Post-War France: from Sartre to Althusser. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975. (Гл. 2).

<sup>115</sup> [снятие (нем.)]

<sup>116</sup> См., например: *Althusser L.* Sur dialectique materialiste // Pour Marx. Paris: F. Maspero, 1965. Pp. 161–162, 224. [См. изд.: *Альтюссер Л.* За Маркса / Пер. с фр. А. В. Денежкина; С предисл. Э. Балибара. М.: Праксис, 2006. (Новая наука политики).]



утверждением о наличии «материалистического зерна» у Гегеля, вызывающим справедливое возражение Альтюссера, и его собственным безоговорочным отвержением Гегеля, — и выработать более продуктивный способ работы с содержанием «идеалистических» философий. Примерно такой подход, видимо, стоит за позднейшей альтюссеровской концепцией истории как «процесса без субъекта»<sup>117</sup> (здесь критикуется гегельянство Лукача и косвенно указывается на его характеристику пролетариата как «субъекта истории»). Однако не надо думать, что это различие затрагивает содержание марксистского видения истории, разделяемого и Лукачем и Альтюссером. Скорее, Альтюссер отказывается от использования категорий субъективности при обсуждении коллективного процесса, структурно несоизмеримого с этими категориями и с индивидуальным, или экзистенциальным, опытом<sup>118</sup>. Действительно, акцент Альтюссера на науке — в этом отношении такая крайняя, преувеличенная реакция, которая не должна оставить места для очень плодородного исследовательского поля, возникшего из традиции Лукача и обозначаемого обычно как феноменология повседневности.

Немеркнущее достижение Франкфуртской школы, между тем, относится как раз к этой области и заключается, в частности, в том, что принадлежащие к ней исследователи наглядно продемонстрировали феномен овеществления субъекта в эпоху позднего капитализма — начиная с Адорно, который диагностировал фетишизацию эстетического восприятия (и художественной формы), и вплоть до Маркузе, представившего в «Одномерном человеке» анатомию языка и мыслительных штампов. Надо заметить, что наглядность этой демонстрации определяется гипотезой о некоей предшествующей исторической эпохе, когда субъект является еще относительно целостным и автономным. И все же тот самый идеал психологической автономности и индивидуализма, во имя которого делается вывод об атомизации субъекта в эпоху позднего капитализма,

<sup>117</sup> *Althusser L. Response à John Lewis. Paris: F. Maspero, 1973. Pp. 91–98.*

<sup>118</sup> Однако можно было бы показать, что критика буржуазной философии в «Истории и классовом сознании» Лукача основывается именно на очерченном выше различии между референтом и означаемым, особенно в его систематическом доказательстве внутренней структурной ограниченности этой философии, которое приходит на смену более традиционному развенчанию содержательных «ошибок» последней.

препятствует любому воображаемому обращению к прошлому, к тому, что имело место до буржуазного гражданского общества, к некоей доиндивидуалистической и докапиталистической социальной форме, поскольку эта последняя с необходимостью предшествует формированию самого буржуазного субъекта. Следовательно, Франкфуртская школа неизбежно заимствовала свою идею автономного субъекта как нормы из исторического периода, когда сама буржуазия была восходящим и прогрессивным классом, когда ее психологическое становление определялось тогда еще жизнеспособной структурой нуклеарной семьи; и в этом отношении мышление представителей Франкфуртской школы не без основания можно расценить как потенциально регрессивное и ностальгическое.

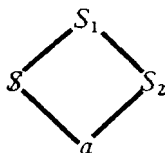
Вместе с тем во Франции в 1960–1970-х гг. провозглашение левыми «конца человека» (Фуко) породило риторику, в которой именно этот так называемый автономный субъект (другими словами, эго, иллюзия автономности), осужденный как идеологический и буржуазный феномен, и разные признаки его заката — то, что Франкфуртская школа считала симптомами — приветствуются как предвестники нового, постиндивидуалистического состояния вещей. Исторических причин этого теоретического расхождения — каковы знание Франкфуртской школой природы сознания и субъективности нацистов, отсутствие во французском *société de consommation* даже подобия случившейся в Америке контркультурной «революции» в повседневной жизни — недостаточно для решения теоретической проблемы статуса субъекта, стоящей перед современным марксизмом.

Решение ее может заключаться, на мой взгляд, лишь в возрождении утопической мысли, творческой спекуляции о месте субъекта на другом конце исторического времени — в социальном порядке, который оставил позади классовую структуру общества, товарное производство, отчужденный труд и неумолимый детерминизм исторической логики, не подлежащей человеческому контролю. Только так можно представить третий элемент, отличный как от «автономного индивидуализма» буржуазии поры ее расцвета, так и от шизоидных частичных объектов, на которых оставила свой след фетишизация субъекта в эпоху позднего капитализма, — элемент, в свете которого обе эти формы сознания можно увидеть в правильной исторической перспективе. Но это потребовало бы разработки собственно марксистской «идеологии».

Представляется уместным, однако, завершить эту «лаканианскую» оценку различных типов дискурса возвращением к самому Лакану, который в ходе семинара 1969/1970 гг. предложил еще одну типологию. Поскольку эта типология является чисто структурной — организованной вокруг логических перестановок на уровне отношений к означаемому — Воображаемое уже не играет никакой роли в ней (но вновь появляется в конце творческого пути Лакана в совершенно другой диалектической схеме — «узлов», связывающих три лакановских порядка). Система «четырех дискурсов», однако, организована вокруг той мысли, что особая дискурсивная структура должна будет появляться, когда каждый из четырех элементов этого отношения будет выдвигаться на первый план и «чрезмерно подчеркиваться» (причем предполагается, что между ними невозможна никакая действительная гармония, которая дала бы должное «соотношение» их и могла бы поэтому рассматриваться как «решение» проблемы чрезмерного подчеркивания или, другими словами, как своего рода норма; и что вместе с тем, с другой стороны, невозможно избежать выдвигения на первый план и привилегированного положения одного из этих элементов относительно других в какой-либо конкретной ситуации). Четыре элемента этой дискурсивной системы (и их специальные обозначения у Лакана) следующие:

означающее как таковое ( $S_1$ ),  
 цепь означающих ( $S_2$ ),  
 субъект в его расщепленности ( $\$$ ),  
 объект желания ( $a$ ).

Каждая единица определяется через ее отношения к двум другим:



Я истолкую эти элементы следующим весьма субъективным образом. «Означающее» — источник смысла; то, что представляется

в нас отсутствующим центром референции — основополагающий личный опыт, самое нагруженное индивидуальное слово или вещь. Однако означающее не является овеществленным объектом, который созерцают ради него самого; его сила происходит из его способности (и функции) организовать для нас синтаксис, цепочку означающих, означение (в этом смысле Лакан характеризует фаллос как «означающий желания»). Таким образом, означающее в этом смысле редко отождествляется с лицом, будь то мы сами или кто-то другой; но когда это все-таки происходит, обсуждаемому лицу, как мы вскоре увидим, даруется странный авторитет, который слышится в слове «господин» (master), понимаемом сразу в гегельянском и в педагогическом смыслах.

«Цепь означающих» представляет собой поэтому ту особую совокупность частных или общих значений, тот паттерн или кластер, состоящий из в большей степени временных и взаимосвязанных означающих, в который инвестировано наше желание и который организует содержание нашей психической жизни в подвижные и временные (хотя порой сравнительно долговременные) конstellации. Это, если угодно, некий «текст» — в собственно метафорическом, широком смысле слова, включающем такие вещи, как мой распорядок дня (привычный и заорганизованный до судорог), мои типичные эмоциональные реакции (например, сиюминутное смирение, сменяющееся приступами бунтарства и ярости), моя «идеология» (понимаемая как относительно устоявшаяся система протонарративных оценок, когда, например, реакция на особенно горячую тему — скажем, тему налогов или «большого правительства» — инициирует привычное психо-путешествие по всем моим внутренним больным местам и недовольствам).

То, что здесь обозначено как «субъект в его расщепленности», точно так же вполне можно определить посредством не столь совершенной, но более знакомой экзистенциальной терминологии как «субъект желания», вытесненный субъект, как подлинный источник желания, который время от времени все еще напоминает о себе, пронизывая сознание как трепет или импульс, по природе своей несомненно отличные от обычных эмоций. Термин «расщепление», однако, призван напоминать нам о том, что этот глубинный, бессознательный, подлинный «субъект» существует только в вытесненной форме и является структурным

следствием первичного вытеснения (речью, сознанием), без которого он перестал бы создавать иллюзию некоего «истинного» желания или истинного бытия; это означает, конечно, что как таковой он никогда не может быть восстановлен и потому является самым безнадежным пространством ностальгии или инстинктивного утопизма.

Что касается последнего элемента — самого «объекта желания» (строчная *a*) — то его, конечно, невозможно определить, поскольку он пребывает в состоянии постоянного изменения и замены у всех нас в любое время. Здесь, пожалуй, уместно сказать несколько слов о практической мудрости лаканизма — которая на уровне слов, как любая форма практической мудрости, может показаться достаточно банальной — а также о связи лакановской этики с более знакомой сократической. Невротики, часто говорил Лакан, это люди, воображающие, будто счастье существует (но только выпадает другим). Эта формула явно заостряет то, что мы назвали трагическим характером лакановской мысли, которая, тесно связанная с фрейдовским стоицизмом, представляет «проблему» желания как структурно неразрешимую, обреченную по самой своей природе вечно быть проблемой и «экзистенциальной» дилеммой. В таком схематическом видении вещей нет ничего похожего на «лечение» в популярно-психологическом смысле слова. Вместо последнего Лакан предлагает своеобразный вариант правила «Познай себя!», который строится именно вокруг проблемы строчной *a*, или объекта желания, и который часто условно выражается лаканистами в форме вопроса, не имеющего правильного ответа: *Où en es-tu par rapport à ton désir?* (Где ты находишься по отношению к своему желанию?). Мгновенное самосознание или «подлинное» сознание, которое таким вопросом пытаются испытать и терапевтически пробудить, требует согласования двух типов «самосознания»: каково мое желание — мой объект *a* — в настоящий момент; и каким образом — тоже в данный момент — я намерен с ним обойтись, каков я в процессе обращения с ним, какую позицию по отношению к нему, насколько я сам могу видеть, я занимаю (смирения, деятельного присвоения, созерцания, вытеснения и т. д.). Даже первая из этих форм самосознания предъявляет чрезвычайно высокие требования к большинству из нас, поскольку чаще всего мы на самом деле не представляем, в чем

заключается наше желание. И в этой связи вспоминается лакановская интерпретация истоков психоанализа как исторического столкновения с истерией, которую Лакан характеризует как «желание желать», как положение дел, когда желание, включая состояние и акт желания, само становится проблемой и уже не является «естественным». Что касается второго вида самосознания, испытываемого лакановским вопросом, то следует понять, что оно не означает призыва к действию, но пытается обнаружить или раскрыть практическую дистанцию, которую мы всегда сохраняем по отношению к объекту желания и которая каким-то образом уже скрыто присутствует в самом желании. Правда, эта этика не предполагает никаких «практических» рекомендаций, она является «экзистенциальной» в том смысле, что намеренно оставляет субъекта перед пустотой выбора как такового. Тем не менее эти замечания о статусе объекта желания у Лакана помогут нам оценить его концепцию четырех дискурсов, которую Мичел и Роуз удачно резюмируют следующим образом.

Главное здесь — главенствующее или подчиненное положение, которое тот или иной тип дискурса предусматривает для субъекта по отношению к желанию. Перестановка четырех основных элементов порождает четыре дискурса.

1) Дискурс господина:

$$\frac{S_1}{\mathcal{S}} \rightarrow \frac{S_2}{a}$$

Тирания всеведения и исключение фантазии; превосходство означающего ( $S_1$ ), отступление субъективности под его черту ( $\mathcal{S}$ ), производящее знание ее как объекта ( $S_2$ ), который стоит над и против объекта желания ( $a$ ).

2) Дискурс университета:

$$\frac{S_2}{S_1} \rightarrow \frac{a}{\mathcal{S}}$$

Знание вместо господина; превосходство самого дискурса, конституированного как знание ( $S_2$ ), над собственно означающим ( $S_1$ ), производящее знание как предельный объект желания ( $a$ ), который стоит над всяким вопросом о субъекте ( $\mathcal{S}$ ) и против него.

## 3) Дискурс истерика:

$$\frac{\$}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

Вопрос о субъективности; превосходство расщепленного субъекта ( $\$$ ) над его фантазией ( $a$ ), порождающее симптом вместо знания ( $S_1$ ), соотношенный и вместе с тем разделенный с поддерживающей его цепью означающих ( $S_2$ ).

## 4) Дискурс аналитика:

$$\frac{a}{S_2} \rightarrow \frac{\$}{S_1}$$

Вопрос о желании; превосходство объекта желания ( $a$ ), стоящего над знанием как таковым ( $S_2$ ) и против него, порождающее субъекта в его расщепленности ( $\$$ ) ( $a \rightarrow \$$  как сама структура фантазии), стоящего над означающим, через которое субъект конституируется и от которого он отделен ( $S_1$ )<sup>119</sup>.

У этих позиций, на мой взгляд, имеются интересные эквиваленты в том еще одном «единстве теории и практики», каковым является марксизм. Признание, предполагаемое в «дискурсе господина», в марксизме является признанием харизматического авторитета, исторической оригинальности и фундаментальности открытий, которые принадлежат таким ключевым фигурам, как Маркс и Ленин, Мао Цзе Дун и Фидель Кастро. Лакановская схема наглядно показывает, что подобное почитание концептуальной новизны и власти слова, или даже пророчества, необходимо строго отличать от «дискурса университета» или, другими словами, от власти буквы, текстов, учения; от схоластического взвешивания и сравнения юридических формул, от заботы о связности и систематичности, от педантичного текстуального различения ортодоксального и того, что не является таковым.

Впрочем, все это известные различия. Более интересна вторая совокупность позиций, где достаточно разные отношения к желанию становятся тождественными. Например, «дискурсу истерика», как он здесь описан, на мой взгляд, соответствует приверженность экзистенциальной подлинности, следование

<sup>119</sup> *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne* / Ed. J. Mitchell, J. Rose. New York: Norton and Comp., 1985. Pp. 160–161. (Прим. 6.)

гегелевскому «закону сердца», отказ от буквы ради «духа», когда последний может субъективно переживаться нами как внутренний смысл, как то, что мы инстинктивно «знаем» и признаем. В политике эта установка часто соответствует сущностно анархистским

<p>СЛОВО</p> <p>пророчество</p> <p>говорение</p> <p>возвещение</p> <p><math>S_1</math></p> <p>означающее как таковое</p>	<p>ТЕКСТ</p> <p>буква</p> <p>написание</p> <p>знание</p> <p><math>S_2</math></p> <p>цепочка означающих</p>
<p>§</p> <p>субъект в его расщепленности</p>	<p><math>a</math></p> <p>объект желания</p>
<p>СМЫСЛ</p> <p>желание,</p> <p>дух,</p> <p>«жизненный опыт»,</p> <p>экзистенциальное чтение/понимание</p>	<p>АНАЛИЗ</p> <p>слушание</p>

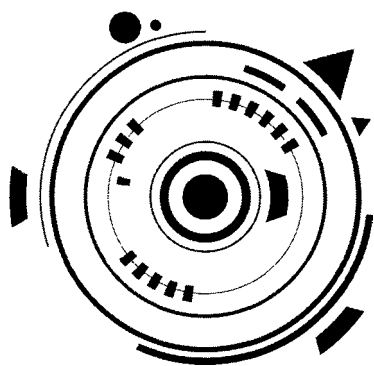
позициям и тому, что Ленин осуждающе назвал «детской болезнью левизны», революционному и одновременно экзистенциальному пуризму, требующему, чтобы политические действия были также — непосредственно — политическими выражениями страстного негодования и жажды справедливости, которые при переводе их на язык инструментального размышления о стратегии и тактике загрязняются и замутняются, становятся неподлинными и овеществляются.

«Дискурс аналитика», наконец, предполагает позицию субъекта, которая, видимо, менее всего поддается выражению в наших нынешних политических языках. Подобно «дискурсу истерика», эта позиция подразумевает абсолютную приверженность желанию как таковому, и в то же время обнаруживает определенную дистанцированность от него благодаря слушанию и приостанавливает экзистенциальные побуждения желания — иллюзии сознательного опыта — скорее, силой диалектики, нежели иронии. Следовательно, «дискурс аналитика»,



нацеленный на установление различия между природой самого объекта желания и страстями и натиском опыта субъекта желания, предполагает наличие требовательного и держащегося в тени политического эквивалента, в котором к самой структуре утопического желания обращаются через хаотические ритмы коллективного дискурса и всевозможные фантазии (включая те, что роятся в наших собственных головах). «Дискурс аналитика», в отличие от дискурса господина, не есть позиция авторитета (хотя те, кого мы почтительно перечислили как господ, всегда отличались особой «аналитической» чувствительностью к глубочайшим течениям коллективного желания, высвобождение, артикуляция и демистификация которого составляли одну из их задач); скорее, это позиция отчетливой восприимчивости, вдумчивого слушания (*L'écoute*), некоторого внимания, не ограничивающегося самостью или эго, хотя и нуждающегося, возможно, в использовании вынесенных за скобки личностных функций в качестве инструментов, позволяющих услышать желание Другого. Деятельное и теоретическое самоустранение, строгое и убежденное самоотрицание, присущее этой последней позиции субъекта, которая узнает коллективное желание в тот же момент, когда оно проявляет себя, может послужить хорошим уроком для культурных интеллектуалов, так же как для политиков и психоаналитиков.

# ПОСТМОДЕРНИЗМ





## ПО ТУ СТОРОНУ ПЕЩЕРЫ: ДЕМИСТИФИКАЦИЯ ИДЕОЛОГИИ МОДЕРНИЗМА<sup>1</sup>

У Айрис Мердок есть роман, в котором один из героев пожилой профессор философии — напоминает нам, какие выводы о правильном и неправильном употреблении языка сделал Платон в «Федре»: «Помнишь, в конце Сократ говорит Федру, что слова не могут быть перемещены с места на место и сохранить свое значение. Истина передается от отдельного говорящего к отдельному слушающему»<sup>2</sup>.

Странное замечание для романистки, пусть даже оно и высказано одним из ее героев. Ведь если оно справедливо, то прежде всего, конечно, никогда не могло бы быть такой вещи, как роман. Литература и есть, видимо, исключительный пример слов, которые *могут* быть переставлены с места на место без утраты своего значения. Что еще может подразумеваться под идеей автономности произведения искусства — которая является одним из великих и ужасных фетишей современной американской литературной критики — если не сущностная *портативность* всякого литературного языка? Поэтому в первую очередь мы хотим спросить себя не о том, является ли произведение искусства автономным, а о том, как оно *становится* автономным; как языку — в контексте, в ситуации — повседневному языку — постепенно удастся обособиться, организовать в относительно самодостаточные совокупности слов, которые затем могут быть

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1988. [Beyond the Cave. Demystifying the Ideology of Modernism. Перевод выполнен А. Горных по изд.: Jameson F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. 2: The Syntax of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Pp. 115–132.]

<sup>2</sup> Murdoch I. The Unicorn. London: Chatto & Windus, 1963. P. 118. [Цит. по изд.: Мердок А. Время ангелов. Единорог / Пер. с англ. И. Балод. СПб.: Библиополис, 1995. С. 363.]

поняты группами и индивидами, находящимися далеко друг от друга в пространстве и времени, разделенными принадлежностью к разным социальным классам или культурам.

И хотя я не намерен искать здесь решение эстетической и философской проблемы, которую только что сформулировал, — проблемы автономности произведения искусства, — думаю, было бы поучительно, в качестве введения в мою тему, упомянуть несколько возможных ее решений, а для этого посмотреть, не ведут ли они все, пусть и окольными путями, назад, к социальным и историческим ситуациям, которые формируют абсолютный горизонт наших индивидуальных существований.

Ведь очевидно, что если вы начинаете с вопроса об истоках некоей данной формы, если, другими словами, избираете предметом вашего исследования не нынешнюю автономность данной формы, или жанра, а, скорее, ее *автономизацию*, то вы всегда закончите наблюдением за возникновением таких форм из социальной жизни в целом и повседневного языка в частности; и это верно независимо от того, выясняете ли вы, вместе с Фишером и Лукачем<sup>3</sup>, с одной стороны, или с Кембриджской школой, с другой, в какой момент художественная деятельность выделяется из недифференцированного ритуалистского мира первобытного общества; — или же вместе с исследователем вроде Андре Йоллеса, автора книги «Простые формы», пытаетесь найти ключ к какому-то конкретному жанру в определенном речевом акте, имеющем место в определенной социальной ситуации, — так, например, вы можете пытаться выяснить, как максима или эпиграмма выделилась из разговорной практики определенного типа салонного общества. Оба способа изучения автономизации с необходимостью подтверждают социальное происхождение формы.

Но могут возразить, что формы, или жанры, лишь первоначально являются частью практического мира повседневной общественной жизни: однажды отделившись от него, они теряют все следы своего происхождения и становятся фактически совершенно независимыми, самостоятельными, автономными языковыми образованиями. Однако в этом случае забывают,

---

<sup>3</sup> См., например: *Fischer E. The Necessity of Art: a Marxist Approach / Trans. A. Bostock. Harmondsworth: Penguin, 1963; или: Lukács G. Aesthetik. Neuwied [etc.]: Luchterhand, 1963. (Werke. Bd. 11–12).*

на мой взгляд, что сам жанр есть социальный институт, что-то вроде общественного договора, которым мы обязываемся соблюдать определенные правила, регламентирующие верное употребление рассматриваемой языковой единицы. Следовательно, отнюдь не доказывая автономности произведения искусства, само существование жанровой конвенции разъясняет, как могла возникнуть иллюзия автономности, поскольку порождающая жанр ситуация формализует и таким образом включает в формальную структуру элементы повседневной жизни, которые иначе перешли бы в само произведение искусства как его содержание.

Однако даже в этом случае, я полагаю, возможна крайняя позиция, когда, признавая социальную природу ситуаций возникновения жанра, заявляют, что в наше время старомодные жанры прекратили свое существование и что мы потребляем уже не трагедию, комедию или сатиру, но, скорее, литературу в целом в форме каждого произведения, Книгу мира, текст как безличный процесс. На это можно было бы ответить, я думаю, что в данном возражении все жанропорождающие ситуации сжимаются до одной, до ситуации потребления Литературы как таковой, которое становится, далее, любимым занятием некоей группки — я не стал бы, право, называть нас элитой — сосредоточенной в университетах и в нескольких основных культурных центрах.

На самом деле, я хочу обратить особое внимание на то, каким образом наш исходный вопрос очертил полный круг. Идея автономности произведения искусства — поначалу казавшаяся хвастовством и ценностью, нуждающейся в защите, — теперь начинает выглядеть постыдной, как симптом патологии, которую хотелось бы изучить более основательно. Здесь нам хочется спросить, следовательно, не о том, являются ли литературные произведения автономными, и даже не о том, как искусству удастся подняться над собственной непосредственной социальной ситуацией и обрести свободу от своего социального контекста, а о том, каким может быть общество, в котором произведения искусства стали автономными до такой степени, что прежние социальные и культовые функции литературы стали неузнаваемыми и мы забыли (причем в сильном, хайдеггеровском, смысле этого слова) о влиянии и власти, какими может обладать социально живое искусство.

Такой вопрос, очевидно, требует, чтобы мы были способны каким-то образом выйти за собственные границы, оставить в стороне личные вкусы и литературные ценности и увидеть все это с позиции брехтовской теории остранения, как если бы это были ценности и институты совершенно чуждой культуры. Будь мы способны на это, мы, наверное, внезапно осознали бы, до какой степени последовательная и вполне систематичная идеология — я назову ее идеологией модернизма — навязывает свои концептуальные границы нашему эстетическому мышлению, вкусу, суждениям и на свой лад выстраивает совершенно искаженную модель истории литературы, т. е. одной из привилегированных разновидностей опыта, через которую мы как исследователи по меньшей мере имеем доступ к самой Истории.

Как пленник такой идеологии — или, если хотите, *Weltanschauung*<sup>4</sup>, парадигмы или *epistémè*<sup>5</sup> — вообще мог бы, прежде всего, осознать ее, не говоря уже о том, чтобы терпеливо разобрать, или деконструировать, ее сложный механизм, единственно через который мы до сих пор и научились понимать реальность?

Я полагаю, что первым шагом на этом пути должно стать составление описи вещей, исключенных из этой идеологии, а также более четкое понимание того, какие виды литературных произведений открыто отброшены данной машиной (и во многих случаях могут даже вообще не классифицироваться как Литература), каковы, например, массовая или медийная культура, культура низших классов или рабочих классов, но также и немногие сохранившиеся остатки подлинной народной, крестьянской культуры докапиталистического периода и в частности, конечно, устные предания племенных и первобытных обществ. Однако данное мое суждение вовсе не обязательно означает, что я поддерживаю империализм, нацеленный на завоевание новых миров, воодушевлявший недавно значительную часть европейского мышления в области культуры, — поскольку сейчас идет речь не столько о чувстве удовлетворения безмерной эластичностью и восприимчивостью нашего культурного мировоззрения, сколько об установлении структурных пределов этого мировоззрения и о примирении с его отрицанием, с тем, что оно не может вобрать в себя, не утратив своей самобытности

---

<sup>4</sup> [мировоззрения (нем.)]

<sup>5</sup> [(точного) знания, науки (греч.)]

и не претерпев полного преобразования. Ведь все мы знаем, что капитализм является первой по-настоящему глобальной культурой и что он никогда не отказывался от миссии вобрать в себя все чуждое, будь то африканские маски времен Пикассо или красные книжечки Мао Цзе Дуна, продающиеся в ближайшей аптеке на углу.

Нет, я имею в виду более сложный процесс, который может быть успешно завершен только посредством болезненного осознания этноцентризма, так или иначе охватившего всех нас. И для того, чтобы выразить его в самой преувеличенной и крайней форме, я скажу, что наша первая задача состоит не в том, чтобы убедить себя в ценности чуждых или примитивных художественных форм, а, скорее, в том, чтобы попытаться уяснить всю меру внушаемой ими скуки и почти физическое неприятие нами того, что может быть (на наш пресыщенный вкус) лишь безыскусной простотой и повторением, литургической медлительностью и предсказуемостью или же бессмысленным и столь же монотонным эпизодическим бормотанием некоей устной традиции, которая не может предложить нам ни вербальной плотности и непрозрачности, ни психологических тонкостей и насилия. Так что не интерес и очарованность, но, скорее, чувство тоски, с которым мы подходим к краю нашего мира и замечаем с некоторой самооградительной апатией, что ничто не ждет нас по ту сторону границы, — вот в таком неприятном состоянии, на мой взгляд, мы подходим к постижению Другого, которое в то же время является началом нашего самопознания.

Теперь я хочу позаимствовать понятие из другой дисциплины, чтобы объяснить, почему дело обстоит именно так и, пожалуй, высказать некоторые соображения о том, что с этим можно делать. Я говорю о понятии вытеснения; оно (как и многое другое в языке Фрейда) берется из политической области, к которой было применено уже в средневековых языках в его первоначальном чисто описательном смысле. Однако понятие вытеснения совсем не так драматично, как может сначала казаться, поскольку в психоаналитической теории, какими бы ни были его истоки и конечное воздействие вытеснения на личность, симптомы и механизмы вытеснения диаметрально противоположны насилию и представляют собой не что иное, как отвлечение, забывание, пренебрежение, потерю интереса. Вытеснение рефлексивно, т. е. нацелено не только на удаление



из сознания конкретного объекта, но также и главным образом на уничтожение следов этого удаления, на вытеснение самого воспоминания о намерении вытеснить. Именно в этом смысле скука, о которой я сказал чуть выше, может послужить мощным герменевтическим инструментом: она указывает на точку, где сокрыто нечто болезненное, она побуждает нас снова пробудить все мучительные колебания, борьбу субъекта, сияющего отвратить взгляд от мысли, к столкновению с которой его безжалостно вынуждают.

Но, конечно, я буду употреблять это понятие только метафорически, поскольку в мои намерения никоим образом не входит оценка возможности последовательного фрейд-марксизма или примирение со связью между объектом исследования Фрейда, а именно сексуальностью, и интересующими нас явлениями культуры. Я лишь замечу, что классический анализ идеологии в «Истории и классовом сознании» (1923) Георга Лукача совершенно согласуется с характеристикой вытеснения, которую мы только что дали. Лукач делает здесь выводы из своей мысли о том, что основной категорией марксизма является категория тотальности или, иными словами, что основная сила марксистской мысли заключается в ее способности — даже решимости — установить все связи и снова свести воедино все те отдельные области — скажем, экономику и литературу — которые сознание среднего класса с такой настойчивостью стремилось развести. Отсюда следует, что буржуазная идеология или, в наших теперешних терминах, метод вытеснения реальности средним классом представляет собой не столько искажение и ложное сознание в смысле откровенного цинизма или лжи (хотя, очевидно, в нашей дисциплине этого тоже достаточно для удовлетворения самого требовательного наблюдателя), сколько, главным образом и сущностно, результат упущения, стратегических прозоров и выпадений, своеобразной тщательной первичной обработки материала, при которой некоторые вопросы вообще не могут возникнуть.

Именно в этом смысле исследование вытеснения или идеологической необъективности в литературной критике требует внимания к внешним конститутивным границам этой дисциплины, точно так же как к позитивным действиям, совершаемым изо дня в день ее именем и в ее границах. Однако я не могу не обратиться к совсем другому авторитету, отличному от

авторитета Лукача, и раз уж слово произнесено, я соглашусь, что данная проблема в целом сопоставима с тем, что относительно правое теологическое движение во Франции и Германии сегодня решило снова назвать герменевтикой, т. е. самостоятельной наукой об интерпретации, — с проблематикой встречи с чуждым текстом, принадлежит ли он к далекому прошлому или к другой культуре. Замечу лишь, что мое обращение к скуке в сущности не отличается от обращения Ханса-Георга Гадамера, виднейшего ученика Хайдеггера и центральной фигуры немецкой герменевтики, к тому, что он совершенно обдуманно и не без вызова называет предрассудком, *Vorurteile*<sup>6</sup>, и что мы могли бы сходу описать как классовые привычки и идеологические способности мышления, заложенные в нашей конкретной социальной и исторической ситуации. Следовательно, сказать, что через такой *Vorurteile*, или ситуативный предрассудок, мы понимаем другое, нежели мы сами, значит подтвердить двойственный характер всякого понимания и напомнить себе, что оно никогда не может иметь места в пустоте, «объективно» или вне ситуации, что всякий контакт с дружеством необходимо является в то же время и нашим обращением к самим себе, к нашей конкретной культурной и классовой принадлежности, что не может не поставить это другое под вопрос (подразумеваемый или четко сформулированный).

А теперь постараемся понять, что это может означать практически, применительно к оценке организации литературы как области исследования. В другом месте я высказал мысль, что наш обычай изучать писателей поодиночке, в некоей почтительной стилистической изоляции, был весьма полезной стратегией для предотвращения вторжения в исследование литературы подлинно социальных и исторических проблем<sup>7</sup>. Позиция, которую я собираюсь здесь отстаивать, не отличается от только что описанной, но распространяется на целые периоды, а не только на отдельных писателей. Я полагаю, что загнанные в гетто первобытные устные предания являются прекрасным тому примером, хотя двусмысленность понятия «миф»,

---

<sup>6</sup> *Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. 2. Aufl. Tübingen: Mohr, 1965. Pp. 255--261. [См. изд.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.]*

<sup>7</sup> *Jameson F. Marxism and Form. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972. Pp. 309--326.*

имеющего в современном литературоведении столь широкое и неопределенное хождение, делает элементарный сказ достаточно сложным примером. Наша школа исследования мифов — или то, что для большей ясности следовало бы назвать критикой архетипов — очевидно имеет в виду совсем иной объект исследования и совсем иной род удовлетворения от текста, нежели то, что доставляется примитивными рассказчиками, скажем, из племени бороро. В самом деле, какова бы ни была окончательная польза интеллектуального блеска, заложенная в «*Mythologiques*»<sup>8</sup> Клода Леви-Стросса, эти четыре тома по меньшей мере дают нам почувствовать поистине отдельные, молекулярные ряды событий, в которых юнгианский герой во всех его архетипических масках неминуемо должен ощущать себя структурно неловко.

Так что оставим в стороне проблему мифа и перейдем к гораздо более близкой нам проблеме, которую в действительности представляет собой литература, самым явным образом отвергаемая практическими шагами и ценностными установками идеологии модернизма: я имею в виду реализм как таковой. Пожалуй, мое замечание о скуке покажется вам чуть более осмысленным, если, с одной стороны, вы подумаете о безысходной утомительности бесконечных старых романов в трех томах для нас, современных читателей, запрограммированных быстрым переключением телепрограмм; а с другой — вздохнете при мысли об очередном витке надоевшей полемики, ведущейся во имя реализма, даже принять условия которой, пожалуй, значит уже оказаться скомпрометированным.

И вот, очевидно, что я тоже до некоторой степени разделяю это чувство и не заинтересован здесь в некоем пуританском наступлении на модернизм во имя более старых ценностей реализма; я просто хочу подчеркнуть ограниченность идеологии модернизма применительно к анализу великих реалистических произведений, поскольку доказывать, что Диккенс на самом деле был символистом, Флобер — первым модернистом, Бальзак — мифотворцем, а Джордж Элиот — неким викторианским вариантом Генри Джеймса, а то и Достоевского — значит заниматься интеллектуально бесчестным делом, оставляющим в стороне все реальные проблемы.

---

<sup>8</sup> [«Мифологиках» (фр.)]

Современная теория литературы фактически дает нам два несовместимых друг с другом понимания реализма. С одной стороны, существуют классические апологии данной нарративной формы, самым живым образом ассоциирующиеся с позицией Георга Лукача, тогда как их менее спорное и, пожалуй, более тщательное документальное обоснование содержится в работе Эриха Ауэрбаха «Мимесис». Для представителей этой позиции реалистический нарратив — подобно сонатной форме в музыке или освоению перспективы в живописи — является одним из самых сложных и жизнеспособных воплощений западной культуры, в которой реализм, как и два другие упомянутые художественные явления, действительно являются почти единственными в своем роде. Всякий читатель «Мимесиса» Ауэрбаха сохранит в памяти яркое изображение процесса, в ходе которого реализм постепенно формировался на протяжении многих столетий путем прогрессирующего расширения и совершенствования литературных приемов — от подготовки структуры эпического предложения и развертывания нарративной перспективы до грандиозных сюжетов романов 19 столетия, — путем распространения литературного и лингвистического аппарата записи, с тем чтобы все более широкие области общественной и индивидуальной реальности стали доступными для нас. Здесь показано, что реализм обладает эпистемологической истиной как наиболее адекватный метод познания мира, в котором мы живем, и жизнью, которые мы в нем проживаем; и не приходится ожидать, конечно, что сторонники такой точки зрения примут близко к сердцу современное недовольство и пресыщенность реализмом.

Однако когда мы обратимся к самому этому недовольству реализмом и его отрицанию от имени модернизма и в интересах развивающейся апологии последнего, вполне может оказаться, что эту другую позицию совсем не так легко отбросить. Ведь идеологи модернизма<sup>9</sup> на самом деле не пытаются опровергнуть

---

<sup>9</sup> Модернистская позиция обобщена в работе: *Poggioli R. Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968, — и красноречиво аргументирована в статьях Н. Сэппот, см.: *Sarraute N. The Age of Suspicion: Essays on the novel* / Trans. M. Jolas. New York: G. Braziller, 1963. Следует пояснить, что моя действительно последовательная трактовка модернизма с необходимостью предполагала также согласие с тем, что можно было бы назвать левым модернизмом Брехта и группы Тель Кель.

защиту Лукачем и Ауэрбахом реалистического метода, исходя из ее собственных принципов, по преимуществу эстетических и когнитивных; скорее, они чувствуют, что ее слабым звеном является доэстетическая неотъемлемая часть ее основных философских посылок. Так что мишенью их атаки становится само понятие реальности как таковое, подразумеваемое реалистической эстетикой в изводе Лукача и Ауэрбаха, и эта новая позиция предполагает, что эстетически недопустимое для нас сегодня в так называемом старом реализме объясняется неприемлемым философским и метафизическим видением мира, которое лежит в его основании и которое он со своей стороны укрепляет. Это возражение, таким образом, очевидно является критикой своего рода *идеологии реализма* и сводится к обвинению реализма в том, что, полагая репрезентацию возможной и поддерживая эстетику мимесиса и подражания, он пытается увековечить заранее сложившееся представление о некоей внешней реальности, являющейся предметом подражания, и, в сущности, поощряет веру в существование такой общей повседневной, обычной, земной реальности здравого смысла. Однако великие открытия современной науки — относительность и принцип неопределенности, — движение в современной философии к теориям моделей и различных лингвистических измерений реальности, сегодняшние разработки самой категории репрезентации во Франции, но прежде всего сами сложившиеся авторитет и традиция великих произведений современного искусства от кубистов и Джайса вплоть до Беккета и Энди Уорхола — все это подтверждает ту мысль, что есть что-то совсем наивное, т. е. глубоко *нереалистическое* и в полном смысле слова идеологическое, в представлении о том, будто реальность есть где-то вонне прямо-таки совершенно объективно и независимо от нас, а ее познание предполагает относительно гладкий процесс перетекания ее адекватной картины в наши головы.

Должен признаться, что нахожу обе эти позиции — защиту реализма, равно как и отвержение его — одинаково убедительными, одинаково доказательными, одинаково истинными; так что, хотя они и должны казаться логически несовместимыми, мне трудно согласиться с тем, что они действительно являются итоговыми. Но прежде чем предложить решение, которое мне кажется удовлетворительным, хочу еще раз напомнить

о причине, по которой мы вообще затронули этот предмет. Воскрешенный нами спор, на мой взгляд, является более фундаментальным, нежели простое различие эстетических теорий и позиций (или, если угодно, такие простые различия, пожалуй, сами более фундаментальны, чем мы привыкли думать): безусловно, в определенном смысле они лишь соответствуют различиям во вкусах — ясно, что Лукач и Ауэрбах, по причинам происхождения и среды, воспитания и другим подобным, в глубине души действительно не любят современное искусство. Но опять же: возможно, то, что мы называем «вкусом», тоже не является столь уж простым. Я хочу сказать, что эти две конфликтующие эстетические позиции соответствуют в конечном счете двум совершенно разным культурам: была культура реализма, культура 19 века, и некоторые ее обитатели еще живут в разных местах — ее коренные носители, доставляющие весьма полезные сообщения и свидетельства о ее природе и ценностях; а сегодня существует совсем другая культура, культура модернизма. Наряду с этими двумя типами культуры, как мы ранее сказали, имеется еще третий, именно тот, который мы в самом общем виде назвали первобытным или, по крайней мере, докапиталистическим и продукты которого — непостижимые и для модернистской, и для реалистической эстетики — мы называем мифами, или устными рассказами. Итак, границы наших личных вкусов подводят нас к точке, где мы можем понять свою потребность: не выбирать отдельные объекты из предшествующих эстетических систем или культур и не вбирать их в наши собственные эстетику и культуру, но, скорее, выйти из нашей культуры — из культуры модернизма — и понять ее отношение к другим культурам и ее отличие от них посредством некоей более широкой исторической и надкультурной модели.

Однако прежде чем предложить такую модель, я должен хотя бы в общих чертах завершить разъяснение спора между реалистами и модернистами: обе стороны упускают, как вы уже догадались, просто историю как таковую. Обе позиции совершенно неисторичны, и это несмотря на тот факт, что «Мимесис» есть история — одна из немногих великих современных историй литературы, которыми мы располагаем, и несмотря также на тот факт, что Лукач является марксистом (аисторизм модернистов покажется, пожалуй, менее удивительным, поскольку

в конце концов они к нему стремятся). Словом, реализм — но также и та десаkraлизированная, постмагическая, повседневная, земная реальность здравого смысла, которая является его объектом — неотделим от развития капитализма, от квантификации рыночной системой старой иерархической, феодальной или магической среды; и, таким образом, оба они тесно связаны с буржуазией, будучи ее продуктом и товаром (и здесь, на мой взгляд, сам Лукач неисторичен, поскольку не постулирует исключительной связи между реализмом и жизнью рынка и считает, что совершенно другое общественное устройство, такое как социализм или коммунизм, все же будет придерживаться этого особого — исторически устаревшего — способа конструирования реальности). И когда в наше время в мире социальной аномии и раздробленности буржуазия как класс начинает распадаться, тот активный и наступательный способ репрезентации реальности, каким является реализм, оказывается непригодным; в сущности, в этом новом социальном мире, в нынешнем мире, мы можем даже сказать, что сам объект реализма — мирская реальность, объективная реальность — тоже уже не существует. Отнюдь не являясь окончательно сложившимся и последним обликом мира, такая реальность оказывается просто одной из исторических и культурных форм, так что можно сформулировать своего рода предельный парадокс самой реальности: некогда была такая вещь, как объективная истина, объективная реальность, но сегодня сам этот «реальный мир» — вещь из прошлого. Иными словами, объективная реальность или различные возможные объективные реальности являются производными группового существования или коллективной витальности; и когда господствующая группа распадается, та же участь постигает достоверность некоей общей истины или бытия. Таким образом, проблема реализма выражает в культурной сфере ту глубинную амбивалентность, которая присутствует у Маркса и Энгельса относительно исторической роли буржуазии вообще: секуляризация и систематизация, произведенные капитализмом, являются более жестокими и отчуждающими и одновременно более гуманными и освобождающими, чем последствия любой предшествующей общественной системы. Капитализм разрушает подлинно человеческие отношения, но также впервые освобождает человечество от деревенского идиотизма, тирании

и нетерпимости родовой жизни. Эта одновременно положительная и отрицательная оценка капитализма встречается повсюду в работах Маркса, но в наиболее резкой и программной форме, пожалуй, в «Манифесте коммунистической партии»; и именно такая, очень сложная и амбивалентная, глубоко диалектическая оценка капитализма отражается в концепции капитализма как необходимой ступени исторического развития; тогда как в области литературы она принимает форму только что рассмотренных колебаний относительно реалистического метода, соответствующего классическому капитализму 19 века, колебаний, вся неопределенность которых обнаруживается в двойном утверждении — что реализм является наиболее сложным эпистемологическим инструментом, когда-либо придуманным для выражения истины социальной реальности, и что в то же время он является ложью уже в самой форме, прототипом эстетического ложного сознания, наружностью, которую буржуазная идеология принимает в области нарративной литературы.

Модель, которую я сейчас хочу предложить вам, несомненно, восходит в конечном счете также и к Энгельсу, который сам позаимствовал ее из «Древнего общества» Моргана, который, в свою очередь, почерпнул ее в более ранней антропологической традиции. Но форма, в какой я собираюсь использовать эту модель — представляющую собой по существу не что иное, как старую триадическую классификацию культур и социальных форм по типам дикости, варварства и цивилизации — непосредственно берется из недавней французской работы, доставляющей нам средства преобразования данной типологии, которая в других случаях является чисто исторической, в довольно чувствительный инструмент практического литературного анализа.

Прежде всего я должен сказать, что не намерен дать здесь полный обзор, не говоря уже о критическом анализе, этой относительно новой работы — «Анти-Эдипа» Жюльи Делёза и Феликса Гваттари<sup>10</sup>, вокруг которой сломано уже немало копий и полезность которой, с нашей точки зрения, заключается в том, что она вводит подлинно исторические задачи в прежде решительно неисторическую или антиисторическую проблематику

---

<sup>10</sup> *Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipe*. Paris: Minuit, 1972; см. в английском переводе: *Anti-Oedipus* / Trans. R. Hurley, M. Seem, and H. R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.



структурализма. Делёз и Гваттари действительно дают нам видение истории, которое снова твердо опирается на преобразование основополагающих общественных форм, а также на соотнесение смещений в смыслах и концептуальных категориях с различными типами социоэкономических инфраструктур.

Но я должен по крайней мере разъяснить, что, как явствует из заглавия «Анти-Эдип», формально книга посвящена знакомой сегодня теме реакционности учения Фрейда об Эдиповом комплексе — позиции, девизом которой мог бы служить известный афоризм Карла Крауса: «Психоанализ — тот недуг, от которого он берется нас излечить». Ограничусь наблюдением, что рвение, с каким доказывается это довольно истеричное утверждение, по большей части и заставляет меня заподозрить, что Фрейд был в целом прав относительно Эдипова комплекса. Подлинная ценность этой книги, думаю, заключается в другом: в ней предпринимается энергичная попытка синтеза множества современных интеллектуальных направлений и течений, которые ранее не сопоставлялись друг с другом столь систематическим образом. Подзаголовок книги — «Капитализм и шизофрения» — предопределяет сам подход; и действительно, на ее страницах мы находим наряду с Фрейдом и Марксом, представленными в оригинальном и интерпретационном вариантах, феноменологические размышления о теле, мысли Мэмфорда о городе, лингвистические и антропологические материалы, исследования товарного общества, а также систем родства, теории генетических кодов, ссылки на современную живопись — и все это погружено в атмосферу близкого знакомства с великими современными литературными произведениями, например Беккета и Арто, применительно к которым, конечно, термин «шизофренический» призван служить как описанием, так и относительно новой литературной классификацией, отнюдь не лишенной практического интереса.

Однако шизофрения имеет и более фундаментальную стратегическую ценность для Делёза и Гваттари, в большей степени связанную с исторической типологией, которая нас интересует. Ведь шизофрения является своего рода нулевой степенью, относительно которой мы можем оценивать разнообразные — следует ли назвать их более сложными? — формы человеческой жизни, и служит своего рода базовой линией, поскольку в сравнении

с ней мы можем затем измерять и деконструировать различные определенные структуры индивидуальной и социальной реальности, которые в их бесконечной последовательной смене образуют то, что мы называем историей. Для Делёза и Гваттари шизофрения является, следовательно, чем-то вроде изначального потока, основополагающего для самого существования; с клинической точки зрения, конечно, шизофреника отличает это почти наркотическое растворение временных и логических связей, смена одного момента опыта другим без организации и перспективы, которые задаются различными видами абстрактных порядков значений — будь то индивидуальных или социальных — которые мы связываем с обычной повседневной жизнью. Итак, начиная строить нашу модель, мы можем сказать, что шизофрения есть нечто вроде потока, который затем в различных социальных формах упорядочивается в некоторую более разработанную, но и так или иначе очевидно более репрессивную структуру; используя терминологию Делёза, мы скажем, что организованная социальная жизнь тем или иным способом *кодирует* этот изначальный поток, организует его в те или иные упорядоченные иерархии значений, заставляет галлюцинаторный ландшафт внезапно разделиться на осмысленные перспективы и стать полем деятельности, а также тех определенных ценностей, которые характеризуют данное общественное устройство.

И вот здесь мы наталкиваемся на теперь уже знакомую нам триаду диких, варварских и цивилизованных обществ, и здесь же подход Делёза и Гваттари — их терминология потоков и кодов — прибавляет к ней рычаг, благодаря которому этот устаревший образец исторической типологии неожиданно превращается в довольно сложный предмет технического оснащения. Вспомним, какая модель нам была нужна: нам было нужно нечто вроде единой рабочей теории для различных, до сих пор совершенно не связанных между собой явлений литературы, нечто, что дало бы нам достаточно гибкую терминологию, равно применимую к первобытным сказаниям, к докапиталистическим литературам, к буржуазному реализму и к различным вариантам модернизма нынешнего постиндустриального мира, мира позднего монополистического капитала и сверхдержавы; такая общая терминология или теория единого поля должна,

следовательно, позволить нам каким-то образом понять все эти социальные и литературные формы как перестановки некоей общей структуры или, по крайней мере, как перегруппировки общих элементов этих форм.

Ясно, что Делёз и Гваттари поняли старую историческую триаду Энгельса и Моргана достаточно свободно и широко: для Моргана дикое состояние было первой ступенью общественной жизни человечества, охватившей период от зарождения языка до изобретения лука и стрелы; варварство является следующей, более сложной ступенью, на которой развиваются сельское хозяйство и гончарное ремесло и которая характеризуется главным образом использованием металлов; цивилизация, наконец, начинается с изобретения письменности. И все же мне кажется, что в чисто археологических границах этой парадигмы таится и более глубокая имажинативная истина; и это поэтическое виконианское видение человеческих обществ и есть то, что используют и эксплуатируют Делёз и Гваттари и что в настоящее время интересует нас. Согласно этому взгляду, народы, живущие в состоянии дикости, обычно называются нами первобытными культурами, племенами эпохи неолита, разного рода земледельческими обществами, главным примером которых в золотой век американской антропологии, в 19 столетии, был американский индеец и по которым, особенно со времен Леви-Стросса и его «*Tristes tropiques*»<sup>11</sup>, мы стали испытывать ностальгию, не избегающую прямого обращения к самому Руссо. Что касается обществ стадии варварства, то их так или иначе считают более сложными по сравнению с дикими племенами, но и более динамичными и, если можно так сказать, более страшными и опасными; не случайно с варварством у нас инстинктивно ассоциируется жестокость, будь то уровня набегов кочевников или великих и бесчеловечных азиатских городов-государств и восточных деспотий; и здесь жестокость, будь то Атиллы или Вавилона, является кодовым словом для машины войны, т. е. по существу для поэтической истины металлов и металлургии. Мы подходим наконец к тому, что называется цивилизацией, и ясно, что, согласно Делёзу и Гваттари, она должна измеряться не столько надписями, сколько, скорее, просто главенством торговли, развитием денежной экономики и рыночной системы,

---

<sup>11</sup> [«Печальных тропиков» (фр.)]

организованного производства и обмена, словом, того, что рано или поздно должно соответствовать имени капитализма.

Позвольте кратко резюмировать их гипотезу. Состояние дикости есть момент кодирования первоначального, примордиального шизофренического потока; затем, на стадии варварства, приходится иметь дело с более сложной конструкцией на этом базисе, которая называется его перекодированием; при капитализме реальность подвергается новому типу воздействия или манипулирования, и десакрализация и обмирщение, квантификация и рационализация капитализма характеризуются Делёзом и Гваттари именно как декодирование этих предшествующих типов реальности или кодовых конструкций; и, наконец, наше время — хотя оно и может считаться отдельной самостоятельной общественной формой, и очевидно, что именно к этому вопросу мы вскоре вернемся — наше время характеризуется главным образом новым кодированием этого отныне раскодированного потока — *попытками* снова закодировать, снова изобрести сакральное, вернуться к мифу (понятому теперь в архетипическом смысле Нортропа Фрая) — короче говоря, целым сонмом стратегий нового кодирования, которые характеризуют различные формы модернизма и самой показательной и подлинной из которых, с точки зрения Делёза и Гваттари, является, безусловно, возникновение шизофренической литературы, попытка примириться с чистым изначальным потоком как таковым.

Сейчас я постараюсь не столько разъяснить эти различные моменты, сколько показать, почему такой способ их обдумывания и обсуждения может быть полезен для нас (а если он не полезен, то, конечно, мы ошиблись в выборе модели, и нам не остается ничего другого, как только отвергнуть ее и поискать другую парадигму, способную лучше выполнить работу, которую мы от нее требуем).

Применение терминологии потока и кодов к первобытным обществам и устному рассказыванию может быть опрометчиво описано в категориях символизма и леви-строссовской концепции «примитивного сознания», той *pensée sauvage*, или первобытной мысли, еще не создавшей абстракции, для которой вещи внешнего мира сами по себе суть значения или неотделимы от значений. Средневековое понимание мира как Божественной книги, где звери, например, суть предложения в собрании сказок о животных, еще достаточно близко к этому наивному

кодированию и способно донести до нас его атмосферу. Но в первобытном мире, мире бесконечных устных рассказов и простого и наивно или, если угодно, «естественно» кодированного потока, ни одна из этих вещей на самом деле не организована систематически; только тогда, когда это вездесущее децентрированное примитивное кодирование каким-то образом упорядочивается, а тело мира, по выражению Делёза и Гваттари, *территориализируется*, мы оказываемся на следующей стадии социального (но и литературного) порядка, а именно на стадии варварства, или машины деспотизма. Здесь книга мира реорганизуется в то, что Льюис Мэмфорд называет мегамашинной, и кодированный поток, теперь перекодированный, обретает свой центр; некоторые означающие становятся привилегированными по сравнению с другими, точно так же как сам деспот постепенно выделяется из племенной неразличимости, чтобы превратиться в настоящий центр мира, в точку схождения четырех сторон света; таким образом возникает некий ужасный Запрещенный Город языка, который все еще не является абстракцией в нашем понимании, но гораздо более точно, по-моему, характеризуется тем особым явлением, которое мы называем аллгорией и в котором некий отдельный кодированный объект или деталь внешнего мира неожиданно переполняется смыслом, возвышается до решающего элемента нового и сложного объектного языка либо перекодирования, осуществленного на основе предыдущей, более простой, «естественной» системы знаков. Итак, можно сказать, что, переходя от дикого состояния к варварству, мы переходим от *производства* кодированных элементов к их *репрезентации*, к репрезентации, которая указывает на себя и утверждает собственное величие как привилегию и сакральное значение.

Цивилизация, капитализм, возникает затем как попытка уничтожить это варварское перекодирование, эту деспотическую пышную систему знаков, паразитически развившуюся на базе старых «естественных» кодов; и новая общественная форма, капиталистическая форма, поэтому стремится проторить путь назад, к некоей еще более фундаментальной и свободной от кодов реальности — научной и объективной — стоящей за старыми знаками. Данное изменение является, конечно, историческим сюжетом, известным нам в нескольких различных версиях, и я обязан достаточно внятно объяснить, какие преимущества дает

нам — в нашей практической работе преподавателей и исследователей литературы — та версия, которую я здесь предлагаю. Ведь мы знаем, что идеологи набирающей силу буржуазии в движении, называемом Просвещением, поставили перед собой четкую цель — уничтожить религию и суеверия, искоренить сакральное во всех его формах; они, таким образом, прекрасно осознавали эту борьбу за *декодирование*, даже если не называли ее так и даже если последующие поколения буржуазии, самодовольно укрепившейся во власти, предпочли забыть теперь уже весьма страшную, разъедающую мощь этого амбициозного усилия по отрицанию и деструктивной критике.

Поэтому постепенно буржуазия изобретает более успокоительное, более позитивное объяснение этого преобразования: согласно этому взгляду, остатки старых суеверий попросту уступают дорогу новым реальностям современной *науки*; или, если хотите — ведь моделирующая наука в наше время стала казаться менее надежным союзником — позитивным достижениям современной техники и изобретательства. Но оба эти объяснения — самого Просвещения и позитивизма — относятся больше к абстрактному знанию и контролю, нежели к фактам индивидуального существования. Иными словами, с точки зрения нашей конкретной дисциплины подобное позитивное научно или технологически ориентированное объяснение секуляризации мира кажется более подходящим для истории идей, чем для нарративного анализа. Диалектическая версия этого сюжета — версия Гегеля, а также Маркса и Энгельса — видимо, дает все же наиболее адекватный синтез этих предшествующих чисто негативных или чисто позитивных объяснений. Рассматриваемое нами изменение понимается здесь в категориях перехода от качества к количеству; иначе говоря, постепенная замена рыночной экономикой предшествующих форм бартера или натуральной оплаты равнозначна растущему преобладанию принципа всеобщей эквивалентности, воплощенному в денежной системе. Это означает, что если ранее существовала качественная разница между производимыми предметами, скажем, между ботинками и говядиной или между живописными полотнами, кожаными ремнями и мешками зерна, между всеми этими вещами, в предыдущих системах кодировавшимися уникальным, качественным образом как объекты совершенно

различных и несоизмеримых желаний, каждое из которых обладает собственным уникальным либидинальным содержанием, — то теперь неожиданно оказывается, что все они абсолютно взаимозаменяемы и в силу эквивалентности и общей меры денежной системы сведены к серой и безвкусной абстракции.

Преимущество добавления к этому взгляду концепции декодированного потока Делёза и Гваттари заключается в том, что теперь мы станем понимать квантифицированность, чистую эквивалентность мира обмена, уже не как самодостаточную реальность, но, скорее, как некий процесс, внешний предел, мирской идеал, как некое отсутствие качества, которое никогда не может быть достигнуто однажды и для всех в сколько-нибудь законченной форме, но к которому можно подойти в том бесконечном и манящем асимптотическом приближении к кривой, с которой оно никогда полностью не совпадет. Вот и периодизация идеологов модернизма, говорящих о разрыве с классическим романом (реалистическим романом, или традиционным романом 19 столетия), всегда оказывается столь сбивающей с толку, поскольку, конечно, в качестве позитивного феномена классического романа вовсе нет, когда вы ищите его, и реализм оказывается, как говорит Дарко Сувин, просто нулевой степенью самой аллегории.

Сейчас я могу привести лишь две кратких иллюстрации полезности этой точки зрения для практической критики так называемых реалистических романов. Прежде всего, на мой взгляд, идея декодированного потока впервые наполняет содержанием собственно формалистические указания (например, в суждениях Якобсона — Тынянова о реализме) на то, что реализм всякий раз представляет собой демистификацию некоего предшествующего идеала или иллюзии. Очевидно, прототипом такой парадигмы служит «Дон Кихот» Сервантеса, но мне кажется, что идея реализма как декодирования гораздо настойчивее направляет наше внимание на саму природу отмененных таким образом кодов, демонтированных означающих предшествующих эпох варварства или дикости; такая точка зрения, другими словами, побуждает нас гораздо более внимательно следить за постепенными постраничными и событийными действиями, посредством которых роман осуществляет такую десакрализацию, тем самым одновременно надежно спасая нас от иллюзии, будто земная

реальность может быть чем-то отличным от условной конечной точки нарративного процесса.

Другим моментом, который я хочу подчеркнуть, является фактическое тождество реализма и исторического мышления, тождество, обнаруживаемое благодаря модели декодированного потока. Утверждали — опираясь на принципы научного объяснения в эпоху подъема науки, упомянутые мной чуть выше — что новые научные ценности, в особенности причинность и причинное объяснение, задают новую перспективу, которая, как показывают критики вроде Ауэрбаха, создает само плетение новой реалистической нарративной ткани. Позвольте мне предположить, напротив, что причинность — не утверждающее, а, скорее, отрицающее или лишающее понятие: причинность есть просто форма, принимаемая самой хронологией, когда та попадает в мир квантификации, неразлично эквивалентного и декодированного потока. Книга Ангуса Флетчера «Аллегория» (1964) дает великолепную картину литературных феноменов, которые для старой высокой аллегории, или перекодирования стадии варварства, играют роль того, что впоследствии станет причинностью в реализме. Действие по ассоциации идей, эманация, магическая контаминация, гипнотическая и поглощающая притягательность космоса или пространственной формы — все это должно потом исчезнуть из раскодированного нарратива, а непрерывность времени должна передаваться каким-то более земным способом, иначе она разрушится и распадется снова на случайную последовательность несвязанных мгновений, которая составляет подлинную сущность изначального шизофренического потока. Историческое мышление, причинность являются теперь способом заставить вещи отказаться от их смыслов имманентно, без какого-либо обращения к потусторонним или магическим внешним силам; процесс разрушения отдельного объекта во времени рассматривается теперь как осмысленный сам по себе, и когда вы его проследили, вам уже не нужны какие-либо внешние или трансцендентальные гипотезы. Таким образом, реализм является *par excellence*<sup>12</sup> моментом открытия изменяющегося времени, динамизма меняющейся из года в год и из поколения в поколение нового вида социальной истории.

---

<sup>12</sup> [преимущественно (фр.)]



Я не могу не сказать, что реализм неотделим от мира *изношенных вещей*, вещей, к которым, безусловно, следует отнести и людей, и списанные объекты вроде прожитых человеческих жизней.

Наконец, по мере того как медленно проходит сам 19 век, мы начинаем замечать признаки какой-то усталости от всего процесса декодирования; действительно, коль скоро сама память о феодализме и *ancien regime*<sup>13</sup> тускнеет, остается, пожалуй, все меньше и меньше кодов в старом, сакральном смысле, которые служили бы объектом такой семантической чистки. В этот момент, конечно, возникает модернизм или, скорее, различные виды модернизма, поскольку последующие попытки *вновь закодировать* отныне раскодированный поток реалистической, секуляризованной эпохи среднего класса многочисленны и разнообразны, и здесь мы не можем даже надеяться создать хоть какое-то представление об этом многообразии. Поэтому я просто попытаюсь сформулировать одно соображение, которое представляется мне абсолютно основополагающим для анализа современной литературы и является, по-моему, наиболее ценным вкладом в нашу будущую работу с моделью, которую мы здесь рассматриваем. Оно буквально таково: из сказанного нами ранее и из самой идеи нового кодирования секуляризованной реальности, или раскодированного потока, следует, что все модернистские произведения являются по существу просто зачеркнутыми реалистическими произведениями, что они, иначе говоря, не постигаются прямо в их собственных символических значениях, в их собственной мифической или сакральной непосредственности, так, как постигалось бы первобытное или перекодированное произведение, — но, скорее, только косвенно, путем подстановки воображаемого реалистического нарратива, такой что символический и модернистский нарратив рассматривается в таком случае как его своеобразная стилизация; и здесь перед нами тип чтения и литературная структура, которые совершенно не похожи ни на что известное из истории литературы и к которым мы до настоящего момента были недостаточно внимательны. Позвольте мне предположить, другими словами, если сказать в весьма приблизительной форме, что когда вы осмысливаете произведения вроде «Замка» Кафки, процесс поисков смысла включает в себя замену этого вновь

---

<sup>13</sup> [старом режиме, королевском строе (*фр.*)]

кодированного потока реалистического нарратива вашим собственным изобретением — которое может быть представлено как предполагаемый личный опыт Кафки, психоаналитический, религиозный или социальный, — или как ваш собственный опыт, — или как некоторая гипотетическая судьба «современного человека» вообще. Каким бы ни был выбранный способ построения реалистического нарратива, является аксиомой, на мой взгляд, что чтение такого произведения всегда есть двухступенчатый процесс: сначала происходит подстановка реалистической гипотезы — в нарративной форме, затем следует интерпретация этого вторичного, изобретенного нарратива, представляющего собой проекцию стержневого нарратива, в соответствии с процедурами, которые мы предусмотрели для анализа старого реалистического романа. И я полагаю, что этот сложный процесс происходит всегда в нашем восприятии современных произведений искусства, начиная с текстов Кафки и кончая, скажем, фильмом «Изгоняющий дьявола».

И поскольку чуть выше я упомянул о хронологии, позвольте мне воспользоваться вкратце судьбой хронологии в новой художественной среде вновь кодированного потока, чтобы дать вам более ясное представление о том, что я имею в виду под этим процессом. Отмечалось, например, что в романе Роб-Грийе «La Jalousie»<sup>14</sup> хронология упразднена: имеется два независимых ряда событий, которые должны были бы позволить нам в надлежащем порядке восстановить основные факты сюжета, вот только этого не происходит: «Раздавливание сороконожки, которое в любом сюжетном романе стало бы надежной точкой отсчета, вокруг которой расположились бы другие события во времени, [фактически] представлено как совершающееся до путешествия Фрэнка и А., во время их путешествия, а также после него»<sup>15</sup>. И все же неверно было бы заключить, что Роб-Грийе действительно удалось тем самым расшатать нашу веру в хронологию, а вместе с ней и в миф о земной, объективной, «реалистической» реальности, признаком и отличительной чертой которой хронология является. Напротив, как известно любому читателю Роб-Грийе, такого рода нарратив доводит нашу одержимость

<sup>14</sup> [«Ревность» (фр.)]

<sup>15</sup> Prince G. A Grammar of Stories: an Introduction. The Hague [etc.]: Mouton, 1973. P. 23.

хронологией до подлинно лихорадочного напряжения, и отсутствие какого-либо реалистического «решения», отнюдь не являясь возвратом к старому не-причинному нарративному сознанию первобытных народов (как, например, в аллегории), на деле только глубже ввергает нас в противоречивость нашего научного и причинного способа мышления. Таким образом, совершенно неверно говорить, что Роб-Грийе упразднил сюжет, напротив, мы читаем «La Jalousie», подставляя вместо него реалистическую версию одного из древнейших сюжетов в мире; сила и ценность «La Jalousie» объясняется тем парадоксальным фактом, что, зачеркивая реалистическую историю, этот новый роман рассказывает ее более убедительно, чем рассказал бы какой-либо подлинно реалистический, старомодный, раскодированный нарратив.

С социологической точки зрения ясно, почему это должно было произойти одновременно с распадом однородной публики, социальной раздробленностью и аномией самой буржуазии, а также с ее преломлением в различных национальных ситуациях западного или натовского капитализма, каждая из которых располагает собственным языком и требует для себя особой системы отсылок. Поэтому современное произведение постепенно начинает строиться как своеобразный многоцелевой объект, или, если воспользоваться определением Умберто Эко, как так называемая *opera aperta*<sup>16</sup>, или открытая форма<sup>17</sup>, предполагающая, что каждая подгруппа может использовать ее согласно собственному разумению и потребностям, так что реалистическая сердцевина произведения, та «конкретная» эмоция, но также ситуация, которую мы называем просто *ревностью*, представляется предельно абстрактной и пустой точкой отсчета для всех, поскольку каждая конкретная аудитория должна заново ее кодировать в контексте своей системы знаков.

Первый вывод, который можно сделать об этой конкретной исторической и эстетической ситуации, заключается в том, что Лукач (границы подхода которого, надеюсь, я уже показал) оказывается в конечном счете прав относительно природы модернизма: отнюдь не являясь разрывом с прежней викторианской преувеличенной буржуазной реальностью, он просто укрепляет

<sup>16</sup> [открытое произведение (*um.*)]

<sup>17</sup> См.: *Eco U. Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962. (I Satelliti bompiani).

все основные посылки последней, только происходит это в мире настолько основательно субъективированном, что они загоняются в подполье, вглубь произведения, так что мы оказываемся вынуждены вновь подтверждать понятие земной реальности в тот самый момент, когда мы воображаем, будто отвергаем его.

Таково социальное и историческое противоречие, но для писателя это — мучительная дилемма, и, пожалуй, мы привели наиболее острую формулировку того, что пытаемся сказать. Никто здесь, в конечном счете, не хочет всерьез возвращаться к нарративной форме реализма 19 века; полноправными наследниками последнего являются сочинители бестселлеров, которые — в отличие от Кафки или Роб-Грийе — действительно озабочены главными земными проблемами нашего существования: деньгами, властью, положением, сексом и всеми этими однообразными ежедневными заботами, что продолжают составлять основу нашей повседневной жизни, в то время как высокая литература считает их недостойными своего внимания. Я не имею в виду, что мы должны вернуться назад и читать или писать по старому образцу, но утверждаю лишь, что в глубине души — как говаривали сторонники Голдуотера — все знают, что романы Джона О’Хары все же дают более правдивую картину повседневной жизни в Соединенных Штатах, чем что-либо из написанного Хемингуэем или Фолкнером со всей их туристической экзотикой и магнолиями. Хотя... хотя последние — явно более великие писатели. Итак, мы начинаем потихоньку понимать чудовищность исторической ситуации, в которой правда нашей социальной жизни как целого — как тотальности, сказал бы Лукач — становится все более несопоставимой с эстетическим качеством языка или индивидуального выражения; ситуации, о которой можно сказать, что если мы можем превратить свой опыт в произведение искусства, если мы способны рассказать его в форме истории, то он уже не является правдивым; а если мы в состоянии уловить правду о нашем мире в целом, выходящем за пределы простого индивидуального опыта, то мы уже не можем сделать ее доступной в нарративной или литературной форме.

Такое вот странное проклятие нависает над искусством в наше время, а писатель воспринимает эту дилемму как возрастающую (структурную) неспособность обобщить или сделать всеобщим приватный жизненный опыт. Предписания не только реализма, но и вообще нарратива постепенно

приводят к ограничению письма простой автобиографией и в то же время трансформируют даже сам автобиографический дискурс в еще один приватный язык наравне с другими: он сводится к правдивому рассказу об одной частной ситуации, который уже не затрагивает судьбу народа, но связан лишь с отдельной местностью, и даже уже не с ней, а с конкретным районом, да и то лишь постольку, поскольку он остается районом как гетто, т. е. в традиционном, этническом смысле; и даже в этом случае говорит отныне только об отдельной семье, и даже не о ее старших поколениях; в конце концов он сводится к одному дому и, наконец, в нем — к одному гендеру. Так мало-помалу писатель принуждается к столь приватной речи, что отныне она лишена каких-либо публичных последствий или резонанса, так что только символическое рекодирование поддерживает надежду сказать что-либо осмысленное более широкой и более разнородной аудитории. Однако, как мы видели, этот новый вид смысла полностью отличен от старого. Но при всей этой совершенно субъективированной неправде современный писатель в другом смысле все же остается глубоко правдивым и глубоко репрезентативным: ведь всякий другой человек точно так же замкнут в собственном приватном языке, заключен в сомкнутых рядах монад, которые оказываются конечным результатом социальной раздробленности, присущей нашей системе.

Многочисленны образы этой глубокой субъективизации и раздробленности нашей общественной жизни и самого нашего существования в мире позднего монополистического капитализма. Некоторые из них внушают нам ужас и дают нам метафизическое понимание нашего положения, уподобляя нас тем самым персонажу Лотреамона, с рождения заключенному в воздухонепроницаемую и звуконепроницаемую оболочку и мечтающему о крике, который должен нарушить его уединение и впервые впустить вопли страдания из внешнего мира.

Все это, конечно, образы, но наша дилемма такова, что мы можем передать эту ситуацию только с помощью образов. Впрочем, некоторые образы представляются более освобождающими, чем другие, и поскольку мы начали с обращения к Платону, давайте и закончим платоновским видением. Некогда оно составляло основание метафизики, но сегодня из-за совершенно

непредсказуемых во времена Платона поворотов истории оно выглядит так, словно было предназначено для *буквального* понимания — как мрачнейшее из всех образов и метафор.

«Представь, что люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий про-свет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная, представь, невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол <...> представь же себе и то, что за этой ширмой другие люди несут различную утварь, держа ее так, что она видна поверх стены; проносят они и статуи, и всяческие изображения живых существ, сделанные из камня и дерева <...>

— Странный ты рисуешь образ и странных узников! [отвечает слушатель Сократа. — *Ф. Д.*]

— Подобных нам. Прежде всего разве ты думаешь, что, находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, свое ли или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?»<sup>18</sup>.

Конечно, существуют способы вырваться из этого заточения, но они не являются литературными и требуют полного и радикального преобразования нашей экономической и социальной системы, а также создания новых форм коллективной жизни. Наша задача, задача специалистов по размышлению о вещах, является, скорее, кропотливой, скромной, диагностической. Однако даже такая задача как анализ литературы и культуры ни к чему не приведет, если знание о нашей собственной исторической ситуации не будет живо в нас: ведь мы в нашем положении меньше всего вправе заявлять, что мы не понимали, что мы считали все эти вещи реальными, что у нас не было возможности узнать, что мы живем в пещере.

---

<sup>18</sup> *Plato. The Republic* / Trans. H. D. P. Lee. Baltimore, Md.: Penguin Books, 1955. Pp. 278–279. (Book VII). [*Платон. Государство*, VII 514b 515. Цит. по изд.: *Платон. Собр. соч.*: В 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. С. 295. (Пер. А. Н. Егунова.)]

## ВВЕДЕНИЕ [К КНИГЕ ЖАКА-ФРАНСУА ЛИОТАРА «ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ СОСТОЯНИЕ: ДОКЛАД О ЗНАНИИ»]<sup>1</sup>

Данный казался бы нейтральный обзор значительного объема материала по современной науке и проблемам знания и информации при ближайшем рассмотрении оказывается неким перекрестком, где скрещиваются и проблематизируют друг друга различные темы — различные книги. Ведь рассмотрение Жаном-Франсуа Лиотаром последствий новых взглядов на научное исследование и его парадигмы, начало которым было положено такими теоретиками как Томас Кун и Пол Фейерабенд, является также плохо замаскированной полемикой с Юргеном Хабермасом, с его понятием «кризиса легитимации» и видением «свободного от помех», прозрачного, в полной мере коммуникационного общества. Между тем заглавие книги, где со всей очевидностью и провокационно представлена модная тема постмодернизма, поворачивает эту проблему, по крайней мере имплицитно, в направлении эстетики и экономики, поскольку постмодернизм в его обычном понимании предполагает радикальный разрыв как с доминирующей культурой и эстетикой, так и с совершенно другим моментом социально-экономической организации, с которым сравниваются его собственные структурные новообразования: новый социальный и экономический момент (или даже система), который называли обществом средств коммуникации, «обществом спектакля» (Ги Дебор), обществом потребления (*société de consommation*), «бюрократическим обществом контролируемого потребления» (Анри Лефевр) или «постиндустриальным обществом» (Дэниел Белл). Можно

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1988. [Перевод выполнен А. Сыроедовой по изд.: Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* / Trans. from the French by G. Bennington and B. Massumi; Foreword by F. Jameson. 6<sup>th</sup> printing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Pp. vii—xxi. (Theory and History of literature; 10).]

также признать, что это якобы специальное и беспристрастное научное руководство является одновременно и значительным шагом в развитии философских воззрений самого Лиотара, чей боевой и пророческий голос, знакомый читателям по другим его работам, удивит здесь своей относительной приглушенностью. Наконец, и это тесно связано с последним, «Постмодернистское состояние» дарует нам важные методологические операции, которые хотя и опираются на всю весьма богатую современную традицию нарративного анализа, тем не менее задают сравнительно обособленную, неожиданную ноту во всем многообразии современных философских исследований.

Формальный предмет исследования Лиотара — статус науки и техники, технократии и контроля над знанием и информацией сегодня — является, пожалуй, наиболее известным материалом для американского читателя, тем не менее он непосредственно и поучительно вводит и во все другие темы, которые я только что перечислил. «Делание науки», например, предполагает свой особый тип легитимации (почему так сложилось, что наши студенты не проводят лабораторных работ по алхимии? почему Иммануил Великовски считается эксцентриком?) и поэтому может быть исследовано как часть более широкой политической проблемы легитимации всего социального устройства (тема, которая, будучи сформулирована с помощью именно этого кода или терминологии, ассоциируется с работами Хабермаса). Делание «нормальной» науки и участие в законном и упорядоченном общественном воспроизводстве являются, таким образом, двумя явлениями — вернее, двумя *тайнами* — которые должны были бы пролить свет друг на друга.

Но, как напоминает нам термин *кризис* в заглавии книги Хабермаса<sup>2</sup>, а также приставка *пост-* в заглавии у Лиотара, легитимация как проблема и объект исследования обретает контуры только в тот момент, когда она ставится под вопрос. Что касается науки, то основными симптомами этого кризиса являются исторические теории Куна и Фейерабенда: видимо, гораздо менее важно решить, означают ли эти теории, что мы сегодня в состоянии продумать или концептуально осмыслить научное исследование совершенно по-другому, чем в ньютоновскую

---

<sup>2</sup> [Имеется в виду заглавие работы Ю. Хабермаса «Проблемы легитимации в условиях позднего капитализма» (1973) в английском переводе, см. ссылку: Наст. изд. С. 274 прим. 9.]



эпоху, или же, наоборот, что мы сегодня на деле делаем науку по-другому. Во всяком случае, этот «разрыв» смыкается теперь с другими темами очерка Лиотара посредством события, обычно рассматриваемого как главным образом эстетическое, хотя оно имеет и непосредственные философские и идеологические аналоги: я имею в виду так называемый кризис репрезентации, когда по сути реалистическая эпистемология, которая основывается на понимании репрезентации как воспроизведения — для субъективности — расположенной вне нее объективности, создает теорию познания и искусства как зеркала, отражения, фундаментальными оценочными категориями которой являются адекватность, точность и собственно Истина. Именно в терминах этого кризиса и был описан переход в истории форм от романного «реализма» (в понимании Лукача) к различным ныне классическим «высоким» модернизмам: когнитивная задача науки, однако, показалось бы еще более катастрофически ослабленной аналогичным переходом от репрезентативной к нерепрезентативной практике. Лиотар здесь искусно «сохраняет» связность научного исследования и эксперимента, переформулируя их кажущуюся ныне не- или постреференциальной «эпистемологию» в терминах лингвистики и, в частности, теории перформатива (Дж. Л. Остина), для которой обоснование научной работы состоит не в том, чтобы продуцировать адекватную модель или копию некоторой внешней реальности, но, скорее, в том, чтобы просто производить *больше* работы, генерировать новые и свежие научные *énoncés*, или утверждения, заставить вас приходить к «новым идеям» (П. Б. Медавар) или, лучше всего (и возвращаясь к более знакомой эстетике высокого модернизма), снова и снова «видеть новое»: «*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*»<sup>3</sup>.

Как бы ни понимался и ни оценивался этот новый способ повторной легитимации современной науки — а он имеет много семейных сходств повсюду в современной мысли<sup>4</sup> —

<sup>3</sup> [В неведомого глубь, чтоб новое обрести! (*фр.*). — Строка из стихотворения Ш. Бодлера «Le Voyage», ср. в строфе: «Обманутым пловам раскрой свои глубины! / Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть, / На дно твое нырнуть — Ад или Рай — едино! — / В неведомого глубь, чтоб *новое* обрести!» (*Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Радуга, 2006. С. 317. (Пер. М. И. Цветаевой).]

<sup>4</sup> См., например, эпистемологические очерки Луи Альтюссера или, если взять другую национальную традицию, работы Ричарда Рорти: *Rorty R. Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1973; *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

ретроспективно он позволяет Лиотару дать общий нарративный анализ предшествующих форм научной легитимации, коллапс которых в наше время навязывает столь отчаянные решения, столь замечательные спасательные действия за минуту до гибели.

Два великих легитимирующих «мифа», или нарративных архетипа (*récits*<sup>5</sup>), также представляют известную сложность, поскольку они воспроизводят денотативную аргументацию этой книги в виде коннотативной или самореферентной спирали. Ведь два великих мифа, разъединяемых Лиотаром и определяемых как альтернативные обоснования институционального научного исследования вплоть до нашего времени, — миф об освобождении человечества и миф об умозрительном единстве всего знания (*qua*<sup>6</sup> философской системы) — являются также национальными мифами и воспроизводят ту самую полемику, в которую Лиотар своей книгой хочет включиться. Первый — политический, боевой, напористый — представляет, конечно, традицию французского 19 века и Французской революции, традицию, для которой философия уже есть политика и в которой самому Лиотару безусловно должно быть отведено место. Второй является, конечно, немецкой и гегельянской традицией — созерцательной, организованной, скорее, вокруг ценности целостности, чем причастности, традицией, наследником которой — хотя и косвенным — еще остается Хабермас, философский противник Лиотара. Данный конфликт может быть обострен и углублен, если заменить упомянутые имена еще более авторитетными, за которыми стоят еще более ярко выраженные философские разногласия: сравните, например, влиятельный гимн шизофрении Жюлья Делёза (например, в «Анти-Эдипе») с не менее влиятельным и показательным обличением Т. Адорно культурного овеществления и фетишизации. Эту оппозицию можно повернуть и в психоаналитическом направлении, и в этом случае типично французское утверждение о «децентрированном субъекте», или об иллюзии связного Я или эго, противопоставляется более традиционной защите психической «автономии» у представителей Франкфуртской школы.

И все же эти традиции совсем не являются такими последовательными и симметричными, какими я их только что представил.

<sup>5</sup> [рассказа, повествования (фр.)]

<sup>6</sup> [в виде (лат.)]

В конце концов Лиотар пишет в русле известного французского «постмарксизма», а именно мощной реакции на всех уровнях против различных марксистских и коммунистических традиций во Франции. Ее главной мишенью на философском уровне является концепция «тотальности» у Гегеля и Лукача (часто опростетливо считавшаяся однопорядковой, на политическом уровне, со сталинизмом или даже ленинской партией). Философский разрыв самого Лиотара с марксизмом (а он был членом влиятельной группы «Socialisme ou barbarie»<sup>7</sup> в 1950-х — начале 1960-х гг.<sup>8</sup>) в значительной мере предвосхищает более поздний маккартизм во Франции (в свою очередь сменившийся последующей неожиданной победой социалистов на выборах в 1981 г.); но он явно объясняет ситуацию, при которой Хабермас может еще представлять тотализующую и диалектическую немецкую традицию, тогда как философское отношение самого Лиотара к политизированной французской традиции оказалось значительно более проблематичным и сложным. Действительно, чуть ниже я хочу показать, что один важный «либидинальный» подтекст настоящей книги представляет собой, в частности, символическое усилие по прояснению данного запутанного сюжета. В любом случае представление Хабермаса об эволюционном социальном скачке в нового типа рациональное сообщество, определяемое в коммуникативных терминах как «коммуникативная общность тех вовлеченных, кто, в качестве участников практического дискурса, проверяет обоснованность нормативных притязаний и в той мере, в какой признает их обоснованными, приходит к убеждению, что в данных обстоятельствах предлагаемые нормы “справедливы”»<sup>9</sup>, недвусмысленно отвергается здесь Лиотаром как неприемлемый пережиток «тотализующей» философской традиции и как валоризация конформистских,

<sup>7</sup> [«Социализм или варварство» (*фр.*)]

<sup>8</sup> См. интересную статью Лиотара: Pierre Souyri, *Le Marxisme qui n'a pas fini* // *Esprit*. 1982, January. Vol. 61. Pp. 11–31.

<sup>9</sup> *Habermas J. Legitimation Crisis* / Trans. Th. McCarthy. Boston: Beacon Press, 1975. P. 105. См. также позднейшую работу Хабермаса: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981; здесь преобразование общества рассматривается в категориях эволюционных стадий Пиаже: парадоксальным образом проблема здесь та же, что у Лиотара, когда он размышляет о нынешней монополизации информации многонациональными корпорациями — а именно что нет оснований полагать, что такая ситуация может быть разрешена мирной эволюцией или рациональным убеждением.

если не «террористических», идеалов консенсуса. (В сущности, поскольку Хабермас обращается также к освободительной риторике, в некотором смысле, с точки зрения Лиотара, эта философская позиция объединяет все что есть неприемлемого в *обеих* традициях и мифах о легитимации.)

Однако прежде чем исследовать позицию, исходя из которой высказываются такие критические замечания, мы должны обратиться, по крайней мере мимоходом, к развернутой здесь методологической перспективе, где легитимация обеспечивается в терминах уже описанных двух типов главных нарративов. Признание во Франции таких англо-американских лингвистических понятий, как «перформатив» Остина, сегодня в значительной степени является свершившимся фактом (хотя это и весьма неожиданный результат развития). В более общем плане лингвистические измерения того, что принято называть французским структурализмом, и, по видимости, более статичные возможности господствовавшей семиотики за последние годы были скорректированы и усилены возвратом к прагматике, к анализу языковых ситуаций и игр, а также самого языка как изменчивого обмена между говорящими, чьи высказывания теперь рассматриваются не столько как процесс передачи информации и сообщений или в качестве некоторой сети знаков и даже означающих систем, сколько как (если воспользоваться одним из любимых образов Лиотара) «трюкачество», обыгрывание коммуникативного соперника, в сущности конфликтные отношения между ловкачами — а не как идущая по накатанному безмолвная передача монеты (ср. суждение Малларме о денотативной речи<sup>10</sup>). Мы уже отметили, что Лиотар возводит «перформатив» в фундаментальный принцип современной науки как таковой; однако еще удивительнее в его методологической перспективе — и действительно, он является, насколько мне известно, одним из немногих серьезных профессиональных философов (вспоминаются также Поль Рикер и Аласдейр Макинтайр), кто *формально* сделал это важнейшее заключение, — еще удивительнее то, каким образом нарратив утверждается не просто в качестве важной новой области исследования, но много шире — в качестве центрального образца человеческого сознания и способа мышления, столь же законного, как и абстрактно-логическое мышление.

<sup>10</sup> [См.: Наст. изд. С. 72.]

Пространное методологическое отступление обосновывает это суждение, которое тотчас само становится своего рода полноправным историческим нарративом, поскольку очевидно — особенно в контексте рассмотрения *науки* — что одним из свойств, характерных для более «научных» периодов истории, и особенно для самого капитализма, является относительное ослабление прав нарративного, или повествовательного, знания перед лицом прав абстрактных, денотативных или логических и когнитивных процедур, которые обычно ассоциируются с наукой и позитивизмом. Это отступление в очередной раз усложняет аргументы «Постмодернистского состояния», поскольку оно само становится симптомом состояния, которое стремится диагностировать — его возвращение к нарративной аргументации является столь же полноправным примером кризиса легитимации прежнего когнитивного и эпистемологического научного мировоззрения, как и любое другое продвижение, упомянутое в этом тексте. Лиотар действительно усматривает одну недавнюю инновацию в анализе науки как оценки научных экспериментов в множестве тех более мелких нарративов, или рассказов, которые надо создать. С другой стороны, как ни парадоксально, это возрождение по существу нарративного представления об «истине», а также жизнеспособность малых нарративных единиц, *локально* действующих повсюду в современной социальной системе, сопровождаются своего рода более глобальным или тотальным «кризисом» нарративной функции в целом, поскольку, как мы видели, старые господствующие нарративы легитимации больше уже не могут служить научному исследованию — как и, надо думать, чему-либо еще (например, мы уже не верим в политическую и историческую телеологию, в великих «деятелей» и «субъектов» истории — национальное государство, пролетариат, партию, Запад и т. д.). Это поверхностное противоречие можно разрешить, на мой взгляд, если сделать еще один шаг, который Лиотар, похоже, не хочет сделать в данном тексте, а именно — постулировать не исчезновение великих главных нарративов, но как бы их уход в подполье, их сохраняющуюся, но теперь уже *бессознательную* эффективность как способа «обдумывать» нашу нынешнюю ситуацию и действовать в ней. Это продолжение существования похороненных главных нарративов в том, что в другом месте я назвал нашим

«политическим бессознательным», я попытаюсь вкратце продемонстрировать также в связи с настоящим текстом.

Самое поразительное в лиотаровском различии между повествованием и «научной» абстракцией — неожиданное движение в сторону ницшеанской исторической тематики. В результате, действительно, с точки зрения Лиотара, фундаментальное различие между этими двумя формами знания лежит в их отношении к темпоральности и, в частности, к удержанию прошлого. Нарратив, формальные свойства которого становятся ярко выраженными в просодии и ритмических особенностях традиционных рассказов, поговорок и т. п., характеризуется здесь как способ *потребления* прошлого, как способ забывания: «По мере того, как метр одерживает верх над ударением во всех звуковых, речевых или неречевых, обстоятельствах, темп перестает быть подпоркой запоминания и превращается в древнее отбивание ударов, которое за отсутствием заметной разницы между периодами не позволяет их просчитывать и заставляет забыть о них»<sup>11</sup> (гл. 6). Вспоминается прекрасный и все еще влиятельный очерк Ницше об истощающем воздействии историографии и верности прошлому и мертвым, чему, видимо, способствует одержимость историей. Ницшеанская «способность *забывать* прошлое» — в качестве приготовления к грядущему появлению вида сверхчеловека — здесь парадоксальным образом получает новое употребление в качестве свойства самой повествовательности, тех самых нарративов, героических и иных, в которых нас учили видеть форму хранилища древних данных или форму социального воспроизводства. Во всяком случае, такая формулировка совершенно отчетливо достигает радикального различия между потреблением прошлого в нарративе и его хранением, накоплением и капитализацией в «науке» и научной мысли — некоего способа понимания, который, подобно первому избыточному продукту на экономическом уровне, будет постепенно определять широкий диапазон более сложных и широких институциональных объективаций — сначала в письме; затем в библиотеках, университетах, музеях; включая

---

<sup>11</sup> [Цит. по изд.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. М.; СПб.: Ин-т экспериментальной социологии; Алетейя, 1998. С. 59.]

прорыв, в нашу эпоху, к микропамяти, оцифрованным данным и банкам данных ранее невообразимых масштабов, контроль или даже право собственности в отношении которых является, о чем предупреждали нас Герберт Шиллер и другие (и что совершенно отчетливо понимает Лиотар), одним из решающих *политических* вопросов нашего времени.

Мы возвращаемся тем самым к тематике науки и знания в его социальной форме: той, что поднимает вопросы о социальном классе: является ли технократия, порождаемая таким главенством знания, бюрократией или же самостоятельным новым классом? — и о социально-экономическом анализе: является ли данная стадия развитого индустриального общества структурным вариантом классического капитализма или сменой и зарождением совершенно новой социальной структуры, в которой, как утверждали Дэниел Белл и другие теоретики концепции собственно «постиндустриального общества», именно наука, знание, технологическое исследование, а не индустриальное производство и извлечение прибавочной стоимости, являются отныне предельной «определяющей инстанцией»?

На самом деле, эти различные и частично совпадающие вопросы поднимаются одновременно благодаря тем двум теоретическим проблемам, которые Лиотар к его чести не стремится здесь безоговорочно разрешить. В конечном счете речь идет о проблеме природы способа производства и, в частности, капиталистического способа производства, а также структурных изменений, которые он допускает. Вопрос, следовательно, можно переформулировать как вопрос о марксизме: сохраняют ли категории, разработанные им для анализа классического капитализма, свою обоснованность и объяснительную силу, когда мы обращаемся к сегодняшним многонациональным и информационным обществам с их технологиями «третьего поколения»? Сохранение актуальности проблем власти и контроля, особенно при возрастающей монополизации информации частным бизнесом, казалось бы, делает неизбежным утвердительный ответ и вновь подтверждает привилегированный статус марксизма как способа анализа капитализма как такового.

Но часто полагают, что этот вопрос влечет за собой и другую группу ответов и выводов, связанных с концом капитализма, возможностью революции и, в первую очередь, с сохраняющейся функцией промышленного рабочего класса как основного

революционного «субъекта истории». По крайней мере исторически интеллектуалы и борцы имели возможность признать объяснительную силу марксизма как наиболее адекватного способа анализа капитализма (включая тот особый социальный момент, каким является наше собственное общество) и в то же время отказаться от традиционного марксистского видения революции и социализма, основываясь главным образом на убеждении, что промышленный рабочий класс (во всяком случае, определяемый своей сопряженностью с производственными технологиями первого и второго типа, а не с третьей их разновидностью, кибернетической или ядерной) более не занимает стратегического властного положения в этой общественной формации. Более сильная теоретическая форма этого утверждения вытекала бы тогда из представления, что общественные классы — классического типа, как они определяются в марксизме — сегодня уже не действуют как таковые, скорее, они вытеснены другими, неклассовыми образованиями вроде бюрократии и технократии (и такова, по всей видимости, была позиция Лиотара, чья созидательная политическая работа в группе «Socialisme ou barbarie» была связана как раз с анализом бюрократии в восточноевропейских странах).

Вопрос об общественном классе, и в частности о «пролетариате» и его существовании, безнадежно запутывается, когда в таких аргументах проблема теоретической категории анализа (общественный класс) объединяется с эмпирическим вопросом о настроениях и влиянии рабочих в том или ином современном обществе (они уже не революционны, они обуржуазились и т. д.). Более ортодоксальные марксисты согласятся с наиболее радикальными пост- и антимарксистскими позициями по крайней мере в том, что марксизм как последовательная философия (или, еще лучше, как «единство теории и практики») полностью определяется проблемой общественного класса.

Здесь можно сказать, по крайней мере, что благодаря теоретическому осмыслению Эрнстом Мэнделом третьей стадии капитализма, отличной от классического, или рыночного, капитализма, проанализированного в самом «Капитале», а также от монополистической стадии, или стадии «империализма», как назвал ее Ленин, сегодня существует чисто марксистская альтернатива не- или антимарксистским теориям «потребительского» и «постиндустриального» общества, теориям, наиболее



влиятельной из которых несомненно является теория Дэниела Белла. Мэндел действительно стремится показать, что все характеристики, мобилизованные Беллом с целью доказательства конца капитализма как такового — в частности, беспрецедентное первенство науки и технических изобретений, равно как и технократии, возникшей благодаря их привилегированному положению, а также переход от прежних индустриальных технологий к новейшим информационным — могут быть объяснены в классической марксистской терминологии как показатели новой, могучей, не знающей аналогов глобальной экспансии капитализма, который теперь уже проникает в бывшие до сих пор докапиталистическими анклавы сельского хозяйства «Третьего мира» и культуры «Первого мира», где, иными словами, капитал еще более безоговорочно подчиняет своему господству Природу и Бессознательное: «Этот новый период (1940–1965 гг.) характеризовался, среди прочего, тем, что наряду с промышленными потребительскими товарами машинного производства (как это было с начала 19 века) и машинами машинного производства (с середины 19 века) мы обнаруживаем теперь произведенные машинами сырье и пищевые продукты. Поздний капитализм, отнюдь не являющий собой “постиндустриальное” общество, предстает тем самым как период, когда впервые все отрасли экономики полностью индустриализированы; к этому можно добавить и возрастающую механизацию сферы обращения (за исключением чисто ремонтных услуг) и возрастающую механизацию надстройки»<sup>12</sup>.

Эта характеристика также вполне согласуется с разработанной Франкфуртской школой концепцией «индустрии культуры» и проникновения товарного фетишизма в те сферы воображения и психики, которые со времен классической немецкой философии всегда рассматривались как последняя неприступная крепость на пути индустриальной логики капитала. Проблемой для подобных концепций — и для промежуточных формулировок, например утверждения Ги Дебора, что «образ является последней стадией товарного овеществления» — остаются, безусловно, затруднительность концептуального увязывания культурных и информационных товаров с трудовой теорией стоимости, методологическая проблема согласования количественного

<sup>12</sup> Mandel E. Late Capitalism. London: New Left Books, 1975. Pp. 190–191.

анализа, в частности рабочего времени (или продажи рабочей силы столькими отдельными частями), с природой «умственно-го» труда и нефизических, неизмеряемых «товаров» типа единиц информации либо «продуктов» коммуникации и развлечения. С другой стороны, полагание категории «способ производства» в качестве фундаментальной категории марксистского социального анализа и интерес к «проблематике», предлагающей подобные системные вопросы о современном обществе, видимо, будут оставаться существенно важными для политиков, которые сохраняют приверженность радикальным социальным преобразованиям. В сущности, именно как вклад в эту общую проблематику и ценна небольшая книжка Лиотара, несмотря на то что ее автор, как мы вскоре увидим, никоим образом не причисляет себя к революционерам традиционного толка.

Если меняющийся статус науки и знания (и, соответственно, экспертов) подводит нас к вопросу о природе данного способа производства как системы и функционального целого, то этот второй, более широкий вопрос возвращает нас, пусть и дальним окольным путем, к проблеме культуры и, в частности, к проблеме существования или отсутствия некоторой собственно «постмодернистской» культуры. Ведь хотя категория способа производства иногда неверно понималась как узко экономическая и «производственная», ее адекватное объяснение явно требует структурного изучения и анализа надстроечных уровней данной общественной формации, а также, самое главное, функции и места, отводимых культуре как таковой: удовлетворительная модель конкретного способа производства не может быть построена без теории исторически и диалектически специфической и уникальной роли «культуры» в этой модели.

Здесь обзор книги Лиотара становится мучительным и в конечном счете разочаровывающим; ведь формальное ограничение его очерка проблемой «знания» ведет к исключению области культуры, которая имела для него огромное значение в других его работах, поскольку он принадлежит к числу современных мыслителей, самым глубоким образом интересующихся современным авангардным и экспериментальным искусством во всем его объеме и многообразии. Однако именно этот интерес к экспериментальному и новому порождает эстетику, значительно более тесно связанную с традиционной идеологией самого высокого модернизма, чем с нынешними разновидностями

постмодернизма, а также — хотя это достаточно парадоксально — очень тесно связанную с концепцией революционной природы высокого модернизма, которую Хабермас полностью унаследовал от Франкфуртской школы.

Таким образом, хотя Лиотар в полемике поддерживал лозунг «постмодернизма» и участвовал в защите некоторых его наиболее противоречивых произведений, в действительности он вовсе не желает постулировать постмодернистскую стадию как радикально отличную от периода высокого модернизма и предполагающую коренной исторический и культурный разрыв с последним<sup>13</sup>. Рассматривая постмодернизм, скорее, как недовольство распадом того или иного модернистского стиля — как момент в перманентной «революции» и обновлении высокого модернизма, который сменяется свежим всплеском формотворчества — он суммирует характеристику постмодернизма в некоей поразительной форме, определяя его не как то, что следует за модернизмом и его специфическим кризисом легитимации, но, скорее, как циклический момент, возвращающийся всякий раз перед появлением совершенно *новых* модернизмов в более строгом смысле.

Итак, здесь в какой-то мере воспроизводится прославление модернизма таким, каким он виделся его первым идеологам, — как постоянной и все более динамичной революции языков, форм и художественных вкусов (тогда еще не связываемой с коммерческими революциями в моде и дизайне товаров, которые мы уже стали понимать как имманентный ритм самого капитализма), — к которой последующая волна более явно левых и часто марксистских идеологов и эстетиков после Второй мировой войны добавит отчетливо *политическое* измерение — так что революционная эстетика модерна иногда будет пониматься Франкфуртской школой, но также группами Тель Кель и Скрин, в более буквальном смысле как критическое отрицание, если не прямая социальная и психологическая трансформация. Эстетика самого Лиотара сохраняет многое от этого протополитического пафоса; в своей приверженности культурным и формальным инновациям он все еще возвеличивает культуру и ее возможности во многом так же, как это делал западный авангард начиная с *fin de siècle*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> См. работу: Lyotard J.-F. *Response à la question: qu'est-ce que le post-moderne?* // Critique. 1982, April. Pp. 357–367; см. также интересную книгу Лиотара о Марселе Дюшане: *Les Transformateurs Duchamp*. Paris: Galilee, 1977.

<sup>14</sup> [конца века (*фр.*)]

С другой стороны, может показаться, что сближение постмодернизма с предшествующей концепцией высокого модернизма с ее негативным, критическим и революционным запалом депроблематизирует значительно более интересную и сложную ситуацию, которая является частью дилеммы, поставленной «поздним капитализмом» (потребительским, индустриальным обществом и т. п.) в тех других областях науки и техники, производства, социального изменения и проч. В этой связи мне представляется, что Хабермас — работавший, несомненно, в значительно более удушливой маккартистской атмосфере Федеративной Республики — весьма тонко понимает, каковы политические ставки в этом, казалось бы, теоретическом вопросе, причем Лиотар не вполне готов признать за ним эту заслугу. Ведь для Хабермаса, действительно, постмодернизм предполагает открытое отрицание модернистской традиции — возрождение неприятия филистером, или *Spiessbürger*<sup>15</sup>, среднего класса модернистских ценностей и форм и в качестве такового выражение нового социального консерватизма<sup>16</sup>.

Его диагноз подтверждается той областью, в которой вопрос о постмодернизме был поставлен наиболее остро, а именно архитектурой<sup>17</sup>, где мастера высокого модернизма, архитекторы международного стиля — Ле Корбюзье, Франк Ллойд Райт — были как раз революционерами в рассмотренных выше смыслах: сторонниками новых форм и преобразований архитектурного пространства, которые, как можно было ожидать, самим фактом своего существования смогут преобразовать общественную жизнь в целом и, заменяя политическую революцию (по выражению Ле Корбюзье), выступить ее субститутами (но в данной форме эта мысль так же стара, как «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера). Безусловно, постмодернизм означает возвращение всех старых антимодернистских предрассудков (как у Тома Вульфа в недавнем очерке «От стиля “Баухауз” к нашему дому»), но объективно он был также признанием серьезного поражения с той точки зрения, что была задана самими архитекторами: новые здания

<sup>15</sup> [обывателем (нем.)]

<sup>16</sup> См. статью Хабермаса: *Modernity versus Postmodernity* // *New German Critique*. 1981, Winter. Vol. 22. Pp. 3–14.

<sup>17</sup> См. полезный обзор современных постмодернистских теорий архитектуры в книге: *Portoghesi P. After Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1982.

Ле Корбюзье и Райта в конечном счете не изменили мир, и даже не улучшили захлащенное пространство позднего капитализма, тогда как мисовские башни, воплощение «нулевой степени» (в духе Малларме), совершенно неожиданно произвели настоящее засилье ужаснейших стеклянных коробок во всех основных городских центрах мира. И в этом смысле высокий модернизм может быть безоговорочно объявлен мертвым и устаревшим: его утопические амбиции оказались неосуществимыми, а новые формы — исчерпанными.

Однако совсем не это заключение Хабермас и Лиотар выводят из того, что они расценивают, каждый по-своему, как постмодернистское движение: для них обоих возврат к прежнему критическому высокому модернизму еще возможен, точно так же (столь же анахронично) как для Лукача, работавшего на пике эпохи высокого модернизма, еще можно было вернуться к старому предмодернистскому реализму. Но если мы хотим — как Хабермас и Лиотар — постулировать появление некоего нового состояния общественных отношений (даже оставляя в стороне вопрос, следует ли рассматривать его как новый полноценный способ производства или нет), то не будет, видимо, излишней дерзостью говорить о некотором эквивалентном изменении самой роли и динамики собственно культурного производства, о таком изменении, которое действительно можно было бы принять во внимание диалектически, без ненужного морализирования. Постмодернистская архитектура, например, предстает перед нами как своеобразный аналог неоклассицизма, игра («историчистской») аллюзии и цитаты, которая отвергает былую строгость высокого модернизма и которая сама, похоже, суммирует целый спектр традиционных западных эстетических стратегий: отсюда маньеристский постмодернизм (Майкл Грейвз), барочный постмодернизм (в Японии), постмодернизм в стиле рококо (Чарльз Мур), неоклассицистский постмодернизм (французы, в частности Кристиан де Порзампарк) и, возможно, даже постмодернизм стиля «высокого модернизма», где сам модернизм является объектом постмодернистского пастиша. Налицо богатое и творческое движение прекраснейшей эстетической игры и наслаждения, движение, которое, пожалуй, можно сходу охарактеризовать как единое целое благодаря двум важным свойствам: первое из них — отказ от протополитического призвания и террористической установки прежнего модернизма, а второе — утрата всего аффективного

(глубины, тревоги, страха, переживания грандиозно-величественного), отличавшего высокий модернизм, и его замена тем, что Кольридж назвал бы фантазией, а Шиллер — эстетической игрой, приверженностью поверхности и *поверхностному* во всех смыслах этого слова.

Однако именно к поверхностному (во всех этих смыслах) призывает нас известный французский постструктурализм, не исключая и ранних работ самого Лиотара: но в этот момент эстетика уступает место этике, в которой проблема постмодерна (даже в его связи с новыми формами науки и знания) становится проблемой более глубинного отношения к новой общественной формации — в этот момент, наконец, то, что я назвал глубоко вытесненным, или похороненным, символическим нарративом «Постмодернистского состояния», в полной мере дает знать о себе.

Здесь, по-видимому, прослеживается связь Лиотара с «Анти-Эдипом» Жиля Делёза и Феликса Гваттари, которые в конце своей работы тоже предупреждали, что предложенная ими шизофреническая этика вовсе не является революционной, но представляет собой способ выживания при капитализме, производства свежих желаний в структурных рамках капиталистического способа производства как такового<sup>18</sup>. Восхваление Лиотаром такого рода этики достигает наибольшей яркости в контексте уже упомянутого отказа от сообщества консенсуса Хабермаса, где Лиотар пророчески утверждает позитивность растворения Я во множество сетей и отношений, противоречивых кодов и пересекающихся сообщений (гл. 4). Не удивительно, что этот взгляд определит и итоговое представление Лиотара о науке и знании сегодня как поисках не консенсуса, но как раз «нестабильности», как практике *паралогизма*, смысл которой не в том, чтобы достичь согласия, а в том, чтобы разрушить изнутри те самые рамки, которые были установлены для предшествующей «нормальной науки». Риторика, которая все это передает, — риторика борьбы, конфликта, агонистического в квазигероическом смысле; не надо забывать и о связанном с этим взгляде Лиотара на греческую философию, которая не была доминирующей (стоики, киники, софисты), как партизанскую войну маргиналов,

---

<sup>18</sup> Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* / Trans. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane; Preface by M. Foucault. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Pp. 456–457. (Репринт книги, изданной в 1977 г. издательством «Viking».)

чужаков, не-греков против сплоченного и репрессивного Ордена Аристотеля и его последователей<sup>19</sup>. С другой стороны, эстетика иногда выступает неприятным зеркалом; и нам нужно, пожалуй, хотя бы на мгновение задуматься над особой гармонией между «свободной игрой» науки у Лиотара и тем, как постмодернистская архитектура наставляет нас «учиться у Лас-Вегаса» (Роберт Вентури) и «чувствовать себя как дома в нашем отчужденном бытии» (Маркс о гегелевской концепции абсолютного духа). Во всяком случае, таков глубочайший, наиболее противоречивый, но и наиболее важный уровень книги Лиотара: уровень нарратива, который — как всякий нарратив — должен создавать иллюзию «воображаемого разрешения реальных противоречий» (Леви-Стросс).

Приводящую сюда проблему формы можно выразить следующим образом: как обойтись без нарратива посредством самого нарратива? На политическом и социальном уровне, действительно, нарратив в некотором смысле всегда означал отрицание капитализма: с одной стороны, например, нарративное знание противопоставляется здесь «научному», или абстрактному, знанию, как докапитализм собственно капитализму. Однако — как стало ясно, когда нарративные легитимации самой науки были воскрешены в момент их кризиса и распада — нарратив обозначает также нечто вроде *телеологии*. Великими господствующими нарративами здесь являются те, которые полагают, что возможно нечто помимо капитализма, нечто в корне иное; и они также «легитимируют» практику, посредством которой политические борцы стремятся сделать реальным этот в корне иной будущий общественный порядок. Однако оба господствующих нарратива науки стали для современных интеллектуалов особенно отталкивающими и вызывающими замешательство: риторика освобождения, например, с пылкой амбивалентностью разоблачается Мишелем Фуко в первом томе его «Истории сексуальности»; тогда как риторика целостности и тотализации, выведенная из того, что я назвал немецкой или гегельянской традицией, является объектом своего рода инстинктивного, или автоматического, разоблачения едва ли не у всех и каждого.

Стойкая приверженность Лиотара *нарративному анализу* в ситуации, когда нарративы как таковые кажутся более невоз-

---

<sup>19</sup> См. статью «De la force des faible» в специальном выпуске журнала «L'Arc», посвященном Лиотару: L'Arc. 1976. Vol. 64. Pp. 4–12.

возможными, является его декларацией о намерении оставаться на почве политики и спора; иными словами, избежать одного возможного и даже логичного решения дилеммы, которое сделало бы его, подобно Дэниелу Беллу, идеологом технократии и апологетом системы как таковой. А для этого он переносит прежние идеологии эстетики высокого модернизма, прославление его революционной мощи, на саму науку и научное исследование. И как раз безграничная способность последних к инновации, изменению, разрывам и обновлению придаст системе, которая в противном случае будет репрессивной, неотчуждаемое возбуждение от нового и «неизвестного» (последнее слово встречается в тексте Лиотара), а также от риска, отрицания конформизма и разнообразия желаний.

К сожалению, другая ценность, тоже отстаиваемая в заключительной части книги — ценность справедливости — имеет тенденцию (как и во всех интересных нарративах) отражаться на книге и подрывать ее кажущиеся достоверности. Динамика вечного изменения, как показал Маркс в «Манифесте...», не является неким посторонним ритмом в капитале — ритмом, характерным для неинструментальных форм деятельности, каковы наука и искусство, — но является, скорее, самой «перманентной революцией» капиталистического способа производства как такового: в ней упоение революционным динамизмом говорит о полученном в качестве бонуса удовольствии и о вознаграждении за социальное воспроизводство самой системы. Момент истины, в этом отношении, наступает тогда, когда вопрос о собственности и контроле над новыми информационными банками — о прибыльности новой технологической и информационной революции — возвращается на этих последних страницах с удвоенной силой: дистопическая перспектива глобальной частной монополии на информацию существенно перевешивает удовольствия от паралогизмов и от «анархистской науки» (Фейерабенд). Однако не приходится ожидать, что эта монополия, как и вся остальная система частной собственности, будет преобразована технократической элитой, пусть даже великодушной; ей может бросить вызов только подлинно политическое действие — а не символическое или протополитическое.



## ПОСТМОДЕРНИЗМ И ОБЩЕСТВО ПОТРЕБЛЕНИЯ<sup>1</sup>

Сегодня понятие постмодернизма еще не получило широкого признания или хотя бы понимания. Подобное сопротивление связано, возможно, с малой известностью произведений, которые охватываются этим явлением. Их можно обнаружить во всех видах искусства: такова, например, поэзия Джона Эшбери, но также гораздо более простая устная поэзия, которая возникла в 1960-х гг. как реакция на сложную, ироническую, академичную поэзию модерна; протест против модернистской архитектуры и, в частности, против монументальных зданий международного стиля — каковы поп-строения и декорированный сарай, восславленные Робертом Вентури в манифесте «Учиться у Лас-Вегаса»; Энди Уорхол и поп-арт, но также и более поздний фотореализм; в музыке — Джон Кейдж, но также и позднейший синтез классического и «популярного» стилей у композиторов вроде Филипа Гласса и Терри Райли, а кроме того — панк и рок новой волны таких групп, как «The Clash», «Talking Heads» и «Gang of Four»; в кино — все, что вышло из Годара, современный авангардный фильм и видео, но также и новый стиль коммерческих, или игровых, фильмов, который имеет свои эквиваленты и в области современного романа, где произведения Уильяма Берроуза, Томаса Пинчона и Исмаэля Рида, с одной стороны, и французский «новый роман» — с другой, тоже должны быть причислены к многообразию того, что можно назвать постмодернизмом.

Этот список, кажется, делает ясными сразу две вещи. Прежде всего, большинство упомянутых выше разновидностей

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1983. [Postmodernism and Consumer Society. Перевод выполнен А. Пензиным по изд.: The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture / Ed. H. Foster. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. Pp. 111–125.]

постмодернизма возникают как специфическая реакция против утвердившихся форм высокого модернизма, против той или иной формы господствующего высокого модернизма, который завоевал университеты, музеи, сеть художественных галерей и фонды. Эти некогда подрывные и воинственные стили — абстрактный экспрессионизм, великая модернистская поэзия Паунда, Элиота или Уоллеса Стивенса, международный стиль (Ле Корбюзье, Фрэнк Ллойд Райт, Мис), Стравинский, Джойс, Пруст и Томас Манн — воспринимавшиеся нашими бабушками и дедушками как шокирующие и скандальные, для поколения 1960-х гг. становятся истэблишментом и врагом — мертвыми, удушающими, каноническими, застывшими монументами, которые нужно разрушить, для того чтобы создать нечто новое. Это означает, что должно появиться столько же различных форм постмодернизма, сколько было форм высокого модернизма, поскольку первые, по крайней мере поначалу, являются направленными и специфическими реакциями *против* этих моделей. Очевидно, что сказанное нисколько не упрощает задачу описания постмодернизма как связанного феномена, поскольку единство этого нового импульса — если он обладает единством — дано не в нем как таковом, но в том самом модернизме, который он стремится вытеснить.

Другая характерная черта этого перечня проявлений постмодернизма — стирание некоторых ключевых границ или различий; наиболее примечательно здесь разрушение старого различия между высокой культурой и так называемой массовой (или поп-) культурой. Это, пожалуй, самое тревожное развитие событий с академической точки зрения, которая традиционно предполагала заинтересованность в сохранении области высокой или элитарной культуры во враждебном ей окружении филистерства, безвкусицы и кича, культуры телесериалов и журнала «Ридерз дайджест», а также в передаче своим ученикам сложных и трудных навыков чтения, слушания и видения. Но многие новейшие представители постмодернизма были просто заморожены всем этим ландшафтом рекламных щитов и мотелей, зоной Лас-Вегаса, ночными шоу, второсортными голливудскими фильмами, так называемой паралитературой в виде книг в мягких обложках, которые берут для чтения в самолете, — готическими романами, любовными историями, популярными биографиями, детективами, научной фантастикой

или фэнтези. Они уже не «цитируют» такие «тексты», как это делали Джойс или Малер; они инкорпорируют их настолько, что провести границу между высоким искусством и коммерческими формами становится все труднее.

Несколько иное указание на это уничтожение прежних жанровых и дискурсивных категорий может быть обнаружено в том, что иногда называют современной теорией. Одним поколением раньше еще существовал специальный дискурс профессиональной философии — великие системы Сартра и феноменологов, произведения Витгенштейна, аналитическая философия, или философия обыденного языка, — наряду с которыми еще можно было различить совершенно иной дискурс других академических дисциплин, таких как политология, социология или литературная критика. Сегодня мы все больше сталкиваемся с неким родом письма, называемого просто «теорией», которая представляет собой все эти дисциплины сразу и ни одну из них в отдельности. Этот новый тип дискурса, обычно ассоциирующийся с Францией и так называемой французской теорией, становится очень распространенным и означает конец философии как таковой. Можно ли, например, назвать творчество Мишеля Фуко философией, историей, социальной теорией или политологией? Эта проблема неразрешима, как сегодня говорят; и я полагаю, что такой «теоретический дискурс» тоже нужно причислить к манифестациям постмодернизма.

Теперь я должен сказать вкратце об употреблении понятия постмодернизма: оно не является просто еще одним словом для описания некоего конкретного стиля. Оно — по крайней мере в моем употреблении — есть также периодизирующее понятие, чья функция состоит в соотнесении появления в культуре новых формальных особенностей с возникновением нового типа социальной жизни и нового экономического порядка, того, что часто эвфемистически называют обществом модернизации, постиндустриальным, или потребительским, обществом, медийным обществом или обществом спектакля, транснациональным капитализмом. Этот новый момент капитализма можно отсчитывать с послевоенного бума конца 1940 — начала 50-х гг. в США или, во Франции, с провозглашения Пятой Республики в 1958 г. 1960-е гг. были во многих отношениях важнейшим переходным периодом, в течение которого новый международный

порядок (неоколониализм, революция в сельскохозяйственном производстве, компьютеризация, электронная информация) устанавливается и одновременно расшатывается собственными внутренними противоречиями и внешним сопротивлением. Я хочу наметить здесь несколько способов, которыми новый постмодернизм выражает истинную сущность недавно возникшего социального порядка позднего капитализма, однако должен буду ограничить описание лишь двумя его важными характерными чертами, которые назову пастишем и шизофренией: они дадут нам возможность понять специфику постмодернистского опыта пространства и времени соответственно.

Одной из наиболее значимых характеристик и практик нынешнего постмодернизма является пастиш. Я должен сначала разъяснить этот термин, который обычно смешивают или сравнивают с таким явлением, как пародия. И пастиш, и пародия включают в себя имитирование, или, лучше сказать, мимикрию под другие стили и, в частности, под их характерные особенности и стилистические перегибы. Очевидно, что современная литература в целом дает богатейший материал для пародии, начиная с великих модернистских писателей — ведь все они отличились изобретением или созданием весьма уникальных стилей: вспомните длинные предложения Фолкнера или образы природы у Г. Д. Лоуренса; вспомните Уоллеса Стивенса и его особый способ использовать абстракции; вспомните характерную манеру философов, например Хайдеггера или Сартра; вспомните музыкальные стили Малера и Прокофьева. Все эти стили, как бы они ни отличались друг от друга, сопоставимы в одном: каждый из них совершенно безошибочно узнаваем; однажды познакомившись с ним, вы вряд ли спутаете его с каким-то другим.

И вот пародия извлекает выгоду из уникальности этих стилей, пользуется их идиосинкразиями и эксцентричностью, чтобы создать имитацию, которая высмеивает оригинал. Я бы не сказал, что сатирический импульс осознанно присутствует во всех формах пародии. Во всяком случае, хороший или великий пародист должен питать некую тайную симпатию к оригиналу, так же как великий мим должен обладать способностью поставить себя на место имитируемого лица. И все же общий смысл пародии — не важно, злой или доброжелательной — состоит

в том, чтобы высмеять особую природу соответствующей стилистической манеры, а также чрезмерность и эксцентричность пародируемых по сравнению с тем, как люди обычно говорят или пишут. Поэтому где-то на заднем плане любой пародии остается чувство, что существует языковая норма, по контрасту с которой могут быть высмеяны стили великих модернистов.

Но что бы случилось, если бы мы больше не верили в существование нормального языка, обычной речи, лингвистической нормы (скажем, ясности и способности быть инструментом коммуникации, которые воспеты Оруэллом в его знаменитом очерке<sup>2</sup>)? Можно было бы представить это следующим образом: возможно, чрезвычайная раздробленность и индивидуализация современной литературы — взрывообразный рост в ней множества индивидуальных стилей и манер — превосхищают более глубокие, более общие тенденции в социальной жизни в целом. Предположим, что современное искусство и модернизм, отнюдь не являющиеся своего рода специально эстетической диковиной, действительно превосхищают социальные изменения в этих направлениях; предположим, что за десятилетия, прошедшие с появления великих современных стилей, само общество стало дробиться таким образом, что каждая группа начинает говорить на некоем собственном индивидуальном необычном языке, каждый профессиональный цех развивает свой индивидуальный код или идиолект и, наконец, каждый человек становится своего рода языковым островом, отделенным от всех остальных. Но тогда, в этом случае, сама возможность какой-либо лингвистической нормы, основываясь на которой можно было бы высмеивать индивидуальные языки и характерные стили, исчезла бы и у нас не было бы ничего, помимо стилистического многообразия и разнородности.

В этот-то момент появляется пастиш, а пародия становится невозможной. Пастиш, как и пародия, является имитацией конкретного, или уникального, стиля, ношением стилистической маски, речью на мертвом языке. Но это нейтральная мимикрия, без скрытого мотива пародии, без сатирического импульса, без смеха, без этого еще теплящегося в глубине чувства, что существует нечто *нормальное*, по сравнению с которым объект

---

<sup>2</sup> [Имеется в виду очерк Джорджа Оруэлла «Политика и английский язык» (1946), см. в изд.: Оруэлл Д. Лев и Единорог: Эссе, статьи, рецензии. М.: Московская школа политических исследований, 2003. С. 341–356.]

подражания выглядит весьма комично. Пастиш — бесцветная пародия, пародия, которая утратила чувство юмора: пастиш по сравнению с пародией — то же, что одна любопытная вещь, современная практика своего рода пустой иронии, по сравнению с тем, что Уэйн Бут называет крепкой и смешной иронией, скажем, 18 века.

А теперь нам надо вставить новый фрагмент в эту головоломку, который поможет объяснить, почему классический модернизм ушел в прошлое и почему постмодернизм должен был занять его место. Этот новый элемент — то, что обычно называют «смертью субъекта», или, скажем на более привычном языке, конец индивидуализма как такового. Великим модернистам приписывают, как мы уже сказали, изобретение личного, индивидуального стиля, столь же безошибочно узнаваемого, как отпечатки пальцев, столь же неповторимого, как ваше собственное тело. Но это означает, что модернистская эстетика некоторым образом органически связана с представлением об уникальной самости и персональной идентичности, уникальной личности и индивидуальности, которые, надо думать, должны породить собственное уникальное видение мира и сформировать свой уникальный, безошибочно узнаваемый стиль.

И все же сегодня с многочисленных различных точек зрения — социальных теоретиков, психоаналитиков, даже лингвистов, не говоря уже о тех из нас, кто работает в области культуры, культурных и формальных инноваций — изучается мнение, что такого рода индивидуализм и личная идентичность ушли в прошлое; что старый индивид, или индивидуалистический субъект, «мертв»; и что можно даже охарактеризовать понятие уникального индивида и теоретический базис индивидуализма как идеологические явления. В сущности, относительно всего этого возможны две позиции разной степени радикальности.

Сторонники первой позиции довольствуются суждением: да, некогда, в классическую эпоху предпринимательского капитализма, в период расцвета нуклеарной семьи и появления буржуазии как господствующего общественного класса, существовал индивидуализм, существовали индивидуальные субъекты. Но сегодня, в эпоху корпоративного капитализма, так называемого организованного человечества, бюрократий в бизнесе и государственной сфере, демографического взрыва — сегодня этот старый буржуазный субъект больше не существует.

Далее, имеется вторая позиция, более радикальная, нежели первая, и ее можно назвать постструктуралистской позицией. Она дополняет первую: буржуазный индивидуальный субъект — не просто вещь прошлого, но также миф; он вообще *никогда* реально не существовал; никогда не было такого рода автономных субъектов. Скорее, это понятие является просто философской и культурной мистификацией, посредством которой стремились убедить людей в том, что они «обладают» индивидуальной субъектностью и уникальной личной идентичностью.

Для наших целей не так уж важно выбрать из этих двух позиций более корректную (или, скорее, более интересную и продуктивную). Из всего этого мы должны сохранить, скорее, эстетическую дилемму: ведь если опыт и идеология уникальной самости, опыт и идеология, которые сформировали стилистическую практику классического модернизма, исчерпаны и выдохлись, тогда уже не ясно, что должны делать художники и писатели. Очевидно одно — старые модели (Пикассо, Пруст, Т. С. Элиот) больше не работают (или положительно вредны), поскольку никто уже не обладает уникальным внутренним миром и стилем, который нуждается в выражении. И это, пожалуй, не просто вопрос «психологии»: мы должны также принять во внимание колоссальное значение семидесяти или восьмидесяти лет господства классического модернизма. Есть еще один смысл, в котором писатели и художники наших дней больше не смогут изобретать новые стили — поскольку они уже изобретены; поскольку возможно только ограниченное число комбинаций; поскольку наиболее уникальные из них уже были продуманы. Поэтому значимость всей эстетической традиции модернизма — ныне мертвой — тоже давит своей тяжестью, подобно кошмару, на разум живущих, как некогда сказал Маркс в другом контексте.

Отсюда, опять же, пастиш: в мире, где стилистические новшества более невозможны, нам остается только подражать мертвым стилям, говорить из-за масок и голосами этих стилей в воображаемом музее. Но это означает, что современное, или постмодернистское, искусство почти становится искусством как таковым в некоем новом смысле, больше того, это означает, что одним из его главных сообщений будет неизбежная неудача искусства и эстетики, несостоятельность нового, заключение в прошлом.

Поскольку все это может показаться слишком абстрактным, я хочу привести несколько примеров, один из которых столь вездесущ, что мы редко связываем его с обсуждаемыми здесь изменениями в высоком искусстве. Эта конкретная практика пастиша относится не к высокой культуре, а во многом к массовой, и она хорошо известна в качестве «ностальгического кино» (что французы ясно называют *la mode rétro* — ретроспективным стилем). Мы должны мыслить эту категорию более широко — в узком смысле, несомненно, она включает только фильмы о прошлом и о специфических «поколенческих» моментах прошлого. Так, одним из первых фильмов в этом новом «жанре» (если это на самом деле жанр) был фильм «Американские граффити» Лукаса, которому в 1973 г. удалось схватить атмосферу и стилистические особенности Соединенных Штатов 1950-х гг. — Соединенных Штатов эпохи Эйзенхауэра. В великом фильме «Китайский квартал» Поланский делает нечто подобное по отношению к 1930-м, как и Бертолуччи в «Конформисте» — по отношению к европейскому и итальянскому контексту того же времени, к эпохе итальянского фашизма, и т. д. Можно было бы еще какос-то время продолжать перечисление этих фильмов, но зачем называть их пастишем? Не являются ли они, скорее, произведениями более традиционного жанра, известного как исторический фильм — произведениями, которые будет проще теоретически осмыслить путем экстраполяции еще одной известной формы, исторического романа?

У меня есть основания думать, что для таких фильмов нужны новые категории. Но позвольте мне сказать сначала о некоторых аномалиях. Допустим, я полагаю, что фильм «Звездные войны» тоже является ностальгическим. Что это могло бы означать? Видимо, можно согласиться, что это не исторический фильм о нашем межгалактическом прошлом. Позвольте мне выразить это несколько иначе: одним из самых значительных культурных переживаний поколения, которое взросло в 1930–1950-х гг., были субботние послеполуденные сериалы вроде «Бака Роджерса» — настоящие американские герои, попавшие в беду героини, опасные чужаки, смертоносные лучи или зловещие контейнеры, захватывающий конец, чудесное разрешение которого ожидало вас в ближайший субботний вечер. «Звездные войны» воссоздают этот опыт в форме пастиша, т. е. здесь нет ни малейшего



признака пародии на такие сериалы, поскольку они давно уже неактуальны. «Звездные войны», отнюдь не являясь бессмысленной сатирой на такие ныне мертвые формы, удовлетворяют глубокое (можно, наверное, сказать «подавленное») стремление пережить их вновь: это сложный объект, в котором на некотором первом уровне дети и подростки могут воспринимать непосредственно приключения, тогда как взрослая аудитория способна удовлетворить более глубокое и собственно ностальгическое желание вернуться в прежнюю эпоху и снова пережить ее странные старые эстетические продукты. Этот фильм, таким образом, *метонимически* является историческим и ностальгическим: в отличие от «Американских граффити», он не воссоздает картину прошлого в его переживаемой тотальности, скорее, воссоздавая восприятие и форму характерных художественных объектов прошлого (сериалов), он пробуждает ощущение прошлого, ассоциирующегося с этими объектами. Фильм «Искатели потерянного ковчега», между тем, занимает здесь промежуточное положение: на каком-то уровне он повествует о 1930–1940-х гг., но на самом деле он тоже передает этот период метонимически, посредством характерных для того времени приключений (которые уже не являются нашими).

А теперь позвольте мне обсудить еще одну интересную аномалию, которая может приблизить нас к пониманию ностальгического кино в частности и пастиша в целом. Я имею в виду недавний фильм «Жар тела», который, как указывали многочисленные критики, представляет собой отдаленный римейк фильмов «Почтальон всегда звонит дважды» или «Двойная страховка». (Намекающий на старые сюжеты и неуловимый плагиат тоже является, конечно, отличительной чертой пастиша.) Так вот, с технической точки зрения «Жар тела» — не ностальгический фильм, поскольку действие в нем разворачивается в современной обстановке, в городке близ Майами во Флориде. С другой стороны, эта формальная современность на самом деле является в высшей степени двусмысленной: кредитные карты — всегда являющиеся для нас первым сигналом — набраны шрифтом в стиле арт-деко 1930-х гг., что не может не вызвать ностальгической реакции (напоминая сначала, несомненно, о «Китайском квартале», а потом уже о некотором более реальном, историческом референте). Кроме того, сам

стиль героя двусмыслен: Уильям Хёрт — новая звезда, но у него нет ничего от отличительного стиля предыдущего поколения актеров-суперзвезд вроде Стива Маккуина или даже Джека Николсона, а точнее, его личность здесь представляет смесь их характеристик и более старого типажа, ассоциирующегося обычно с Кларком Гейблом. Поэтому здесь тоже смутно ощущается архаика благодаря всему этому. Зритель начинает размышлять, почему эта история, которая могла бы происходить где угодно, разворачивается в маленьком городке во Флориде. Чуть позже начинаешь понимать, что обстановка городка выполняет ключевую стратегическую функцию: она позволяет фильму обойтись без большинства сигналов и отсылок, которые могли бы вызвать у нас ассоциации с современным миром, с обществом потребления — с устройствами и рукотворными продуктами, с высотными зданиями, с предметным миром позднего капитализма. Формально, стало быть, предметы в фильме являются продуктами 1980-х (автомобили, например), но все в нем задумано так, чтобы сделать смутной непосредственно современную систему отсылок и создать возможность восприятия фильма как ностальгического произведения — как повествования, помещенного в некое неопределимое ностальгическое прошлое, в вечные 1930-е гг., так сказать, за рамки истории. На мой взгляд, чрезвычайно симптоматично, что сам стиль ностальгического кино сегодня захватывает даже те фильмы, которые содержат современные контексты, как будто по каким-то причинам мы не можем сосредоточиться на нашем настоящем, как будто мы стали не способны создать эстетические репрезентации нашего актуального опыта. Но если так, то это является ужасным обвинением потребительскому капитализму как таковому или, самое меньшее, тревожным и патологическим симптомом общества, которое утратило способность устанавливать связь со временем и историей.

Тем самым мы сейчас возвращаемся к вопросу о том, почему ностальгическое кино и пастиш следует рассматривать как отличные от старого исторического романа или фильма. (Я включил бы в это обсуждение также основной литературный пример всего этого, каковы, по-моему, романы Э. Л. Доктороу — «Регтайм» с его атмосферой рубежа веков и «Гагачье озеро», действие в котором происходит главным образом в 1930-х гг. Однако,

на мой взгляд, они являются историческими романами лишь внешне. Доктору — серьезный художник и один из немногих по-настоящему леворадикальных романистов, которые работают в наши дни. Я не причиню ему вреда, если скажу, тем не менее, что его повествования репрезентируют не столько наше историческое прошлое, сколько наши представления или культурные стереотипы этого прошлого.) Культурное производство загнано внутрь сознания, внутрь монадического субъекта: он больше не может прямо смотреть на реальный мир собственными глазами, чтобы найти в нем искомый референт, но должен, как в платоновском образе пещеры, отслеживать собственные умственные образы этого мира на стенах, в которых он заперт. Если здесь вообще остается реализм, то это «реализм», проистекающий из потрясения от осознания своего «заточения» и от понимания того, что по тем или иным конкретным причинам мы, видимо, обречены разыскивать историческое прошлое сквозь наши поп-образы и стереотипы этого прошлого, которое само всегда остается недостижимым.

Сейчас я хочу вернуться к тому, что рассматриваю как вторую основную характеристику постмодернизма: я имею в виду его особое отношение к времени. Эту форму обращения со временем можно было бы назвать «текстуальностью» или *écriture*<sup>3</sup>, но я считаю продуктивным обсуждать ее в терминах современных теорий шизофрении. Спешу предотвратить все возможные недоразумения в связи с моим употреблением этого слова: оно понимается как дескриптивное, а не как диагностическое. Действительно, я далек от мысли, что кто-либо из самых значительных постмодернистских художников — Джон Кейдж, Джон Эшбери, Филипп Соллерс, Роберт Уилсон, Энди Уорхол, Исмаэль Рид, Майкл Сноу, даже сам Сэмюэл Беккет — является в каком-то смысле шизофреником. И я не веду речь о диагнозе нашему обществу и его искусству с культурной и личностной точки зрения: думаю, о нашей социальной системе могут быть сделаны гораздо более мрачные выводы, нежели те, что делаются доступными с помощью средств популярной психологии. Я даже не уверен, что точка зрения на шизофрению, которую я собираюсь очертить, точка зрения, разработанная главным образом в трудах французского психоаналитика Жака Лакана, является клинически точной; но для моих целей и это не имеет значения.

---

<sup>3</sup> [письмом (*фр.*)]

Оригинальность мысли Лакана в этой области состоит в том, что он рассматривает шизофрению, по существу, как языковой беспорядок и связывает шизофренический опыт с общим воззрением на овладение языком, отсутствие которого считает основным недостатком фрейдовской концепции формирования зрелой психики. Он достигает этого, предлагая нам лингвистический вариант Эдипова комплекса, в соответствии с которым эдипальное соперничество описывается не в терминологии биологического индивида, соперника в борьбе за материнское внимание, но, скорее, в терминах того, что он называет Именем Отца, отцовским авторитетом, рассматриваемым теперь как языковая функция. Запомним для себя ту мысль, что психоз и, конкретнее, шизофрения возникают из неспособности ребенка войти в сферу языка и речи.

Что касается языка, то лакановская модель сегодня является ортодоксальной структуралистской моделью, которая основывается на концепции лингвистического знака как имеющего два (или, возможно, три) элемента. Знак, слово, текст здесь встраиваются в модель отношения между означающим — материальным объектом, звуком слова, начертанием текста — и означаемым, *значением* этого материального слова или материального текста. Третьим компонентом обычно выступает так называемый референт — «реальный» объект в «реальном» мире, к которому отсылает знак (живая кошка в протиположность понятию кошки или звуку «кошка»). Но для структурализма в целом характерна тенденция рассматривать эту референцию как своего рода миф, поскольку никто более не может говорить о «реальном» в этом внешнем, или объективном, смысле. Поэтому у нас остаются сам знак и два его компонента. Между тем, другая главная задача структурализма состояла в том, чтобы опровергнуть старую концепцию языка как именованного (согласно которой, например, Бог даровал Адаму язык, чтобы тот дал имена животным и растениям в райском саду), концепцию, которая предполагает однозначное соответствие между означающим и означаемым. Если придерживаться структуралистской точки зрения, то сразу становится понятно, что предложения так не работают: мы не переводим отдельные означающие или слова, составляющие предложение, обратно в их означаемые в отношении «один к одному». Скорее, мы читаем предложение целиком, и именно из взаимоотношений его слов или означающих выводится более глобальное значение, называемое теперь

«эффектом значения». Означаемое — быть может, даже иллюзия или мираж означаемого и значения вообще — есть эффект, производимый взаимоотношениями материальных означающих.

Все это заставляет нас понимать шизофрению как разрыв отношения между означающими. Согласно Лакану, опыт темпоральности, человеческого времени, прошлого, настоящего, памяти, сохранение личной идентичности в течение месяцев и лет — это экзистенциальное или опытное восприятие самого времени — тоже является действием языка. Именно потому, что язык имеет прошлое и будущее, а предложение движется во времени, мы можем обладать тем, что кажется нам конкретным и живым опытом переживания времени. Но поскольку шизофреник не знает такого употребления языка, он не имеет и нашего опыта временной непрерывности, но обречен жить вечным настоящим, с которым различные моменты его прошлого мало связаны и на горизонте которого нет возможного будущего. Другими словами, шизофренический опыт — это опыт изолированных, разъединенных, дискретных материальных означающих, которые не могут образовать связной последовательности. Шизофреник, таким образом, не знает личной идентичности в нашем смысле, поскольку наше чувство идентичности зависит от нашего ощущения продолжительности «Я» и «меня» во времени.

С другой стороны, шизофреник, безусловно, будет иметь гораздо более интенсивное, по сравнению с нашим, восприятие всякого данного настоящего состояния мира, поскольку наше настоящее всегда является частью более широкой совокупности проекций, которые заставляют нас избирательно сосредотачиваться на наших восприятиях. Иными словами, мы не просто воспринимаем внешний мир в общем виде как некое недифференцированное зрелище: мы всегда вовлечены в его использование, мы прокладываем в нем пути в зависимости от нашего внимания к тому или иному предмету или лицу. Шизофреник, однако, есть «никто» не только в том смысле, что у него нет личной идентичности; он также ничего не делает, поскольку имеет проект — значит быть способным связать себя некоей непрерывностью во времени. Таким образом, шизофреник предается недифференцированному видению мира в настоящем — и это отнюдь не радостный опыт:

«Я прекрасно помню тот день, когда это случилось. Мы остановились в деревне, и я пошла прогуляться в одиночестве, как обычно. И вдруг, когда я проходила мимо школы, я услышала немецкую песню: у детей был урок пения. Я остановилась послушать, и в этот момент меня охватило странное чувство, которое трудно описать, но похожее на то, что я так хорошо узнала позднее — тревожное чувство ирреальности. Мне показалось, что я уже не узнаю школу, она стала большой, как казармы; поющие дети стали узниками, которых заставляют петь. Казалось, будто школа и детская песня были отделены от остального мира. В то же время мой взгляд натолкнулся на пшеничное поле, края которого я не видела. Эта желтая безбрежность, сияя на солнце, соединялась с пением детей, заточенных в школе-каземате из гладкого камня. Это привело меня в такое беспокойство, что я расплакалась. Я прибежала домой, в наш сад, и стала играть, чтобы “вещи виделись такими же, как обычно”, т. е. чтобы вернуться к реальности. Так впервые появились элементы, которые всегда присутствовали в позднейших ощущениях ирреальности: безбрежный простор, яркий свет, глянец и гладкость материальных вещей» (Маргарита Сешейе, «Автобиография девочки-шизофреника»).

Заметим, что временные непрерывности прерываются, переживание настоящего становится чрезвычайно, непреодолимо живым и «материальным»: мир открывается шизофренику с преувеличенной интенсивностью, он несет в себе необъяснимый и подавляющий заряд аффекта, обжигая галлюцинаторной энергией. Но то, что могло бы показаться нам желанным опытом — возрастание восприимчивости, либидинальная или галлюцинаторная интенсификация нашего привычно однообразного и знакомого окружения, — здесь воспринимается как утрата, «ирреальность».

Я хочу подчеркнуть, однако, то, каким образом отдельное означающее становится все более материальным — или, еще лучше, *буквальным* — все более живым в ощущениях, независимо от того, является ли этот новый опыт привлекательным или ужасным. Мы можем проследить то же самое в области языка: ведь шизофренический разрыв языка приводит к тому, что в результате остаются отдельные слова и происходит переориентация субъекта или говорящего на более «точечное» внимание

к этим словам. Кроме того, в обычной речи мы пытаемся сквозь материальность слов (их странные звуки и начертание, тембр моего голоса и особый акцент и т. д.) проникнуть к их значению. Когда значение потеряно, материальность слов становится навязчивой, как в том случае, когда дети снова и снова повторяют одно и то же слово, пока его смысл не утрачивается и оно не становится непонятным заклинанием. Если начать устанавливать связь с нашим предыдущим описанием, то означаемое, которое потеряло свое означаемое, тем самым превращается в некий образ.

Это длинное отступление о шизофрении позволило нам добавить еще одну характеристику, которую мы не могли учесть в предшествующем описании, — а именно само время. Поэтому теперь мы должны переключиться в обсуждении постмодернизма с визуальных искусств на темпоральные — на музыку, поэзию и некоторые типы нарративных текстов, таких как тексты Беккета. Любому, кто слушал музыку Джона Кейджа, вполне может быть знаком опыт, подобный тому, что мы сейчас описали — опыт фрустрации и отчаяния: прослушивание единичного аккорда или ноты, за которыми следует тишина настолько продолжительная, что память не может удержать того, что было раньше, тишина, обрекаемая на забвение новым странным звучным настоящим, которое само исчезает. Этот опыт можно проиллюстрировать многими формами современной культурной продукции. Я выбрал текст одного молодого поэта, отчасти потому, что «школа» или «группа», к которой он принадлежит, известная как «поэты языка», во многих отношениях сделала опыт темпоральной прерывности — опыт, описанный здесь в терминах шизофренического языка — центральным для своих языковых экспериментов и для того, что они называют «новым предложением». Это стихотворение «Китай» Боба Перельмана (оно опубликовано в его новом сборнике «Primer», выпущенном издательством «This Press» в Беркли, Калифорния):

Мы обитаем в третьем мире от солнца. Номер три. Никто не говорит нам, что делать.

Люди, научившие нас считать, были очень добры.

Всегда пора уходить.

Если идет дождь, у вас есть ваш зонт или нет его.

Ветер сдувает с вас шляпу.

И солнце тоже восходит.  
Я хотел бы, чтобы звезды не представляли нас друг другу,  
чтобы мы сделали это сами.  
Беги впереди своей тени.  
Сестра, которая хоть раз в десять лет укажет на небо  
— хорошая сестра.  
Ландшафт моторизован.  
Поезд везет тебя там, где он едет.  
Мосты среди воды.  
Люди, бредущие вдоль нескончаемых бетонных полос, направляющиеся  
в самолет.  
Не забудь, на что похожи твои ботинки и шляпа, когда  
тебя нигде нельзя найти.  
Даже слова, плывущие в воздухе, отбрасывают голубые тени.  
Если он вкусный, мы едим его.  
Листья падают. Обрати на вещи внимание.  
Собирай нужные вещи.  
*Эй, догадайся, что? Что? Я научился говорить.* Прекрасно.  
Тот, чья голова неполна, раздражается слезами.  
Когда кукла падала, что она могла сделать?  
Ничего.  
Иди спать.  
Ты прекрасно выглядишь в шортах. И флаг тоже выглядит прекрасно.  
Все любят взрывами.  
Время вставать.  
Но лучше привыкнуть к сновидениям.

Могут возразить, что это не является вполне шизофреническим письмом в клиническом смысле; что не вполне правильно было бы назвать эти предложения свободно плавающими материальными означающими, чьи означаемые испарились. В самом деле, здесь, видимо, есть некоторое общее значение. Действительно, поскольку данное стихотворение в некоем любопытном и потаенном смысле является политическим, оно действительно до некоторой степени схватывает атмосферу воодушевления вокруг грандиозного незаконченного социального эксперимента нового Китая, беспрецедентного в мировой истории: это неожиданное возникновение в пространстве между двумя сверхдержавами «номера три»; свежесть настоящего нового мира объектов, созданного людьми, по-новому распо-



ряжающимися своей коллективной судьбой; кроме того, знаменательное событие — коллективность, которая стала новым «субъектом истории» и, после длительного подчинения в эпоху феодализма и империализма, говорит собственным голосом, для себя самой, впервые («Эй, догадайся, что? ... Я научился говорить»). Однако такое значение «плавает» по поверхности или вонне текста. Невозможно, я думаю, понять этот текст в соответствии с какой-либо из категорий старой «новой критики» и найти сложные внутренние отношения и ткань, характерные для старого «конкретного универсума» классических модернизмов, таких как модернизм Уоллеса Стивенса.

Произведение Перельмана, как и вообще «поэзия языка», в некоторых отношениях свидетельствует о влиянии Гертруды Стайн и, кроме того, Флобера. Поэтому здесь уместно будет привести давний разбор флоберовского предложения у Сартра, который хорошо передает живое ощущение от движения таких предложений: «Его фраза оплетает предмет, захватывает, сковывает и губит его, она смыкается над ним, затем каменеет, и предмет обращается в камень вместе с нею. Такая фраза слепа и глуха, она бескровна; ни единого живого дыхания, и глубокая тишина отделяет ее от фразы, следующей за нею; она падает в бездну, век за веком, и увлекает за собой в это нескончаемое падение свою жертву. Любую хоть раз описанную реальность вычеркивают из перечня» (Жан-Поль Сартр, «Что такое литература?»<sup>4</sup>).

Это враждебное описание, и живость текста Перельмана исторически отличается от убийственной манеры письма Флобера. (Как однажды заметил в том же ключе Ролан Барт, для Малларме предложение, слово есть способ уничтожения внешнего мира.) И все же сартровская характеристика приоткрывает тайну предложений, падающих в пустоту молчания, которая столь глубока, что некоторое время спрашиваешь себя, может ли вообще появиться и занять их место какое-либо новое предложение.

Но теперь тайна этого стихотворения должна быть раскрыта. Оно немного напоминает фотореализм, который выглядел как возвращение к репрезентации после антирепрезентационных абстракций абстрактного экспрессионизма — до тех пор пока не начали понимать, что и эти изображения не являются в точном

---

<sup>4</sup> [Сартр Ж. П. Что такое литература? / Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. СПб.: Алетейя, 2000. С. 123–124. (Gallicinium).]

смысле реалистическими, поскольку они представляют не внешний мир, но, скорее, лишь фотографию внешнего мира или, другими словами, его образ. Такого рода ложный реализм на самом деле является искусством об искусстве, предлагает образ другого образа. Если вернуться к стихотворению, то представляемый в нем объект — вовсе не Китай: в одном магазине канцелярских товаров в Чайна-Тауне Перельман случайно наткнулся на книгу с фотографиями, подписи и шрифт которой очевидно остались для него мертвыми буквами (а лучше сказать, материальными означающими). Предложения в стихотворении — это *ego* подписи к фотографиям. Их референтами являются другие образы, другой текст, и «единство» этого стихотворения заключается вообще не в тексте, а вне него, в связанном единстве отсутствующей книги.

Теперь я попытаюсь очень бегло охарактеризовать, в заключение, отношение такого рода культурной продукции к современной общественной жизни в нашей стране. Это позволит мне также ответить на принципиальное возражение, выдвигаемое против понятия постмодернизма в том смысле, который я здесь очертил: а именно, что все перечисленные нами особенности постмодернизма вовсе не новы, что они были в избытке присущи собственно модернизму или тому, что я называю высоким модернизмом. Разве Томас Манн не интересовался, в конце концов, идеей пастиша, и разве некоторые главы «Улисса» не представляют ее очевидное воплощение? Разве мы не упомянули Флобера, Малларме и Гертруду Стайн, когда говорили о постмодернистской темпоральности? Что же нового во всем этом? Действительно ли мы нуждаемся в понятии *постмодернизма*?

Один ответ на этот вопрос поднял бы самостоятельную проблему периодизации, того, как историк (литературы или другого) постулирует радикальный разрыв между двумя впредь различаемыми периодами. Я должен ограничиться указанием на то, что радикальные разрывы между периодами, вообще говоря, означают не полное изменение содержания, но, скорее, реструктуризацию некоторого числа уже данных элементов: характеристики, которые в более раннем периоде или системе были подчиненными, теперь становятся доминирующими, и, наоборот, характеристики, которые были доминирующими, снова становятся второстепенными. В этом смысле все, что мы здесь описали, может быть найдено в более ранних периодах и, в самой яркой форме, в самом модернизме: я полагаю, что до настоящего дня эти вещи были вторичными или несущественными

качествами модернистского искусства, скорее маргинальными, чем центральными, и что мы имеем дело с чем-то новым, когда они становятся доминирующими характеристиками культурного продукта.

И я могу доказать это более конкретно, обратившись к отношению культурной продукции к общественной жизни в целом. Старый классический модернизм был оппозиционным искусством; он возник в деловом обществе «позолоченного века» как нечто скандальное, оскорбительное для публики среднего класса — уродливое, диссонирующее, богемное, шокирующее своей сексуальностью. Над ним подсмеивались (если не считать случаев, когда призывалась полиция, чтобы конфисковать книги или закрыть выставку); он был оскорблением хорошего вкуса и здравого смысла, или, как сказали бы Фрейд и Маркузе, дерзким вызовом принципам реальности и исполнения, господствовавшим в обществе среднего класса в начале 20 века. Модернизм обычно не мирился с громоздкой и избыточной викторианской обстановкой, с викторианскими моральными табу, с условностями хорошего общества. Иными словами, каким бы ни было открытое политическое содержание великих произведений зрелого модернизма, последние всегда были по большей части подспудно опасными и взрывоопасными, подрывными по отношению к сложившемуся порядку.

Если мы теперь быстро переведем взгляд на наши дни, то сможем оценить грандиозность произошедших культурных сдвигов. Джойс и Пикассо не только уже не являются непонятными и отталкивающими — они стали классиками и кажутся нам весьма реалистичными. Между тем, и в форме, и в содержании современного искусства весьма немного воспринимается современным обществом как нестерпимое и скандальное. Наиболее агрессивные формы этого искусства — панк-рок, скажем, или так называемый откровенно сексуальный материал — спокойно воспринимаются обществом и являются коммерчески успешными, в отличие от продуктов старого высокого модернизма. Но это означает, что даже если современное искусство и обладает всеми теми же формальными особенностями, что и старый модернизм, оно все же фундаментально изменило свое положение в культуре. С одной стороны, товарное производство, наша одежда, мебель, здания и другие артефакты сегодня тесно связаны со

стилистическими изменениями, являющимися результатом художественного эксперимента; наша реклама, например, вскормлена постмодернизмом во всех искусствах и немислима без него. С другой стороны, классические произведения высокого модернизма составляют сегодня часть канона, изучаются в школах и университетах, что сразу полностью лишает их былой подрывной силы. В самом деле, один путь к установлению разрыва между периодами и к выяснению времени возникновения постмодернизма ведет сюда: к тому моменту (началу 1960-х гг., надо думать), когда высокий модернизм и его преобладающая эстетика укрепили свои позиции в образовательных институтах и отныне стали восприниматься как академические всем новым поколением поэтов, художников и музыкантов.

Но можно также подойти к этому разрыву с другой стороны, описать его в терминах периодов современной общественной жизни. Как я уже сказал, и марксисты, и немарксисты поняли, что в некоторый момент после Второй мировой войны стал формироваться новый тип общества (характеризуемый по-разному — как постиндустриальное общество, многонациональный капитализм, общество потребления, медийное общество и т. д.). Новые типы потребления; планируемое устаревание предметов потребления; все более быстрая смена мод и стилей; невиданных масштабов проникновение рекламы, телевидения и вообще средств массовой информации в общественную жизнь; смягчение прежних противоречий между городом и селом, между центром и провинцией благодаря появлению пригорода и всеобщей стандартизации; рост грандиозной сети высокочассных автострад и наступление автомобильной культуры — таковы некоторые признаки, свидетельствующие, видимо, о радикальном разрыве с прежним довоенным обществом, в котором высокий модернизм был еще андеграундом.

Я думаю, что появление постмодернизма тесно связано с возникновением нового периода капитализма — позднего, потребительского или многонационального капитализма. Я думаю также, что формальные особенности постмодернизма во многих отношениях выражают глубинную логику этой конкретной социальной системы. Однако я смогу показать справедливость этого утверждения лишь для одной большой темы. Эта тема — исчезновение чувства истории, тот путь, на котором

вся наша современная социальная система мало-помалу начала терять способность к сохранению своего прошлого, начала жить в вечном настоящем и в вечном изменении, искореняющем традиции, которые все более ранние общественные формации должны были так или иначе сохранять. Вспомните об усталости от медийных новостей: о том, что Никсон, более того — Кеннеди являются фигурами из ныне далекого прошлого. Так и хочется сказать, что истинная функция новостей в средствах массовой информации — как можно быстрее отправить такие недавние исторические переживания в прошлое. Информационная функция средств информации состояла бы, таким образом, в том, чтобы помочь нам забыть, чтобы действовать в роли истинных агентов и механизмов нашей исторической амнезии.

Но в этом случае две характеристики постмодернизма, о которых я здесь рассказал (трансформация реальности в образы и раздробленность времени на последовательности вечных настоящих), в высшей степени созвучны этому процессу. Мое же заключение должно принять форму вопроса о критической ценности новейшего искусства. Признается, что старый модернизм противодействовал обществу того времени в формах, которые описываются по-разному — как критические, негативные, дискуссионные, подрывные, оппозиционные и т. д. Можно ли утверждать нечто подобное о постмодернизме и его общественной значимости? Мы видели, что в некотором смысле постмодернизм дублирует или воспроизводит — усиливает — логику потребительского капитализма; более важный вопрос состоит в том, можно ли сказать, что в некотором смысле он сопротивляется этой логике? И этот вопрос мы должны оставить открытым.

## ПОСТМОДЕРНИЗМ И РЫНОК<sup>1</sup>

В лингвистике имеется полезная схема, которая, к сожалению, оказывается недостаточной в анализе идеологий: некое данное слово можно пометить как «слово» или «идею», используя косые черты или кавычки. Так, слово *market* (рынок) с различным диалектным произношением и этимологическими корнями в латинском, где оно означало «торговлю» и «товары», записывается как /market/; с другой стороны, понятие, столетиями бывшее предметом анализа в теориях философов и идеологов от Аристотеля до Милтона Фридмана, должно быть записано как <<market>>. В какое-то мгновение думаешь, что это решило бы весьма многочисленные проблемы, возникающие при рассмотрении такого рода предмета, который является одновременно идеологией и совокупностью практических институциональных проблем, — пока не вспомнишь грандиозную атаку с флангов и захват в клещи во вступительной части «Grundrisse...»<sup>2</sup>, где Маркс перечеркивает надежды и стремления к упрощению у прудонистов, полагавших, что они избавились бы от всех проблем с деньгами путем упразднения денег, и не понявших, что в деньгах как таковых объективируется и выражается сама противоречивость системы обмена и что она будет объективироваться и выражаться в любом из более простых субститутов денег, например в карточках. Эти последние, бесстрастно замечает Маркс, при капитализме просто превращаются обратно в деньги как таковые, и все прежние противоречия возвращаются со всей силой.

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1991. [Postmodernism and the Market. Перевод выполнен Б. Скуратовым по изд.: *Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Post-Contemporary Interventions.* Durham, N. C.: Duke University Press, 1991. P. 260–278.]

<sup>2</sup> [«Grundrisse...» — «Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie» («Очерки критики политической экономики» (нем.)) — см. изд.: *Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. М.: Изд-во политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1.]*

Это относится и к попытке разделить идеологию и реальность: к сожалению, рыночная идеология — не какая-то дополнительная идейная или репрезентативная роскошь или украшение, которое можно отделить от экономической проблемы, а затем отправить в некий культурный или надстроечный морг, где оно будет препарировано специалистами. Рыночная идеология каким-то образом порождается самим рынком как его объективно необходимый остаточный образ; оба эти измерения каким-то образом надо анализировать вместе в их тождественности и различии. Если воспользоваться современным, но уже вышедшим из моды языком, то их можно назвать частично автономными: а это означает (если это вообще что-то означает), что на самом деле они не являются автономными или независимыми друг от друга, но также и не составляют единства. Всегда предполагалось, что Марксово понятие *идеологии* следует уважать и повторять и обходить стороной парадоксальную частичную автономию этого идеологического понятия, например идеологий рынка по отношению к самому рынку, — или, в данном случае, проблем рынка и планирования в эпоху позднего капитализма, как и в социалистических странах наших дней. Но классическое Марксово понятие (включая само слово *идеология*, которое как таковое напоминает идеологию идеологии, в противоположность ее реальности) часто терпело неудачу именно в этом отношении, становясь совершенно автономным и затем смещаясь, как чистый «эпифеномен», в мир надстроек, тогда как реальность оставалась внизу, как сфера реальной ответственности профессиональных экономистов.

Конечно, у самого Маркса имеется много профессиональных моделей идеологии. Нижеследующая, взятая из «Grundrisse...», вращается вокруг иллюзий прудонистов; ее не часто замечали и изучали, но она действительно очень глубока и содержательна. Маркс здесь обсуждает самый важный элемент нашей нынешней темы, а именно отношение идей и ценностей свободы и равенства к системе обмена; и он утверждает, точно так же как Милтон Фридмен, что эти понятия и ценности являются реальными и объективными, органически порожденными самой рыночной системой, и диалектически неразрывно связаны с ней. Далее он добавляет (я собирался сказать, что на этот раз — в отличие от Милтона Фридмена, но, остановившись и подумав, вспомнил, что даже эти неприятные последствия неоллибералы тоже при-

знают, а иногда и восхваляют), что на практике эти свобода и равенство превращаются в несвободу и неравенство. Между тем, однако, Маркс говорит об отношении прудонистов к этому превращению и об их неверном понимании идеологического аспекта системы обмена и механизма функционирования — одновременно истинного и ложного, объективного и иллюзорного — того, что обычно мы пытаемся передать с помощью гегельянского выражения «объективная видимость»: «Меновая стоимость или, при более детальном рассмотрении вопроса, система денежных отношений действительно является системой равенства и свободы, а то, что при более детальном развитии этой системы противодействует равенству и свободе и нарушает их, представляет собой нарушения, имманентные этой системе; это как раз и есть осуществление *равенства* и *свободы*, оказывающихся на деле неравенством и несвободой. Пожелание, чтобы меновая стоимость не развивалась в капитал или чтобы труд, производящий меновую стоимость, не развивался в наемный труд, столь же благонамеренно, сколь и глупо. От буржуазных апологетов указанных господ [иными словами, прудонистов или, как мы могли бы сказать сегодня, социал-демократов — Ф. Д.] отличает, с одной стороны, ощущение противоречий, которые заключает в себе эта система; с другой стороны — утопизм, непонимание необходимого различия между реальной и идеальной структурой буржуазного общества и вытекающее отсюда желание предпринять совершенно излишнее дело: реализовать<sup>3</sup> теперь само идеальное выражение, которое на деле является всего лишь поверхностным [*Lichtbild* — фотографическим (нем.)<sup>4</sup>] изображением этой реальности»<sup>5</sup>.

Итак, это главным образом культурный вопрос (в современном смысле слова), относящийся к проблеме репрезентации как таковой: прудонисты, можно сказать, являются реалистами, поскольку придерживаются разновидности модели соответствия. Они полагают (пожалуй, как и приверженцы теорий Хабермаса в наши дни), что революционные идеалы буржуазной системы — свобода и равенство — суть свойства реальных обществ,

<sup>3</sup> [«Реализовать» здесь — «сделать реальным, вернуть к реальности».]

<sup>4</sup> [При цитировании Ф. Джеймисон специально приводит немецкое слово оригинала.]

<sup>5</sup> *Marx K., Engels F. Collected Works. New York: Internat. Publ., 1987. Vol. 28. P. 180.* [Цит. по изд.: *Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. С. 196.*]



и замечают, что хотя эти самые свойства присутствуют в утопическом идеальном образе или портрете буржуазного рыночного общества, их нет и удручающе недостает, когда мы обращаемся к реальности, которая послужила моделью для этого идеального портрета. Поэтому достаточно будет изменить и улучшить эту модель и заставить свободу и равенство предстать наконец в рыночной системе реальными и живыми.

Но Маркс, так сказать, является модернистом; и эта конкретная теоретическая модель идеологии — использующая всего лишь через двадцать лет после изобретения фотографии самые современные фотографические образы (тогда как прежде Маркс и Энгельс предпочитали традицию живописи с ее разнообразными камерами обскурами), — наводит на мысль, что идеологическое измерение неотъемлемо встроено в реальность, которая таит его в себе как необходимое свойство собственной структуры. Это измерение, таким образом, является глубоко *воображаемым* в реальном и позитивном смысле; иными словами, оно существует и реально постольку, поскольку оно является образом, охарактеризованным как таковой и предназначенным остаться таковым, а сама его нереальность и нереализуемость и есть реальное в нем. Мне вспоминаются эпизоды пьес Сартра, которые могли бы послужить полезными прописными аллегориями этого своеобразного процесса: таково, например, страстное желание Электры убить свою мать, которое, однако, как оказывается, не было нацелено на исполнение. После свершившегося факта Электра обнаруживает, что на самом деле она не хотела, чтобы ее мать умерла (<<умерла>>, т. е. умерла в реальности); хотела же она продолжать гневно и мстительно желать, чтобы та / умерла/. И так и происходит, если мы присмотримся к этим двум отчасти противоречивым чертам рыночной системы, свободе и равенству: каждый хочет желать их, но они неосуществимы. Единственное, что может с ними случиться, — может исчезнуть порождающая их система, тем самым уничтожая «идеи» вместе с самой реальностью.

Однако возвращение «идеологии» этого сложного способа обращения со своими корнями в собственной социальной реальности означало бы новое открытие диалектики, нечто такое, что каждому поколению на свой лад не удается сделать. Наше поколение, правда, даже и не пыталось это сделать, а последняя попытка времен Альтюссера давно ушла за горизонт вместе

с прошлогодними ураганами. Так или иначе, у меня сложилось впечатление, что только так называемая теория дискурса постаралась заполнить пустоту, возникшую после того, как понятие идеологии вместе с остальным классическим марксизмом было выброшено в пропасть. С готовностью соглашусь с программой Стюарта Холла, базирующейся, насколько я понимаю, на представлении, что основополагающий уровень, где ведется политическая борьба, есть уровень борьбы за легитимность понятий и идеологий; что политическая легитимация происходит отсюда; и что, например, тэтчеризм с его культурной контрреволюцией полностью основывался в одинаковой степени на делегитимации идеологии государства всеобщего благоденствия или социал-демократической (мы привыкли называть ее либеральной) и на внутренних структурных проблемах самого государства всеобщего благоденствия.

Это позволяет мне предельно заострить свое утверждение: риторика рынка была основополагающим и центральным компонентом этой идеологической борьбы, борьбы за легитимацию или делегитимацию левого дискурса. Капитуляция перед различными формами рыночной идеологии — со стороны *левых*, я имею в виду, не упоминая ни о ком другом — была незаметной, но опасно всеобщей. Теперь каждый готов промямлить — как если бы это было несущественной уступкой общественному мнению, нынешней общепризнанной мудростью или же общей посылкой коммуникации — что никакое общество не может эффективно функционировать без рынка и что плановая экономика является очевидно невозможной. Это парная туфля судьбы той более старой части дискурса — «национализации», которую риторика рынка сменила примерно двадцать лет спустя, точно так же, как, вообще говоря, полный постмодернизм (особенно в политической области) оказался следствием, продолжением и осуществлением эпизода с «концом идеологии» в ушедших 1950-х гг. Во всяком случае, тогда мы с готовностью выражали невнятное согласие с получающим все большее распространение положением, что социализм не имеет ничего общего с национализацией; в результате сегодня мы обнаруживаем, что вынуждены согласиться с положением, что социализм на самом деле уже не имеет ничего общего с социализмом как таковым. «Рынок принадлежит к природе человека» — вот положение, которому невозможно позволить остаться непреложным; на мой

взгляд, оно является самым решающим полем идеологической борьбы в наше время. Если вы позволите ему пройти, поскольку оно кажется вам несущественным или — что еще хуже — вы сами «в глубине души» поверили в его истинность, то социализм и также марксизм фактически окажутся делегитимированными, по крайней мере на какое-то время. Суизи напоминает нам, что капитализм не задержался в ряде стран, пока он, наконец, не прибыл в Англию, и что даже если бы реально существующие социализмы исчезли, то потом появились бы другие, лучшие. Я тоже так думаю, но мы не должны сделать это самоисполняющимся пророчеством. В том же духе я хочу добавить к формулировкам и тактике «анализа дискурса» Стюарта Холла того же рода историческое уточнение: основополагающий уровень, где идет политическая борьба, — это уровень легитимности понятий вроде *планирования* или *рынка* — по крайней мере, *прямо сейчас* и в нашей нынешней ситуации. В будущем политика примет более активистские формы, точно так же, как это было в прошлом.

Наконец, необходимо добавить в связи с этим методологическим вопросом, что концептуальные рамки анализа дискурса — хотя и позволяют нам в постмодернистскую эпоху с удобством практиковать идеологический анализ, не называя его таковым — являются не более удовлетворительными, чем мечты прудонистов: автономизация /понятийного/ измерения и именование его «дискурсом» означают, что это измерение потенциально не связано с реальностью и может быть отпущено в свободное плавание, может основать собственную субдисциплину и взрастить своих специалистов. Я все же предпочитаю называть /рынком/ то, что является таковым, а именно идеологему, и предполагаю относительно него то, что следует предположить относительно всех идеологий: что, к сожалению, мы должны говорить о реальности никак не меньше, чем о понятиях. Является ли рыночный дискурс попросту риторикой? И да, и нет (вспомним великую формальную логику и тождество тождества и нетождества); и чтобы понять его правильно, вы должны говорить о реальных рынках ровно столько же, сколько о метафизике, психологии, рекламе, культуре, репрезентациях и либидинальных аппаратах.

Но это означает, что мы некоторым образом избегаем обширного континента политической философии как таковой, которая сама — своего рода полноправный идеологический рынок, где,

как в некоей гигантской системе комбинаций, представлены всевозможные варианты и сочетания политических ценностей, возможностей выбора и решений, при условии что вы считаете себя свободными выбирать между ними. В этом огромном супермаркете мы можем, например, подобрать отношение свободы к равенству в соответствии с нашим индивидуальным темпераментом, как в случае, когда мы противостоям вмешательству государства, поскольку оно причиняет вред той или иной фантазии об индивидуальной или личной свободе; или когда сожалеют о том, что ценности равенства приводят к требованиям коррекции рыночных механизмов и вмешательству другого рода «ценностей» и приоритетов. Наша теория идеологии исключает подобный необязательный характер политических теорий — и не просто потому, что классовые и бессознательные истоки ценностей более глубоки, нежели сознательные, но еще и потому, что сама теория есть своего рода форма, определяемая социальным содержанием, и она отражает социальную реальность более сложными путями, чем решение «отражает» свою проблему. Можно заметить, что здесь действует фундаментальный диалектический закон обусловленности формы ее содержанием — и он не действует в теориях и дисциплинах, где не различаются уровни явления и сущности и где сами феномены вроде этики или чисто политического мнения могут быть изменены сознательным решением или разумным убеждением. Действительно, необычное замечание Малларме — «il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique»<sup>6</sup> — наводит на мысль, что глубинные родственные черты между Марксовой концепцией политической экономии вообще и сферой эстетики (как, например, в произведениях Адорно или Бенямина) следует искать именно здесь, в общем для обеих дисциплин восприятии этого грандиозного двойного движения плана выражения и плана содержания (если воспользоваться другим языком, языком лингвиста Ельмслева).

---

<sup>6</sup> «Разысканиям ума открыты, в общей сложности, лишь два пути: во-первых, эстетика, во-вторых, политическая экономия» (*Mallarmé S. Variations sur un sujet // Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1945. P. 399*). Высказывание, использованное мной в качестве эпиграфа к книге «Марксизм и форма», возникает из сложных раздумий Малларме над поэзией, политикой, экономикой и классовой теорией, записанных в 1895 г., на самой заре высокого модернизма.

Видимо, это должно подтверждать справедливость традиционного сеговования на отсутствие в марксизме какой-либо самостоятельной политической рефлексии, однако последнее производит большое впечатление, скорее, как сильная сторона, нежели как слабая. Марксизм действительно не является политической философией мировоззренческого типа, и он никоим образом не составляет точного соответствия консерватизма, либерализма, радикализма, популизма и проч. Конечно, существует марксистская политическая практика, но политическая мысль в марксизме, если она не является практической в этом смысле, должна иметь дело исключительно с экономической организацией общества и с тем, как люди сотрудничают ради организации производства. Это означает, что «социализм» не является собственно политической идеей, или, если угодно, что он предполагает конец известного политического мышления. Это также означает, что у нас безусловно есть гомологи среди буржуазных мыслителей, но ими являются не фашисты (чей вклад в такого рода мышление очень мал, да и в любом случае они исторически устарели), но, скорее, неолибералы и сторонники рынка: они тоже придерживаются мнения, что политическая философия бесполезна (по крайней мере, если вы избавились от аргументов о марксистском коллективном враге) и что «политика» теперь означает просто заботу об экономическом аппарате и содействие ему (в этом случае выбирается, скорее, рынок, чем средства производства, находящиеся в коллективной собственности и подлежащие коллективной организации). Действительно, я докажу, что у нас есть много общего с неолибералами, фактически — буквально все, кроме самого главного!

Но прежде надо сказать об очевидном, а именно о том, что лозунг рынка не просто охватывает огромное разнообразие референтов и интересов, но буквально всегда является неверно употребляемым именем. Ведь, прежде всего, сегодня не существует свободного рынка, поскольку господствуют олигополии и многонациональные корпорации; действительно, Гэлбрейт давно высказал мысль, что олигополии служат для нас несовершенными заменителями планирования и планификации социалистического типа.

Между тем понятие рынка в его общем употреблении редко имеет отношение к выбору или свободе, поскольку наши выбор и свобода predeterminedены — говорим ли мы о новых моделях

автомобилей, игрушках или телевизионных программах: несомненно, мы выбираем из их числа, но вряд ли можно сказать, что мы играем какую-то роль в реальном выборе их. Поэтому гомология рынка и свободы является, самое большое, гомологией рынка и парламентской демократии нашего представительского типа.

В таком случае и в социалистических странах рынок тоже, видимо, должен был бы быть больше связан с производством, чем с потреблением, поскольку в конечном счете вопрос поставки запчастей, компонентов и сырья для других производственных единиц выдвигается на первый план как самая неотложная проблема (а решением ее воображают рынок западного типа). Но, вероятно, лозунг рынка и вся сопровождающая его риторика были придуманы для того, чтобы обеспечить решающий сдвиг и переход от производственного концептуального аппарата к концептуальному аппарату распределения и потребления — к тому, с чем рынок, видимо, на самом деле редко ассоциируется.

Между прочим, это также заслоняет, кажется, решающий вопрос о собственности, относительно которой у консерваторов было известное интеллектуальное затруднение: здесь исключение «обоснования неотъемлемого права собственности»<sup>7</sup> будет рассматриваться как синхроническая рамка, которая исключает историческое измерение и системные исторические изменения.

Наконец, следует заметить, что, по мнению многих неолбералов, у нас не только пока еще нет свободного рынка, но то, что есть вместо него (и то, что иногда в других отношениях отстаивали как «свободный рынок» в противоположность Советскому Союзу)<sup>8</sup> — а именно взаимные компромисс и покупка политически влиятельных групп, особые интересы и т. п., — само по себе, согласно новым правам, представляет собой структуру, абсолютно враждебную по отношению к настоящему свободному рынку и его образованию. Такого рода анализ (называемый иногда теорией общественного выбора) представляет собой правый эквивалент левой критики масс-медиа и консюмеризма (иными словами, обязательной теории *сопротивления*, разъясняющей то, что в публичной сфере обычно *мешает* людям

---

<sup>7</sup> Barry N. P. On Classical Liberalism and Libertarianism. New York: St. Martin's Press, 1987. P. 13.

<sup>8</sup> Ibid. P. 194.

принять лучшую систему и препятствует самому пониманию и восприятию ими такой системы).

Следовательно, причины успеха рыночной идеологии не следует искать в самом рынке (даже если вы точно выяснили, какой из множества упомянутых феноменов обозначается этим словом). Но лучше всего начать с самой сильной и всеобъемлющей метафизической версии, которая связывает рынок с человеческой природой. Эта точка зрения принимает множество форм, часто незначительных, а Гари Беккер легко придал ей форму настоящего метода благодаря своему удивительно обобщающему подходу: «Я утверждаю, что экономический подход доставляет ценный единый остов для понимания *всякого* человеческого поведения»<sup>9</sup>. Так, например, брак подвергается своего рода рыночному анализу: «Мой анализ подразумевает, что похожие и не похожие друг на друга люди сочетаются браком, когда это максимально увеличивает общую сумму производимого домашнего дохода по сравнению со всеми браками, независимо от того, идет ли речь о финансовой стороне (вроде зарплат и дохода от собственности), генетической (рост и ум) или психологической (агрессивность и пассивность)»<sup>10</sup>. Однако здесь решающую роль играет разъясняющее примечание, служащее начальной точкой понимания того, на что действительно делается ставка в интересном предложении Беккера: «Позвольте мне еще раз подчеркнуть, что сумма дохода не тождественна национальному продукту, как его обычно измеряют, но включает детей, товарищеские отношения, здоровье и различные другие первичные блага».

Сразу же бросается в глаза, следовательно, тот парадокс — имеющий величайшее симптоматическое значение для путешественника по теории Маркса — что эта самая скандальная из всех рыночных моделей является, по сути дела, производственной! Потребление эксплицитно описывается в ней как производство некоего товара или специфической полезности; иными словами, как потребительная стоимость, каковой может быть что угодно — от сексуального удовлетворения до удобного места прогулки для детей в условиях сурового климата. Вот как излагает Беккер суть своего подхода:

---

<sup>9</sup> *Becker G.* An Economic Approach to Human Behavior. Chicago; London: University of Chicago Press, 1976. P. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 217.

«Функциональная структура домашнего производства отчетливо обнаруживает сходство услуг, предоставляемых фирмами и семьями как организационными единицами. Подобно типичной фирме, что анализируется в стандартной теории производства, домашнее хозяйство накапливает денежные активы (сбережения), инвестирует в капитальное оборудование (товары долговременного пользования) и в капитал, воплощенный в его «рабочей силе» (человеческий капитал членов семьи). В качестве организационной единицы домашнее хозяйство, подобно фирме, занято производством с использованием этого труда и капитала. Домашнее хозяйство и фирма максимально наращивают свои объективные функции, подверженные ресурсным и технологическим ограничениям. Производственная модель не только подчеркивает, что домашнее хозяйство является подходящей базовой единицей анализа в теории потребления, — она также обнаруживает взаимозависимость некоторых внутрисемейных решений: решений относительно предложения семейного труда и затрат времени и благ при анализе отдельного периода времени — и решений о браке, размере семьи, распределении рабочей силы и расходах на первичные блага и вложения в человеческий капитал при анализе жизненного цикла.

Признание важности времени в качестве дефицитного ресурса в домашнем хозяйстве сыграло существенную роль в развитии эмпирических применений подхода с точки зрения производящей функции домашнего хозяйства»<sup>11</sup>.

Должен признать, что, на мой взгляд, с этим можно согласиться и что такой подход обеспечивает совершенно реалистичный и здравый взгляд не только на *этот* человеческий мир, но и на *все* человеческие миры начиная с самых ранних гоминидов. Позвольте мне выделить несколько главных характеристик модели Беккера. Прежде всего, это акцент на самом времени как ресурсе (другое основополагающее исследование того же автора носит заглавие «Теория распределения времени»). Во многом это воспроизводит, конечно, взгляд Маркса на темпоральность, поскольку он в высшей степени очевиден в «Grundrisse...», где всякая стоимость, в конечном счете, определяется временем. Я хочу также обратить внимание на совместимость и родство между этой конкретной позицией и значительной частью

---

<sup>11</sup> Ibid. P. 141.



современной теории или философии, которая совершила поразительное вторжение в сферу того, что мы считаем рациональным или осмысленным поведением. Я полагаю, что — в особенности после распространения психоанализа, но также вместе с постепенным исчезновением «дружести» на съезживающемся земном шаре и в обществе с засильем масс-медиа — уже очень мало что может считаться «иррациональным» в старом смысле «непостижимого»: самые подлые формы человеческого поведения и принятия решений: садистские пытки, открытая или скрытая интервенция, предпринимаемая иностранными главами правительств, — сегодня всем нам понятны (скажем, в терминах Дильтеева *Verstehen*<sup>12</sup>), что бы мы о них ни думали. Имеет ли подобное чрезвычайно широкое понятие Разума в таком случае какую-либо нормативную значимость (как по-прежнему думает Хабермас) в ситуации, в которой его противоположное, иррациональное, сократилось фактически до несуществования? — Вот еще один интересный вопрос. Но ведь расчеты Беккера (а это слово у него подразумевает вовсе не *Homo economicus*<sup>13</sup>, а, скорее, всякого рода большей частью нерефлексивное, повседневное, «досознательное» поведение) принадлежат к этому мейнстриму; действительно, его система заставляет меня вспомнить главным образом сартровскую свободу, поскольку она подразумевает ответственность за все, что мы делаем — сартровский «выбор» (который, конечно, точно так же происходит на уровне несамосознающего повседневного поведения) означает ежемоментное индивидуальное или коллективное производство Беккеровых «благ» (которым нет нужды быть гедонистическими в каком-либо узком смысле слова, поскольку альтруизм, например, является точно таким же благом или удовольствием). Показательные последствия такого рода взглядов теперь приводят нас к тому, чтобы впервые (и с запозданием) произнести слово *постмодернизм*. Действительно, только романы Сартра (а они показательны, эти грандиозные незавершенные фрагменты) дают какое-то понимание того, что представляла бы собой репрезентация жизни, которая содержала бы в себе интерпретацию каждого человеческого поступка и жеста, желания и решения в терминах беккеровской модели максимизации,

---

<sup>12</sup> [понимать (нем.)]

<sup>13</sup> [человека экономического (лат.)]

а также повествование о них. Такая репрезентация открывала бы странный мир без трансцендентности и перспективы (смерть, например, была бы здесь просто еще одним пунктом максимизации полезности) и, в сущности, без сюжета в традиционном смысле слова, поскольку все выборы были бы равноудаленными и одноуровневыми. Аналогия с Сартром подсказывает, однако, что такого рода прочтение — которое должно было бы быть в значительной степени демистифицирующей встречей лицом к лицу с повседневной жизнью, без дистанции и прикрас — может и не быть совершенно постмодернистским, если иметь в виду самые фантастичные смыслы этой эстетики. Беккер как будто не замечает более диких форм потребления, присущих постмодерну, который способен организовать еще и буквально бредовое потребление самой идеи потребления: в самом деле, в ситуации постмодернизма с необыкновенным удовольствием потребляется сама идея рынка как некий бонус или излишек процесса превращения всего в товар. Трезвые расчеты Беккера совсем не учитывают этого — и не обязательно потому, что постмодернизм непоследователен или несовместим с политическим консерватизмом, а главным образом потому, что Беккер создает модель производства, а вовсе не потребления, о чем мы сказали выше. Вот оно, отличие от великого введения к «Grundrisse...», в котором производство превращается в потребление и распределение, а затем снова и снова возвращается к своей основной производительной форме (расширенной системной категорией производства Маркс стремится заменить тематические и аналитические категории)! Действительно, можно, видимо, пожалеть, что нынешним певцам рынка — теоретикам-консерваторам — не удастся обнаружить особого наслаждения, или *jouissance* (как мы увидим ниже, их рынок выступает в основном как полицейский, призванный не впустить в ворота Сталина, причем можно подозревать, что Сталин, в свою очередь, есть просто кодовое обозначение Рузвельта).

Итак, в качестве описания модель Беккера, на мой взгляд, безупречна и действительно вполне согласуется с известными нам жизненными фактами; а когда она становится предписанием, мы сталкиваемся с чрезвычайно коварными формами реакции (упомяну два моих любимых практических вывода: первый — угнетенные меньшинства делают только хуже себе, когда сопротивляются, и второй — производительность «домашнего производства» в характерном беккеровском понимании (см. выше) существенно

снижается, если жена работает). Но легко понять, почему так получается. Модель Беккера — постмодернистская по структуре как транскодирующая: две самостоятельные объяснительные системы — а именно человеческое поведение (главным образом семья или *oikos*<sup>14</sup>), с одной стороны, и фирма или предприятие, с другой — соединяются здесь путем утверждения их фундаментальной тождественности (о которой всегда говорят, что она не является *метафорической*: вернейший признак намерения создать метафору). Большая сила и ясность порождаются, далее, переписыванием феноменов вроде свободного времени и личностных качеств в терминах потенциального сырого материала. Отсюда не следует, однако, что фигурные скобки можно отбросить (подобно тому как покрывало торжественно снимается со статуи), с тем чтобы рассуждать о домашних делах в терминах денег и экономики как таковой. Но именно так Беккер осуществляет «дедукцию» своих практико-политических выводов. И здесь, следовательно, ему не удастся достичь абсолютного постмодернизма, в котором следствием процесса транскодирования является приостановка всего, что обычно бывает «буквальным». Беккер хочет выдвинуть орудия метафор и метафорических отождествлений лишь для того, чтобы в последний момент вернуться на буквальный уровень (который тем временем при позднем капитализме уходит у него из-под ног).

Почему же я не нахожу во всем этом ничего скандального, и какое «правильное употребление» можно было бы дать всему этому? Как и у Сартра, выбор у Беккера происходит в заранее данной среде, но Сартр придает ей теоретический смысл (называя ее «ситуацией»), а Беккер ею пренебрегает. В обоих случаях мы имеем желанную редукцию устаревшего субъекта (индивида, эго), и этот субъект оказывается ныне разве что точкой сознания, которое направлено на штабель сырого материала, имеющегося во внешнем мире, и на основании этой информации принимает решения, «рациональные» в новом, более широком смысле, как то, что мог бы понять любой другой человек (в смысле Дильтея или Руссо — как то, чему мог бы «сочувствовать» каждый другой человек). Это значит, что мы свободны от всякого рода собственно «иррациональных» мифов о субъективности и можем обратить внимание на саму эту ситуацию, на тот доступный арсенал ресурсов, которым служит сам окружающий мир

---

<sup>14</sup> [дом (*греч.*)]

и который теперь в самом деле должен быть назван Историей. Сартровская концепция ситуации является новым способом мыслить историю как таковую; Беккер избегает какого-либо подобного шага, и избегает не без основания. Я предположил, что вполне можно представить себе, что даже при социализме (как и в более ранних способах производства) люди действуют в соответствии с моделью Беккера. Иной же будет, следовательно, сама *ситуация*: характер «домашнего хозяйства», запасы сырья; фактически — сама форма и структура производимых там «предметов потребления». Беккеровский рынок, таким образом, никоим образом не оборачивается просто еще одним прославлением рыночной системы, но служит, скорее, невольной переориентации нашего внимания на саму историю и на предлагаемое ею многообразие альтернативных ситуаций.

Мы должны предположить, следовательно, что эссенциалистские апологии рынка в действительности подразумевают совершенно другие темы и проблемы: удовольствия, даруемые потреблением, являются разве что следствиями идеологической фантазии идеологических потребителей, клюющих на удочку теории рынка, к которому сами они не имеют отношения. В самом деле, один из грандиозных кризисов новой консервативной культурной революции (и, кроме того, одно из ее серьезнейших внутренних противоречий) был продемонстрирован этими самыми идеологами, когда стала обнаруживаться некоторая нервозность в связи с тем, что потребительская Америка успешно преодолела протестантскую этику и оказалась способна выбросить на ветер свои сбережения (и будущие доходы), дав волю своему новому характеру профессиональной покупательницы с полной занятостью. Но очевидно, что невозможно усидеть на двух стульях; не бывает процветающего, работающего рынка, потребляющий персонал которого укомплектован кальвинистами и усердными традиционалистами, знающими цену деньгам.

Страстное увлечение рынком на самом деле всегда было политическим, чему научила нас великая книга Альберта Хиршмана «Страсти и интересы». Согласно «рыночной идеологии» рынок соотносится в конечном счете не столько с потреблением, сколько с правительственным вмешательством и, фактически, со «злом», проистекающим из свободы и самой человеческой природы. Показательное описание знаменитого рыночного «механизма» дает Барри:

«Под естественным процессом Смит подразумевал то, что произойдет, какие схемы событий появятся из взаимодействия индивидов при отсутствии специфически человеческого вмешательства, будь то политического или насильственного.

Поведение рынка — очевидный пример таких естественных явлений. Саморегулирующие свойства рыночной системы — не продукт проектирующего ума, а спонтанный результат ценового механизма. И вот, из известных единообразий в человеческой природе, включающих, конечно, естественное желание «продвигаться», можно вывести, что произойдет, когда правительство нарушит этот саморегулирующий процесс. Так, Смит показывает, что законы об ученичестве, ограничения на международную торговлю, привилегии корпораций и т. д. нарушают, но не могут полностью подавить естественные экономические тенденции. Спонтанный рыночный порядок осуществляется *взаимозависимостью* его составных частей, и любое вмешательство в этот порядок является просто саморазрушительным: «Никакое регламентирование торговли не может увеличить количество производимого в любой части общества сверх того, что может обеспечить его капитал. Оно может лишь отвести часть его в том направлении, в котором иначе оно не пошло бы». Под выражением «естественная свобода» Смит подразумевал систему, в которой каждому человеку, если он не нарушает (негативных) законов справедливости, предоставляется полная свобода преследовать свои интересы по своему усмотрению и испытывать собственное производство и капитал в соревновании с производством и капиталом любого другого человека»<sup>15</sup>.

Сила понятия рынка заключается, следовательно, в его «тотализующей» структуре, как теперь говорят, иными словами — в его способности дать модель социальной тотальности. Она предлагает еще один путь к вытеснению марксистской модели, отличный от известного сегодня веберинского и поствеберинского сдвига от экономики к политике, от производства — к власти и господству. Но это смещение от производства к обращению является не менее глубоким и идеологическим, и оно имеет преимущество, поскольку заменяет довольно допотопные и фантастические репрезентации, сопровождавшие «модель господства» от «1984» и «восточного деспотизма» вплоть до Фуко — нарративы, весьма комичные с точки зрения новой,

<sup>15</sup> Barry N. P. Op. cit. P. 30.

постмодернистской эпохи, — репрезентациями совсем другого порядка. (Чуть позже я докажу, что эти последние тоже не являются в первую очередь потребительскими.)

Но сначала нам надо постичь условия возможности этого альтернативного понятия социальной тотальности. Маркс полагает (опять же в «Grundrisse...»), что модель обращения или рынка будет исторически и эпистемологически предшествовать другим формам картирования и представит первую репрезентацию, в которой постигается социальная тотальность:

«Обращение есть такое движение, в котором всеобщее отчуждение выступает как всеобщее присвоение, а всеобщее присвоение — как всеобщее отчуждение. Хотя это движение в целом выступает как общественный процесс, а отдельные моменты этого движения исходят от сознательной воли и особых целей индивидов, тем не менее совокупная целостность этого процесса выступает как некоторая объективная связь, возникающая стихийно; хотя она и проистекает из взаимодействия сознательных индивидов, но она не заключена в их сознании и в целом им не подчинена. Их собственное столкновение друг с другом создает для них некоторую стоящую над ними, *чуждую* им общественную силу; их взаимодействие выступает как не зависящий от них процесс и как не зависящая от них власть. Так как обращение представляет собой некоторую целостность общественного процесса, то оно является также и той первой формой, в которой в качестве чего-то независимого от индивида выступает уже не просто общественное отношение, как это имеет место, например, у монеты или у меновой стоимости, а само общественное движение в целом»<sup>16</sup>.

Что удивительно, в движении этих мыслей, видимо, отождествляются две вещи, которые чаще всего считались концептуально совершенно отличными друг от друга: Гоббсова «*bellum omnium contra omnes*»<sup>17</sup> и «невидимая рука» рынка у Адама Смита (здесь предстающая в облике гегельянской «хитрости разума»). Я бы сказал, что Марксово понимание «гражданского общества» близко к тому, что имеет место, когда эти две концепции (как материя и антиматерия) неожиданно соединяются. Здесь вот что важно, однако: то, чего боится Гоббс, почему-то оказывается тем же, что дает уверенность Смиту (глубинная природа гоббсовского

<sup>16</sup> *Marx K., Engels F.* Op. cit. P. 131–132. [Цит. по изд.: *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1859 годов. С. 141.]

<sup>17</sup> [«война всех против всех» (*лат.*)]

страха, во всяком случае, становится особенно ясной благодаря спокойному определению г. Милтона Фридмана: «Либерал в принципе боится концентрации власти»<sup>18</sup>). Представление о некоей ужасной склонности к насилию, присущей человеческой природе и осуществившейся в Английской революции, а в результате теоретически осмысленной («со страхом») Гоббсом, не видоизменяется и не смягчается «*douceur du commerce*»<sup>19</sup>, о которой писал Хиршман<sup>20</sup>; по Марксу, насилие полностью тождественно самой рыночной конкуренции. Различие является не политико-идеологическим, а историческим: Гоббс нуждается в государственной власти для приручения и сдерживания агрессивной человеческой природы и конкуренции; у Адама Смита (и у Гегеля — в некотором другом, метафизическом плане) система конкуренции, рынок приручает и сдерживает как таковой, не нуждаясь уже во всеильном государстве. Но ясно, что вся консервативная традиция движима страхом и тревогами, причем гражданская война или городская преступность как таковые представляются ей лишь проявлениями классовой борьбы. Рынок оказывается Левиафаном в овечьей шкуре: его функция состоит не в том, чтобы поощрять и увековечивать свободу (особенно свободу политического многообразия), а, скорее, в том, чтобы подавлять ее; и в связи с такими образами действительно вспоминаются лозунги времен экзистенциализма — страх свободы, бегство от свободы. Рыночная идеология уверяет нас, что люди только вредят себе, когда пытаются управлять собственными судьбами («социализм невозможен»), и что, к счастью, мы располагаем межличностным механизмом — рынком, который может заменить человеческую гордыню и планирование и делает совершенно излишними человеческие решения. Нам надо лишь содержать его в чистоте и хорошо смазывать, и он — как монарх много столетий назад — позаботится о нас и укротит нас.

Вопрос о том, почему эта утешительная замена божеству в наше время оказывается столь универсально привлекательной, является, однако, историческим вопросом другого рода.

---

<sup>18</sup> *Friedman M.* Capitalism and Freedom. Chicago: University of Chicago Press, 1962. P. 39. [Цит. по изд.: *Фридман М.* Капитализм и свобода. М.: Новое издательство, 2006. С. 64. (Б-ка Фонда «Либеральная миссия».)]

<sup>19</sup> [«учитивостью коммерции» (*фр.*)]

<sup>20</sup> См.: *Hirschman A. O.* The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977. (Часть 1.)

Объяснение вновь обретенных объятий рыночной свободы страхом перед сталинизмом и Сталиным — трогательное, но несколько несвоевременное, хотя, конечно, нынешняя индустрия Гулага была ключевым компонентом в «легитимации» рассматриваемых идеологических репрезентаций (наряду с индустрией Холокоста, чьи конкретные сходства или различия с риторикой Гулага требуют более тщательного культурного и идеологического исследования).

Наиболее вдумчивой критикой некогда опубликованного мною пространного анализа эпохи 1960-х гг.<sup>21</sup> я обязан Владу Годзичу, который выразил сократическое удивление в связи с отсутствием в моей глобальной модели Второго мира и, в частности, Советского Союза. Наше осмысление перестройки обнаружило измерения советской истории, которые серьезно подкрепляют справедливость возражения Годзича и делают мой просчет еще более прискорбным; поэтому здесь я внесу поправки, пусть даже ценой чрезмерного углубления в другом направлении. У меня сложилось впечатление, что, в сущности, провал хрущевского эксперимента оказался не только катастрофическим для Советского Союза, но и каким-то образом принципиально решающим для всей мировой истории, и не в последнюю очередь — для будущего самого социализма. В Советском Союзе, действительно, нам дали понять, что хрущевское поколение было последним, которое верило в возможность обновления марксизма, не говоря уже о социализме; или, скорее, если подойти с другой стороны, что именно неудача хрущевского поколения обуславливает совершенное безразличие к марксизму и социализму со стороны нескольких поколений более молодых интеллектуалов. Но я думаю, что эта неудача стала определяющей и для самых важных процессов в других странах. Не хотелось бы перекладывать на русских товарищей всю ответственность за мировую историю, но мне кажется, что действительно есть некоторое сходство между положительным значением советской революции для остального мира и отрицательными последствиями этой последней, упущенной возможности оживить эту революцию и по ходу дела преобразовать партию. И анархизм 1960-х гг. на Западе, и культурная

---

<sup>21</sup> Jameson F. Periodizing the Sixties // *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1988. Vol. 2. Pp. 178–208. (Theory and history of literature; Vol. 49).



революция в Китае были предопределены этим провалом, и его влияние, сохраняющееся много лет после завершения обоих упомянутых событий, объясняет всеобщий триумф того, что Слотердаик называет «циническим разумом», в сегодняшней постмодернистской ситуации вездесущего потребительства. Поэтому не удивительно, что столь глубокое разочарование политической практикой должно было закончиться популярностью риторики рыночного самоотрицания и передачей человеческой свободы ныне щедрой невидимой руке.

Однако ни одна из этих вещей, хотя за ними и стоят мысли и рассуждения, не приближается вплотную к разъяснению самой поразительной черты этого дискурсивного развития, а именно: почему в наши дни (когда закончился героический этап бизнеса, время баронов-разбойников) бесцветный бизнес и частная собственность, покрытое пылью предпринимательство и почти диккенсовский аромат титулов и присвоения, стрижка купонов, поглощение компаний, инвестиционные банки и прочие подобные дела оказались столь сексапильными? На мой взгляд, возбуждение в связи с некогда утомительной старой репрезентацией свободного рынка ушедших 1950-х гг. возникает из-за ее неправомерной метафорической ассоциации с совсем другой репрезентацией, а именно с самими масс-медиа в их самом широком современном и глобальном смысле (включающем инфраструктуру всех последних медийных технических новшеств и высоких технологий). Выше упоминалась постмодернистская операция, посредством которой две системы кодов отождествляются и либидинальные энергии одной наполняют другую, без того, однако (в отличие от прежних эпох нашей культурной и интеллектуальной истории), чтобы произвести синтез, новое соединение, новый общий язык или еще что-то.

Хоркхаймер и Адорно много лет назад, в эпоху радио, отметили своеобразие структуры коммерческой «культур-индустрии», предполагающей свободные продукты<sup>22</sup>. Аналогия между масс-медиа и рынком на самом деле скреплена этим механизмом: масс-медиа оказались *похожи* на рынок не потому, что эти две вещи являются сравнимыми; скорее, эти две вещи сравнимы именно потому, что «рынок» так же *непохож* на свое «понятие» (платоновскую «идею»), как масс-медиа — на свое. Масс-медиа

<sup>22</sup> Adorno T. W., Horkheimer M. Dialectic of Enlightenment / Trans. J. Cumming. New York: Herder and Herder, 1972. Pp. 161–167. [См. в изд.: Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения / Пер. с нем. М. М. Кузнецова. М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997.]

предлагают свободные программы, относительно содержания и ассортимента которых потребитель не имеет выбора, но отбор из числа которых потом называется «свободным выбором».

Конечно, в постепенном исчезновении рыночной площади как физического объекта и в тенденциозном отождествлении этого предмета потребления с его образом (брендом или логотипом) осуществляется другой, более тесный симбиоз между рынком и масс-медиа, симбиоз, в котором размываются границы (в высшей степени типичными для постмодерна способами) и неразличимость уровней постепенно заменяет прежнее различие между вещью и понятием (или, в сущности, между экономикой и культурой, базисом и надстройкой). Во-первых, продаваемые на рынке продукты становятся самим содержанием медийного образа, так что один и тот же референт как бы сохраняется в двух областях. Это сильно отличается от более примитивной ситуации, когда к ряду информационных сигналов (новостным сообщениям, фельетонам, статьям) присоединяется дополнение, восхваляющее совершенно не связанный с ними коммерческий продукт. Сегодня эти продукты распылены, так сказать, по всему пространству и времени развлекательных (и даже новостных) сегментов как часть их содержания, так что в некоторых весьма популярных продуктах (самый яркий пример — сериал «Династия»<sup>23</sup>) иногда не ясно, когда закончился нарративный сегмент и начался коммерческий (поскольку те же самые актеры появляются и в коммерческом сегменте).

Это взаимопроникновение на уровне содержания затем усиливается несколько иным способом, посредством природы самих продуктов: есть ощущение — особенно если говорить об иностранцах, возбужденных американским консюмеризмом — что продукты образуют своего рода иерархию, и ее высшая точка находится как раз в самой технологии воспроизводства, которая сегодня охватывает отнюдь не только классический телевизор и начинает, вообще говоря, олицетворять новую информационную, или компьютерную, технологию третьей стадии капитализма. Поэтому мы должны также признать наличие еще одного типа потребления: потребление самого процесса потребления, вне и помимо его содержания и непосредственных коммерческих продуктов. Необходимо сказать о своего рода технологической премии в виде удовольствия, доставляемого

---

<sup>23</sup> См.: *Feuer J. Reading Dynasty: Television and Reception Theory // South Atlantic Quarterly* 88. 1989, Sept. № 2. Pp. 443–460.

новой техникой и как бы символически вводимого в действие и ритуально поглощаемого всякий раз при потреблении формальных масс-медиа. На самом деле не случайно консервативная риторика, часто сопровождавшая обсуждаемую здесь рыночную риторику (но последняя, на мой взгляд, представляла несколько иную стратегию делегитимации), должна была повествовать о конце общественных классов — что всегда демонстрировалось и «доказывалось» наличием телевизора в жилищах рабочих. Во многом эйфория от постмодернизма проистекает из этого прославления самого процесса высокотехнологичной информатизации (распространенность и влияние современных теорий коммуникации, языка или знаков — идеологический побочный продукт этого более общего «мировоззрения»). Это является, следовательно, как мог бы сказать Маркс, вторым моментом, когда (подобно «капиталу вообще» в противоположность «многим капиталам») масс-медиа в целом как некий единый процесс выдвигаются на передний план и переживаются (в отличие от содержания конкретных медиапроектов); и эта «тотализация», видимо, позволяет перекинуть мостик к фантастическим образам «рынка вообще», или «рынка как единого процесса».

Третья характеристика сложной совокупности аналогий между масс-медиа и рынком, которая придает силу рыночной риторике последнего времени, может быть усмотрена, следовательно, в форме как таковой. Здесь необходимо вернуться к теории образа и вспомнить замечательный теоретический вывод Ги Дебора (образ как конечная форма овеществления предмета потребления)<sup>24</sup>. В этой точке процесс принимает обратное направление, и уже не коммерческие продукты рынка становятся рекламными образами, а, скорее, сами развлекательные и нарративные процессы коммерческого телевидения, в свою очередь, овеществляются и превращаются во множество предметов потребления: начиная с самого сериального нарратива с его почти стереотипными и жесткими временными сегментами и перерывами — и заканчивая тем, что происходит в кадре с пространством, сюжетом, персонажами, модной одеждой и многим другим, включая новый процесс производства звезд и знаменитостей, который, видимо, отличается от прежнего и более знакомого исторического опыта в этих вопросах и соединяется с тем, что до сих пор считалось

---

<sup>24</sup> *Debord G. The Society of the Spectacle. Detroit: Black and Red, 1977. (Гл. 1).* [См. изд.: *Дебор Г. Общество Спектакля / Пер. с англ. С. Офертаса и М. Якубович; Под ред. Б. Скуратова. М., 2000.*]

«секулярными» феноменами прежней публичной сферы как таковой (реальные люди и события в ваших вечерних радионовостях, преобразование имен в своего рода логотипы выпусков новостей и т. д.). Многие исследования показали, что новостные радиопередачи структурированы точно так же, как нарративные сериалы; между тем, некоторые из нас, приближенные к другой сфере, к официальной, или «высокой», культуре, попытались показать упадок и устаревание таких вещей как «вымысел» (fiction, то, что противоположно «буквальному» или «фактическому»). Но здесь, по-моему, глубокое видоизменение публичной сферы нуждается в теоретическом осмыслении. Ведь возникает новая сфера образной реальности: она является одновременно и вымышленной (нарративной), и фактической (даже герои сериалов воспринимаются как реальные звезды, называемые «звездами ... сериала» и имеющие «внешние» истории, о которых можно почитать), и она (подобно былой классической «сфере культуры») становится частично автономной и плывет над реальностью — с тем фундаментальным историческим различием, что в классический период реальность выживала независимо от этой сентиментальной и романтической культурной сферы, тогда как сегодня она, видимо, утратила самостоятельный способ существования. Сегодня культура оказывает на реальность обратное воздействие, а в результате всякая независимая и, так сказать, не- или экстракультурная форма реальности становится проблематичной (имеет место нечто вроде принципа Гейзенберга для массовой культуры, которая встает между вашими глазами и самой вещью), и в конечном счете теоретики единогласно выражают новую доксу о том, что «референт» больше не существует.

Во всяком случае, отличие этого третьего момента состоит в том, что содержания самих масс-медиа теперь стали товарами, которые выбрасываются на рынок в более широком смысле слова, и с этим рынком они сливаются до неразличимости. В этот момент, следовательно, масс-медиа, не без участия которых воображается сам рынок, возвращаются на рынок и, становясь его частью, скрепляют печатью и удостоверяют прежде метафорическое или «аналогическое» определение себя как «буквальной» реальности.

Наконец, к этим абстрактным рассуждениям о рынке необходимо добавить прагматическое уточнение о некоей тайной функциональности той, что иногда проливает совершенно новый свет (поразительный на тусклом среднем уровне) на сам прокламируемый дискурс. Имею в виду то, о чем Барри в заключение

своей полезной книги проговаривается то ли в отчаянии, то ли в гневе: философская проверка различных неолиберальных теорий применима лишь в одной фундаментальной ситуации, которую мы можем назвать (не без иронии) «переходом от социализма к капитализму»<sup>25</sup>. Иными словами, рыночные теории остаются утопическими, поскольку они неприменимы к этому фундаментальному процессу системной «дерегуляции». Сам Барри уже проиллюстрировал значимость этого суждения в одной из предыдущих глав, где, говоря о людях рационального выбора, он подчеркивает, что идеальная рыночная ситуация остается для них утопической и неосуществимой в условиях сегодняшнего дня, точно так же как для левых неосуществимыми остаются социалистическая революция или социалистические преобразования в современных развитых капиталистических странах. Хочу добавить, что референт этих суждений является двояким: это не только те процессы в разных восточноевропейских странах, которые понимались как попытка так или иначе восстановить рынок, но и усилия, прилагаемые на Западе, особенно при Рейгане и Тэтчер, к тому чтобы разделаться с «регуляцией» в государстве всеобщего благосостояния и вернуться к некоторой более чистой форме рынка. Нам следует принять во внимание, что и те, и другие усилия могут потерпеть крах по структурным причинам; но надо также неустанно подчеркивать то интересное явление, что «рынок» оказывается в конечном счете такой же утопией, какой недавно считался социализм. При таких обстоятельствах нет практического смысла заменять одну инертную институциональную структуру (бюрократическое планирование) другой инертной институциональной структурой (рынком как таковым). А требуется грандиозный коллективный проект с участием большинства активного населения — проект, который был бы своим для людей и выполнялся бы их собственными силами. Расстановка социальных приоритетов — также известная в социалистической литературе как планирование — должна была бы сделаться частью такого коллективного проекта. Должно быть ясно, однако, что буквально по своему определению рынок вообще не может быть проектом.

---

<sup>25</sup> См.: *Barry N. P. Op. cit.* Pp. 193–196.

КОГНИТИВНАЯ  
КАРТОГРАФИЯ

---





## КОГНИТИВНАЯ КАРТОГРАФИЯ<sup>1</sup>

В проекте пространственного анализа культуры, набросок которого я подготовил для совещания преподавателей, предшествовавшего этой конференции, я пытался исходить из того, что каждая из трех исторических стадий капитализма породила единственный в своем роде тип пространства, хотя эти три стадии капиталистического пространства являются очевидно гораздо более тесно взаимосвязанными, чем пространства других способов производства. Все три типа пространства, которые я имею в виду, суть результаты дискретных экспансий или количественных скачков в развитии капитала, в захвате и колонизации капиталом регионов, пока еще не ставших предметом потребления. По ходу дела вы можете отметить, следовательно, что здесь предполагается некоторая унифицирующая и тотализующая сила — хотя она не является ни гегелевским абсолютным духом, ни партией, ни Сталиным, а представляет собой просто капитал как таковой; и, опираясь на такую точку зрения, один радикальный иезуит, мой друг, однажды публично обвинил меня в монотеизме. Во всяком случае, несомненно, что такое понятие капитала тесно связано с представлением о некоторой единообразной логике капиталистической социальной системы как таковой, т. е., говоря на стигматизированном языке, что оба они являются безоговорочно тотализующими.

Я пытался описать первый тип пространства — пространство классического, или рыночного, капитализма — в терминах логики координатной сетки, реорганизации некоторого более древнего священного гетерогенного пространства в геометрическую картезианскую гомогенность, в пространство бесконечной

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1988. [Cognitive Mapping. Перевод выполнен А. Пармоновым по изд.: *Jameson F. Cognitive Mapping // Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. Pp. 347–358.*] Данный текст был впервые представлен на конференции по марксизму и интерпретации культуры (1983). Опубликовано в 1988 г.



эквивалентности и протяженности, своеобразную драматическую или символическую стенографическую репрезентацию которого можно найти в книге Фуко о тюрьмах. Этот пример, однако, требует предостережения, что Марксово видение такого пространства основывается скорее на тейлоризации и процессе труда, чем на той туманной мифической сущности, которую Фуко называет «властью». Появление такого рода пространства, вероятно, не должно быть связано с острыми проблемами формообразования, какие встают перед нами на последующих стадиях капитализма, поскольку здесь, в данный момент, мы являемся свидетелями знакомого процесса, давно уже устойчиво ассоциирующегося с Просвещением: я имею в виду процесс десакрализации мира, декодирования и секуляризации предшествующих форм сакрального и трансцендентного, постепенной колонизации потребительной стоимости меновой стоимостью, «реалистической» демистификации более старых видов трансцендентных нарративов в романах, таких как «Дон Кихот», стандартизации и субъекта и объекта, денатурализации желания и окончательного вытеснения его ликвидностью, или, другими словами, «успехом», и т. д.

Интересующие нас проблемы формообразования станут видимыми только на следующей стадии, при переходе от рыночного капитала к монополистическому, к тому, что Ленин назвал стадией империализма. Они могут выражаться в растущем противоречии между жизненным опытом и структурой, или между феноменологическим описанием жизни индивида и более адекватной структурной моделью условий существования этого опыта. Сразу можно сказать, что если в более старых обществах и, пожалуй, даже на ранних стадиях рыночного капитала непосредственный и ограниченный опыт людей еще способен вместить в себя подлинную экономическую и социальную форму, управляющую этим опытом, совпасть с ней, то уже в следующий момент эти два уровня расходятся все дальше и реально начинают становиться той противоположностью, которую классическая диалектика описывает как *Wesen* и *Erscheinung*, сущность и явление, структуру и жизненный опыт.

В этой точке феноменологический опыт индивидуального субъекта — традиционно являющийся основным исходным материалом произведения искусства — становится ограниченным

крошечным уголком социального мира, зафиксированной объективом камеры частью Лондона, или пригорода, или еще чего-то. Но истина такого опыта больше не совпадает с местом, в котором он переживается. Истина такого ограниченного повседневного восприятия Лондона находится, скорее, в Индии, на Ямайке или в Гонконге; она тесно связана со всей колониальной системой Британской империи, определяющей само качество субъективной жизни индивида. Однако эти структурные координаты уже не доступны для непосредственного жизненного опыта и часто даже не могут быть осмыслены большинством людей.

Таким образом, возникает ситуация, в которой мы можем сказать, что если индивидуальный опыт является подлинным, то он не может быть истинным; и если научная или когнитивная модель того же содержания является истинной, то она ускользает от индивидуального опыта. Очевидно, что эта новая ситуация создает чудовищные деформирующие проблемы для произведения искусства; и я показал, что именно в качестве попытки найти квадратуру круга и придумать новые усовершенствованные формальные стратегии для преодоления этой дилеммы и возникает модернизм или, правильнее сказать, различные модернизмы как таковые: в формах, вписывающих прямо в синтаксис самого поэтического языка новое ощущение отсутствующей глобальной колониальной системы, новую игру отсутствия и присутствия, которая в простейшем варианте будет преследуема эротикой и татуирована названиями заграничных мест, а в наиболее выраженном — приведет к созданию удивительных новых языков и форм.

Здесь я хочу ввести еще одно понятие, основополагающее для моей аргументации, которое я называю «игрой формообразования». Это по существу аллегорическое понятие подразумевает очевидное, а именно что эти новые впечатляющие глобальные реальности недоступны никакому индивидуальному субъекту или сознанию — даже Гегелю, не говоря уже о Сесиле Родсе или королеве Виктории, — иными словами, что эти фундаментальные реальности в конечном счете не могут быть представлены или, говоря словами Альтюссера, суть нечто вроде отсутствующей причины, той, что никогда не может появиться в данности восприятия. Однако эта отсутствующая причина может найти формообразы, посредством которых выразит себя искаженными

и символическими способами. В сущности, одна из наших основных задач как литературных критиков состоит в том, чтобы проследить и сделать понятийно доступными конечные реальности и опыт, обозначаемые этими формообразами, которые понимающий ум неизбежно хочет овеществить и понять как первичные полноправные содержания.

Поскольку мы сформулировали эту особенность модернизма в ее отношении к грандиозной новой глобальной колониальной сети, я приведу совсем простой, но конкретный пример формообраза, характерного для этой исторической ситуации. Известно, что к концу 19 века широкий круг писателей начал изобретать формы для выражения того, что я назову «монадическим релятивизмом». У Жида и Конрада, у Фернандо Пессоа, Пиранделло, Форда, в меньшей степени у Генри Джеймса и весьма косвенно даже у Пруста мы начинаем замечать понимание того, что всякое сознание есть замкнутый мир и что репрезентация социальной целостности должна принять (невозможную) форму сосуществования этих герметичных субъективных миров и их своеобразного взаимодействия, которое по сути представляет собой нечто вроде ночного плавания кораблей, центробежного движения никогда не пересекающихся линий и плоскостей. Литературная единица, возникающая из этой новой формальной практики, называется «иронией», а ее философская идеология часто принимает форму вульгарного присвоения теории относительности Эйнштейна. В этом контексте я хочу провести ту мысль, что формы, содержание которых составляет, как правило, частная жизнь среднего класса, тем не менее являются симптомами и искаженными выражениями проникновения даже в жизненный опыт среднего класса этой чуждой новой глобальной относительности колониальной сети. Первая является, следовательно, формообразом последней, хотя и искаженным и символически переосмысленным; и я исхожу из того, что этот процесс формообразования останется центральным во всех последующих попытках реструктурировать форму произведения искусства, с тем чтобы вместить содержание, которое решительно сопротивляется художественным формам, ускользает от них.

Если это верно для эпохи империализма, то должно быть в большей степени верно для нашего времени, времени транснациональной сети, или того, что Мэндел называет «поздним

капитализмом», времени, когда не только старый город, но даже само национальное государство перестало играть главную функциональную и формальную роль в процессе, который с новым количественным скачком капитала вышел далеко за их рамки, оставив их позади как разрушенные архаические остатки более ранних стадий развития данного способа производства.

Я осознаю, что убедительность моего доказательства зависит от того, обладаете ли вы живой восприимчивостью к уникальному и оригинальному в постмодернистском пространстве — к тому, что я пытался передать в моих лекциях, которые, однако, труднее заменить здесь кратким изложением. Словом, я хочу предположить, что это новое пространство предполагает уничтожение дистанции (в смысле беньяминовской ауры) и безжалостное заполнение любых оставшихся пустот и незанятых мест до такой степени, что постмодернистское тело — будь то блуждающее по постмодернистскому отелю, замкнутое на звучание рока в наушниках или претерпевающее множественные взрывы и бомбардировки вьетнамской войны, о чем рассказывает Майкл Херр, — подвергается теперь перцептивному натиску непосредственности, из которой удалены все защитные слои и промежуточные инстанции. Конечно, есть много других характеристик этого пространства, о которых в идеале хотелось бы рассказать — прежде всего, о левефьевском понятии абстрактного пространства, являющегося одновременно однородным и фрагментированным, — но я думаю, что характерная дезориентированность насыщенного пространства, о которой я только что упомянул, будет самой полезной путеводной нитью.

Призываю вас понять, что я рассматриваю такие пространственные особенности постмодернизма как симптомы и выражения новой, исторически оригинальной дилеммы, которая предполагает наше встраивание как индивидуальных субъектов в многомерную совокупность изначально дискретных реальностей, границы которой простираются от еще сохраняющихся пространств буржуазной частной жизни вплоть до невообразимого рассеяния глобального капитала как такового. Даже эйнштейновская относительность множественных субъективных миров старых модернистов не может доставить сколько-нибудь адекватных формообразов этого процесса, который в жизненном опыте дает знать о себе благодаря так называемой смерти

субъекта или, точнее, фрагментированному и шизофреническому децентрированию и рассредоточению последнего (который более уже не может исполнять функцию джеймсовского отражателя или «точки зрения»). И, хотя вы могли этого не понять, я говорю здесь о практической политике: начиная с кризиса социалистического интернационализма и серьезных стратегических и тактических трудностей, связанных с координацией локальных, низовых или окружных политических действий с государственными или международными, все назревшие политические дилеммы прямо обуславливаются чрезвычайно сложным новым международным пространством, которое я имею в виду.

Позвольте прибегнуть здесь в качестве иллюстрации к краткому пересказу содержания книги, которая, видимо, многим из вас не известна, но чрезвычайно важна и плодотворна с точки зрения проблем пространства и политики. Эта книга — не беллетристика, а историческое повествование Марвила Суркина и Дэна Георгакиса<sup>2</sup> об одном наиболее значимом политическом опыте Америки в 1960-х гг. (Думаю, мы стали достаточно искусственными и понимаем, что эстетический, формальный и нарративный анализы в своих выводах и следствиях выходят далеко за рамки объектов, характеризующихся как вымысел и литература.) В этой книге исследуется подъем и упадок Негритянского союза рабочих-революционеров в Детройте в конце 1960-х гг. Это политическое образование оказалось способным завоевать власть на производстве, в частности на автомобильных заводах; с помощью студенческой газеты оно серьезно раскололо медийную и информационную монополию в городе; оно избрало судей; наконец, оно с минимальным перевесом победило на выборах мэра и стало контролировать аппарат городской власти. Это было, конечно, замечательное политическое достижение, характеризующееся в высшей степени тонким пониманием необходимости многоуровневой стратегии революции, включающей инициативы на различных социальных уровнях — производственного процесса, средств массовой информации и культуры, юридического аппарата и электоральной политики.

Однако столь же ясно — и гораздо яснее благодаря такого рода реальным триумфам, чем на более ранних этапах местной

---

<sup>2</sup> *Georgakis D., Surkin M. Detroit: I Do Mind Dying, A Study in Urban Revolution. New York: St Martin's Press, 1975.*

политики — что такая стратегия ограничена и связана собственнo с формой города. Действительно, одна из составляющих необычайной прочности сверхдержавы и ее федеративного устройства заключается в очевидном отсутствии непрерывности между городом, государством и федеральной властью: если невозможно построить социализм в одной стране, то насколько более смехотворными являются тогда перспективы социализма в одном городе сегодняшних Соединенных Штатов? Правда, наши иностранные гости могут не знать, что в этой стране существуют четыре или пять социалистических коммун, близ одной из которых (в Санта Круз в Калифорнии) я жил до недавнего времени; не хотелось бы приуменьшать эти локальные успехи, но, вероятно, весьма немногие из нас рассматривают их как первый решительный шаг в переходе к социализму.

Если невозможно построить социализм в одном городе, тогда предположим, что вы побеждаете последовательно в целом ряде ключевых городских центров. Именно об этом задумался Негритянский союз рабочих-революционеров, иными словами, они почувствовали, что их движение является политической моделью и должно получить широкое распространение. Возникающая проблема является пространственной: как развить *национальное* политическое движение на основе стратегии и политики *города*. Во всяком случае, лидеры Союза начали распространять информацию в других городах, отправились в Италию и Швецию для изучения стратегий местных рабочих и объяснения им собственной модели; соответственно политические деятели из сельских районов приехали в Детройт для ознакомления с новыми стратегиями. В данном случае должно быть ясно, что мы находимся в центре проблемы репрезентации, и совсем не потому, что об этом сигнализирует появление этого зловещего американского слова «лидерство». В более общем смысле, однако, эти поездки были больше чем сетевой работой, установлением контактов, распространением информации: они подняли проблему представления уникальной локальной модели и опыта людям, находящимся в других ситуациях. Поэтому Союз поступил вполне логично, сняв фильм о собственном опыте, причем прекрасный и волнующий фильм.

Пространственные разрывы, однако, более неуловимы и диалектичны, они не преодолеваются никаким из самых очевидных способов. Например, для опыта Детройта они оказались некоей

высшей планкой, перед которой он потерпел неудачу. Случилось же то, что передовые бойцы Союза стали медиа-звездами; они не просто отдалились от своих местных избирателей, хуже того, никто из них не остался дома, чтобы позаботиться о резерве. Примкнув к более широкому пространственному горизонту, они лишились почвы; и в результате наиболее успешный социальный революционный эксперимент этого политически насыщенного десятилетия в Соединенных Штатах пришел к досадно невыразительному завершению. Не хочу сказать, что он не оставил после себя никаких следов, поскольку сохраняется ряд локальных завоеваний, и во всяком случае любой ценный политический эксперимент продолжает неявным образом питать традицию. Самым ироничным в этом контексте, однако, является сам успех их неудачи: репрезентация — модель этой сложной пространственной диалектики — триумфально существует поныне в форме фильма и книги, но в процессе становления образом и зрелищем референт исчезает, о неизбежности чего нас всегда предупреждали многие люди от Дебора до Бодрийера.

Тем не менее этот самый пример может служить иллюстрацией утверждения, что успешная пространственная репрезентация сегодня не обязательно должна быть возвышенной социалистическо-реалистической драмой революционного триумфа, но в равной мере может быть вписана в повествование о поражении, которое, порой даже более эффективно, позволяет увидеть за собой призрачный профиль всей архитектоники постмодернистского глобального пространства как некоторый предельный диалектический барьер или невидимый предел. Этот пример может также придать чуть больше смысла призыву к когнитивному картированию, к которому я теперь перехожу.

Я уступлю соблазну и охарактеризую смысл, который вкладываю в это понятие, как своего рода синтез Альтюссера и Кевина Линча. Такое определение, конечно, мало о чем говорит, если вы не знаете, что Линч является автором классической работы «Образ города», породившей, в свою очередь, целую субдисциплину низового уровня, которая сегодня обозначает себя выражением «когнитивная картография»<sup>3</sup>. Проблематика Линча остается заблокированной в границах феноменологии, и его книга, несомненно, может быть подвергнута широкой

---

<sup>3</sup> Lynch K. The Image of the City. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.

критике на ее же собственных основаниях (не последним из ее недостатков является отсутствие какой-либо концепции политической деятельности или исторического процесса). Я буду использовать эту книгу эмблематически, поскольку ментальная карта городского пространства, изученная Линчем, может быть экстраполирована на ментальную карту социальной и глобальной целостности, которую все мы держим в голове в различных искаженных формах. Ориентируясь на деловые районы Бостона, Джерси-Сити и Лос-Анжелеса и используя интервью и анкеты, в которых опрашиваемых просили описать по памяти их городскую среду, Линч делает предположение, что отчуждение, характерное для жизни в городе, напрямую связано с мысленной некартографируемостью местных городских видов. Например, Бостон с его монументальными перспективами, достопримечательностями и памятниками, сочетанием величественных, но простых пространственных форм, включая четкие границы, такие как Чарльз-Ривер, не только позволяет людям удерживать в воображении в целом успешное и непрерывное представление о местоположении относительно остальной части города, но и дает им определенную свободу и эстетическое наслаждение традиционной формой города.

Меня всегда поражало, что созданная Линчем концепция городского опыта — диалектического отношения между «здесь и сейчас» непосредственного восприятия и воображаемым чувством города как отсутствующей целостности — представляет своего рода пространственную аналогию знаменитого альтюссеровского определения идеологии как «Воображаемой репрезентации отношения субъекта к Реальным условиям его существования». При всех недостатках и проблемах эта позитивная концепция идеологии как необходимой функции во всякой форме социальной жизни имеет огромное достоинство, поскольку подчеркивает разрыв между локальным позиционированием отдельного субъекта и всей совокупностью классовых структур, в которых он располагается, разрыв между феноменологическим восприятием и реальностью, которая выходит за рамки всякого индивидуального мышления или опыта; но эта идеология, как таковая, стремится охватить, соразмерить, создать карту посредством сознательных и бессознательных репрезентаций. Предлагаемая здесь концепция когнитивной картографии подразумевает, таким образом, экстраполяцию



пространственного анализа Линча на область социальной структуры, иными словами, на нашу историческую ситуацию, на всю совокупность классовых отношений в глобальном (я бы сказал — транснациональном) масштабе. Утверждается и дополнительная посылка — что неспособность начертить карту социальных отношений так же губительна для политического опыта, как аналогичная неспособность создать пространственную карту — для опыта жизни в городе. Следовательно, эстетика когнитивного картирования в этом смысле является неотъемлемой частью любого социалистического политического проекта.

Тем, что было сказано выше, я нарушил так много табу и предрассудков зацикленного постмарксизма, что возникает необходимость обсудить их более прямо и открыто, прежде чем идти вперед. В их числе — суждение, что класс больше не существует (относительно этого суждения можно достичь ясности, проведя простое различие между классом как элементом в маломасштабных моделях общества, классовым сознанием как культурным событием и классовым анализом как мыслительной операцией); идея, что наше общество движимо уже не производством, а, скорее, воспроизводством (включая науку и технологию), — она вызывает смех в ситуации фактически полностью выстроенной внешней среды; и, наконец, отказ от репрезентации и осуждение понятия тотальности и проекта тотализующего мышления. Практически, это последнее следует разделить на несколько разных суждений, в частности, так чтобы одно из них имело дело с капитализмом, а другое — с социализмом или коммунизмом. Французские *nouveaux philosophes*<sup>4</sup> выразили это предельно кратко, не сознавая, что они воспроизводят или открывают заново старые американские идеологические лозунги холодной войны: тотализующее мышление есть тоталитарное мышление; от гегелевского абсолютного духа идет прямая дорога к сталинскому ГУЛАГу.

Потакая собственной прихоти, я сделаю здесь короткое теоретическое отступление, поскольку, в частности, был упомянут Альтюссер. Мы уже имеем опыт поразительной и поучительной переплавки альтюссеровского реактора в работе Барри Хиндесса и Пола Хёрста, которые совершенно последовательно показывают несовместимость альтюссеровской попытки сохранить

---

<sup>4</sup> [новые философы (фр.)]

частичную автономию различных уровней социальной жизни и его же отчаянных усилий отстоять старое ортодоксальное понятие «конечной детерминирующей инстанции» в форме того, что он называет «структурированным целым». Поэтому Хиндесс и Хёрст совершенно логично и последовательно просто устраняют механизм-нарушитель, в результате чего альтюссеровское сооружение распадается на автономные инстанции, не имеющие никаких необходимых связей друг с другом, — откуда следует, что более нельзя говорить о какой-либо концепции социальной структуры или выводить практические политические следствия из нее; иными словами, сами концепции чего-то, называемого капитализмом, и чего-то, называемого социализмом или коммунизмом, падают под собственной тяжестью в мусорный бак Истории. (Последняя, конечно, в этом случае исчезает в клубах дыма, поскольку никакая История как тотальный процесс больше не может считаться концептуально состоятельной.) В этом высоком теоретическом контексте я хотел лишь подчеркнуть, что губительное уравнение между философским понятием тотальности и политической практикой тоталитаризма является, как таковое, ярчайшим примером того, что Альтюссер называет «экспрессивной причинностью», а именно — схлопывания двух частично автономных (или, теперь уж, совершенно автономных) уровней. Такое уравнение, следовательно, допустимо для неперестроенного гегельянства, но совершенно несовместимо с основными положениями любого честного постмарксизма после Альтюссера.

С тем чтобы закончить отступление, все это можно выразить в более прозаических терминах. Понятие капитала является по общему признанию тотализующим или системным: никто никогда не видел и не встречал эту вещь как таковую; она есть либо результат научной редукции (а должно быть очевидно, что научное мышление всегда редуцирует множественность реального до маломасштабной модели), либо знак воображаемого и идеологического видения. Но будем серьезны: всякий, кто полагает, что мотив корысти и логика накопления капитала не являются фундаментальными законами этого мира, кто убежден, что они не устанавливают абсолютных барьеров и границ социальным изменениям и предпринимаемым в этом мире преобразованиям, — всякий такой человек живет в некоей альтернативной вселенной; или, чтобы сказать более вежливо,

в этой вселенной такой человек — если он является поборником прогресса — обречен на социальную демократию с ее обильно документированной сегодня трудовой историей неудач и капитуляций. Ведь если капитал не существует, то очевидно, что и социализм тоже не существует. Я далек от мысли, что в этом новом постмарксистском нищезанском мире микрополитики вообще никакая политика невозможна — это явно неверно. Но я действительно хочу доказать, что без концепции социальной тотальности (и возможности преобразования социальной системы в целом) невозможна никакая собственно социалистическая политика.

Что касается самого социализма, то мы должны сформулировать более тревожные нерешенные дилеммы, включающие понятие общности, или коллектива. Некоторые из этих дилемм хорошо известны: противоречие между местным самоуправлением и широкомасштабным планированием; проблемы, порожденные ликвидацией рынка, а тем более — уничтожением самой товарной формы. Я нахожу еще более стимулирующими и проблематичными следующие суждения о самой природе общества как такового: утверждали, что, за единственным важным исключением (собственно капитализма, который организован вокруг экономического механизма), никогда не существовало прочной формы человеческого общества, которая бы не основывалась на какой-то форме трансценденции или религии. Без применения грубой силы, что является всегда лишь временным решением, людей, с этой точки зрения, невозможно убедить жить совместно, как и отказаться от всепоглощающих желаний подсознания без обращения к религиозной вере или трансцендентным ценностям, которые совершенно несовместимы с каким-либо мыслимым социалистическим обществом. В результате оказывается, что люди достигают временной сплоченности только в осадных обстоятельствах, благодаря энтузиазму военного времени и при групповом усилии, вызываемом чудовищными блоками. Иными словами, без постороннего экономического механизма капитала все взывания к моральным стимулам (как у Че) или к первичности политического (как в маоизме) должны неминуемо быстро исчерпывать себя, оставляя лишь два выбора — возвращение к капитализму или построение той или иной современной формы «восточного деспотизма».

Разумеется, вы вольны верить этому прогнозу, если вы понимаете, что в таком случае всякая социалистическая политика, строго говоря, является иллюзией и пустой тратой времени, которое лучше было бы потратить на приспособление и реформирование вечного капиталистического ландшафта, простирающегося до самого горизонта.

В действительности эта дилемма является, на мой взгляд, самой неотложной задачей, стоящей сегодня перед марксизмом. Раньше я сказал, что так называемый кризис марксизма — это не кризис марксистской науки, которая никогда не была более продуктивной, но, скорее, кризис марксистской идеологии. Если идеология — дадим ей несколько иное определение — это видение будущего, которое овладевает массами, то мы должны признать, что нигде, за исключением нескольких продолжающихся коллективных экспериментов наподобие кубинского и югославского, ни одна марксистская или социалистическая партия или движение не имеют ни малейшего понятия о том, каким должен быть социализм или коммунизм как социальная система и как он может выглядеть в реальности. Такое видение будущего не будет чисто экономическим, хотя экономисты-марксисты обнаруживают такую же неэффективность, как и все мы, поскольку им не удастся сколько-нибудь серьезно изучить эту утопическую проблему. Оно является также в высшей степени социальным и культурным, поскольку предполагает задачу для воображения: как может быть стабильным общество без иерархии, общество свободных людей, общество, которое разом отказалось от экономических механизмов рынка? Исторически все формы иерархии всегда основывались в конечном счете на гендерной иерархии и на семье как строительном блоке, ячейке общества, поэтому ясно, что здесь — истинное связующее звено между феминистской проблематикой и марксистской; не антагонистическое связующее звено, но точка, в которой феминистский проект и марксистский, социалистический проект сходятся и оказываются перед одной и той же дилеммой: как вообразить Утопию.

Возвращаясь к началу этого пространного экскурса, представляется маловероятным, что те, кто отказался от понятия тотальности, могут сказать нам что-нибудь полезное в этой связи, поскольку таким людям ясно, что объединяющее, тотализующее

видение социализма не предполагает точных расчетов и является ложной проблемой в бессистемном и неразрешимом мире микрогрупп. Или, пожалуй, предполагается еще одна возможность, а именно что наша неудовлетворенность понятием тотальности является не самостоятельной мыслью, а показательным симптомом, функцией возрастающих трудностей мышления о совокупности взаимоотношений в сложном обществе. Таким, по меньшей мере, представляется подтекст замечания архитектора из «Группы 10» Альдо ван Эйка, который в 1966 г. предложил свою версию тезиса о смерти модернизма: «Мы не знаем ничего о бесконечной множественности — мы не можем договориться с ней — ни как архитекторы, ни как планировщики, ни в каком-либо другом качестве». К этому он добавил — и это дополнение легко экстраполировать с архитектуры на социальное изменение: «Но если общество не имеет формы — то как архитекторы могут построить его контрформу?»<sup>5</sup>.

Вам будет приятно узнать, что здесь мы можем вернуться и к моему собственному заключению, и к проблеме эстетической репрезентации и когнитивного картирования, которая была поводом для написания данной статьи. Проект когнитивного картирования очевидно тесно связан с понятием некоторой (нерепрезентируемой, воображаемой) глобальной социальной тотальности, которая должна быть картирована. Я говорил о форме и содержании, и это последнее различие позволит мне высказать хоть что-то об эстетике, о которой я заметил, что я лично абсолютно не способен угадать или вообразить ее форму. То, что постмодернизм доставляет нам подсказки и примеры такого когнитивного картирования на уровне содержания, на мой взгляд, является доказуемым.

Я говорил в другом месте о повороте к тематике механического воспроизведения, к тому, каким образом самореференциальность большей части постмодернистского искусства принимает форму игры с технологией воспроизведения — кино, аудиозаписями, видео, компьютером и т. п. — которая является, на мой взгляд, вырожденным формообразом огромного транснационального пространства, нуждающегося в когнитивном картировании. Столь же поразительна на другом уровне

---

<sup>5</sup> Цит. по кн.: *Frampton K. Modern Architecture: A Critical History*. New York: Oxford University Press, 1980. Pp. 276—277.

вездесущность темы паранойи, поскольку она выражается в, по-видимому, неистощимом производстве самых изощренных сюжетов заговора. Невозможно удержаться от замечания, что заговор — когнитивное картирование бедного человека в эпоху постмодерна, вырожденный формообраз тотальной логики позднего капитала, отчаянная попытка репрезентировать систему последнего, неудача которой засвидетельствована ее соскальзыванием исключительно к теме и содержанию.

Успешное когнитивное картирование будет вопросом формы, и, надеюсь, я показал, что оно будет неотъемлемой частью социалистической политики, хотя возможность последней вполне может зависеть от некоторой изначальной политической открытости, задачей которой было бы в таком случае культурное распространение. И все же (как и с самой идеей Утопии как таковой) даже если мы не можем вообразить продукты такой эстетики, попытка сохранить возможность вообразить нечто подобное, вероятно, не лишена положительного смысла.

## ИСТОРИЗМ В «СИЯНИИ»<sup>1</sup>

Все самые интересные современные режиссеры — Роберт Олтмэн, Роман Поланский, Николас Роуг, Стэнли Кубрик — являются, каждый совершенно по-своему, практиками *жанра*, но в некотором исторически новом смысле. Они меняют жанры, подобно тому как классические модернисты меняли стили. И это, как и в самом классическом модернизме, определяется не индивидуальным вкусом, а, скорее, объективными границами сегодняшней ситуации культурного производства.

Описывая участь «стиля» в современной литературе и музыке, Т. Адорно вводит понятие *пастиш* для характеристики обращения Стравинского, Джойса и Томаса Манна к отжившим художественным языкам и стилям прошлого как к средствам для создания новых произведений. Пастиш, в адорновском смысле, коренным образом отличается от пародии, которая нацелена на высмеивание и дискредитацию стилей, все еще живых и влиятельных; пастиш предполагает примерно ту же дистанцию по отношению к готовому художественному приему или технике, но вместе с тем и копирование старых мастеров или даже подделку, для того чтобы показать виртуозность практика, а не абсурдность объекта (в этом смысле поздний Пикассо, можно сказать, создал много мастерских подделок самого «Пикассо»). Пастиш возникает, по-видимому, в ситуации, определяемой двумя основополагающими факторами: первый — субъективизм, чрезмерное акцентирование и переоценка уникальности и индивидуальности стиля как такового — индивидуального способа выражения, неповторимого «мира» данного художника, почти несравненного телесного и перцептивного сенсориума того или иного нового претендента на художественное внимание. Но по

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1990. [Historicism in *The Shining*. Перевод выполнен О. Аронсоном по изд.: Jameson F. *Signatures of the Visible*. New York; London: Routledge, 1990. Pp. 82–98. Публикуется с сокращениями.]

мере того как в постиндустриальном мире индивидуализм начинает атрофироваться и абсолютное различие все более особых и эксцентричных индивидуальностей превращается по причине их собственной инерции в повторение и тождество, по мере того как логические перестановки стилистических новшеств оказываются исчерпанными, поиски уникально неповторимого стиля и даже «стиль» как категория начинают казаться старомодными. Между тем цена, которую надо заплатить за совершенно новую эстетическую систему в мире, где новшество и перемена моды стали законом (Адорно приводит в качестве примера додекафонию Шёнберга), — эта цена становится все более обременительной и для производителя, и для потребителя. Результатом этого в сфере высокой культуры является момент пастиша, когда энергичные художники, испытывающие недостаток и формы и содержания, растаскивают по частям музей и рядятся в маски устаревших маньеризмов.

Однако момент жанрового пастиша в кино отличается от упомянутой ситуации в нескольких отношениях. Прежде всего, здесь нам приходится иметь дело не с так называемой высокой культурой, а, скорее, с массовой культурой, которая имеет иную динамику и гораздо более непосредственно подвержена влияниям рынка. Кроме того, Адорно говорит об ослаблении классического момента в самом модернизме, тогда как наработки в области кино, которые мы имеем в виду, принадлежащие к эпохе позднего капитализма и к обществу потребления наших дней, должны быть поняты в условиях совершенно иной культурной ситуации, той, которую можно назвать постмодернизмом.

Попытки величайших режиссеров раннего кинематографа застолбить место для своеобразной, индивидуальной продукции — осмысляемой как шедевр, индивидуальный стиль, объединяющий контроль со стороны единственной руководящей личности — быстро блокируются самой системой бизнеса, которая превращает их в многочисленные трагические руины и искаженные легенды (Штрогейм, Эйзенштейн), перенаправляет их творческую энергию в случайные голливудские ленты.

Эти последние являются, конечно, жанровыми фильмами, однако, что важно для нас, с возникновением информационного общества и телевидения (чему соответствует такое собственно кинематографическое нововведение, как широкий экран) исчезает сама возможность традиционного жанрового кино. Таким



образом, этот конец золотого века жанрового кино (музыкального, вестерна, *film noir*<sup>2</sup>, классической голливудской комедии, или фарса) закономерным образом совпадает с его кодификацией и осмыслением в так называемой *auteur*<sup>3</sup> теории, когда различные второсортные и средние продукты стали расцениваться как многочисленные фрагменты и окна, в которых отрывается цельный, яркий и отчетливый жанровый мир. Всякий, в чьей жизни и воображении отпечатались и стали живыми великие образы *film noir* или старинные жесты вестерна, не может усомниться в справедливости сказанного; и все же момент, когда глубинная эстетическая жизнеспособность жанра доходит до сознания и становится самосознающей, вполне может быть и моментом, когда *жанр* в старом смысле более невозможен.

Конец жанра, таким образом, открывает пространство, где наряду с режиссерами-авангардистами, продолжающими работать независимо от рынка, и с несколькими сохранившимися «стилистами» старого образца (Бергман, Куросава), высокобюджетные и кассовые кинопродукты теперь оказываются тесно связанными с бестселлерами и наработками в других областях культурной индустрии. Молодые режиссеры уже не могут, таким образом, пройти путь, скажем, Хичкока от подельщика второсортных триллеров до «величайшего режиссера в мире», и даже не могут подражать Хичкоку в том, как он раздвигает старые жанровые рамки, причем, например в фильме «Головокружение» (1958), делает это столь мощно, что приближается к «экспрессивному» шедевр другого рода.

Метажанровые продукты, неважно, сознательно или нет, представляются решением этой дилеммы: это военное кино («М.Э.Ш.» (1970) Олтмэна, «Тропы славы» (1957) Кубрика), оккультное кино («Ребенок Розмари» (1968) Поланского, «Сияние» (1980) Кубрика, «Теперь не смотри» (1973) Рэга, «Бесстрашные убийцы вампиров» (1967) Поланского), триллер («Китайский квартал» (1974) Поланского, «Убийство» (1956) Кубрика, «Перфоманс» (1970) Рэга), вестерн («Мак-Кейб и миссис Миллер» (1971) и «Буффало Билл и индейцы» (1976) Олтмэна, «Излучины Миссури» (1976) Пенна), фантастика («Доктор Стрейнджлав» (1964) и «2001» (1968) Кубрика, «Человек, который упал

<sup>2</sup> [букв.: черного фильма (*фр.*)]

<sup>3</sup> [автор (*фр.*), т. е. авторской]

на землю» (1976) Роуга, «Квнтет» (1979) Олтмэна), музыкальное кино («Нэшвил» (1975) Олтмэна), «театр абсурда» («Cul-de-sac» (1966) Поланского), шпионский фильм («Не то время» (1980) Рэга). Все эти фильмы используют заранее заданную структуру унаследованных жанров как предлог для производства, которое не является ни личностным, ни стилистическим в смысле старого модернизма. Ведь последний характеризовался, разумеется, как рефлексивный, самореференциальный, обращающий художественное произведение на его собственные процессы и приемы. Но в таком случае хотелось бы закрепить за этим новым моментом совсем другой тип рефлексивности — иногда называемый «интертекстуальностью» (хотя, на мой взгляд, это определение чаще всего подразумевает проблему, а не решение) — и совершенно другие эквиваленты: постмодернистское литературное производство (Пинчон, Соллерс, Эшбери), концептуальное искусство, но также фотореализм и то грандиозное возрождение рок-музыки в конце 1970 — начале 1980-х, которое чаще всего подводится под определение «новая волна» и пронизано отсылками к старым формам рока, притом что оно вдохновляет независимо от всяких бесплодных упражнений в форме позднего шоу или аллюзий, понятных группам, имеющих общие задачи <...>

Красота и скука — таков непосредственный смысл монотонных, невыносимых первых кадров «Сияния» и грандиозного прогона камеры по воздуху над совершенно захватывающим дух и лубочным «неиспорченным» американским природным ландшафтом; таков дух огромного отеля, в котором старинное величие эпохи модерна оказывается подорванным более показным пониманием «роскоши», характерным для общества потребления, и, в частности, современным офисным пространством управляющего и кофе в неизбежном пластиковом стаканчике, который приносит секретарь. У Хичкока такие второстепенные персонажи еще представлялись уникальными, интересными, забавными (и не просто потому, что он наблюдал их с дистанции англичанина: характерный английский юмор его ранних фильмов структурно переосмысливается им в голливудский период, получая выражение в новой и подлинно американской совокупности установок). Так, в «Головокружении» управляющая пансионатом в Сан-Франциско неожиданно вырастает из-за пустой вроде бы конторки с извинениями, что

она полировала листья своего искусственного растения, в «Психо» шериф городка язвительно по слогам сквозь сигарный дым произносит имя пропавшего детектива из большого города («Ар-бо-гаст»), а в конце фильма поднятый указательный палец судебного психиатра педантично корректирует наивные первые впечатления своих слушателей, провинциальных стражей порядка («Трансвестит? Не совсем!»).

Ничего подобного у Кубрика: эти не имеющие глубины люди — и направляющиеся к Луне, и оказавшиеся в конце очередного сезона в большом отеле на краю света — стандартизованы и неинтересны, их ритмические улыбки стали такими же натренированными, как дыхание диктора. Если Кубрик развлекает себя тем, что организует контрапункт, сочетая эту бессмысленную и обязательную внешнюю благожелательность и жуткую, совершенно невыразимую словами историю, которую управляющий в конце концов все-таки вынужден открыть, то это совершенно безличное развлечение, в конечном счете никого не греющее. Между тем, обволакивающая великая музыка Брамса выкачивает всю свежесть из образов «Сияния» и усиливает ныне знакомое чувство культурного удушья.

Возможно, конечно, что такие бесплодные и тривиальные длинноты являются существенными жанровыми чертами самого фильма ужасов, который (как и порнография) сводится к пустому чередованию шока и его отсутствия: я изложил это в такой громоздкой форме, поскольку сам момент чередования — простое отсутствие шока — сегодня лишился даже того содержания и смысла, которые были присущи тому, что принято называть скукой. Возьмем, например, пришедшуюся на 1950-е гг. раннюю волну фильмов ужасов и научно-фантастических фильмов, «мирный» и «гражданский» контекст которых — а обычно действие происходит в американском городке в каком-нибудь захолустье на Западе — выражал «провинциальность», которая больше не существует в сегодняшнем потребительском обществе. Джорджтаун в фильме Фридкина «Изгоняющий дьявола» (1973) — уже не скучен в социально нагруженном смысле, но попросту тривиален, а его бесцельная повседневность создает то гулкое безмолвие, среди которого будет услышано зловещее хлопанье крыльев на чердаке. И совершенно ясно, что эта самая тривиальность повседневной жизни в эпоху позднего капитализма и есть та безнадеж-

ная ситуация, в противовес которой возникают все формальные решения, стратегии и ухищрения высокой и массовой культуры: как создать иллюзию, что что-то продолжает происходить, что события случаются, что есть еще истории, которые можно рассказать, в ситуации, когда уникальность и неотменимость личных судеб и индивидуальности как таковой, по-видимому, исчезли? Эта невозможность реализма — и, шире, невозможность живой культуры, которая могла бы говорить некоей единой аудитории об общем опыте — диктует метажанровые решения, с которых мы начали. Этим объясняется также появление того, что можно было бы назвать ложным или имитированным нарративом, равно как и фокусническое преобразование во внешне неразрывную и линейную нарративную поверхность того, что является на самом деле коллажем из разнородных материалов и фрагментов, самые удивительные из которых — кинетические и физиологические сегменты, вставленные в тексты совсем другого порядка <...> Так и у Кубрика: пустая жизнь отеля в мертвый сезон характерным образом перемежается излюбленными перцептивными образами этого *auteur*, так что неутомимая езда ребенка на велосипеде по пустым коридорам превращается в настоящий Гран-при, в неутомимый космический зонд, пронзающий материю, как межпланетный корабль с падающими рядом метеоритами. Такие украшения нарративной линии — микропрактики «возвышенного» в духе 18 века, однако же тесно связанные, как формальные симптомы, с отличными кадрами Хичкока (параллельное покачивание двух попугайчиков в «Птицах» (1963), фиксирующее изгибы и повороты шоссе, подобно миниатюрному циферблату), — знаменуют крах Мечты и Воображения в современной культурной продукции, служат многочисленными и разнообразными знаками разнородных содержаний, на которые раскололась современная жизнь.

Что касается ребенка, то его «история» является поводом не просто для более чистых фильмических и перцептивных упражнений подобного рода, но и, в более общем смысле, для игры с жанровыми сигналами, которая подводит нас к сущности этой конкретной формы. Эти исходные сигналы, несомненно, уже установлены рынком и рекламой этого фильма (черпающими из репутации фильма как бестселлера): они будут подкреплены начальными кадрами, утверждающими и поддерживающими нас в догадке, что именно мальчик будет центром, вокруг которого

строится рассказ (точно так же как его телепатические способности дают название фильму). Мы спешим последовать указаниям и послушно нагружаем эти первые тревожные картины соответствующим предчувствием: способности ребенка (и его видимая одержимость неким сверхъестественным *alter ego*<sup>4</sup>) не предвещают хорошего в предстоящие пустые месяцы остатка зимы. Во всяком случае, мы достаточно хорошо знакомы с ужасными детьми («Дурное семя» (1956) Лероя, «Деревня проклятых» (1960) Риллы) и потому способны узнать настоящее зло, когда кто-нибудь ткнет нас в него носом. Наряду со всем этим роковая слабость героя Джека Николсона доверчиво диагностируется как более нормальный и утешительный алкоголизм (включающий и другие формы (на любой вкус) моральной неустойчивости). Такие обманы продолжаются по крайней мере до того момента, когда старый повар Скэтмэн Крозерс знакомится с мальчиком и разъясняет ему его «способности»; и не остается времени, для того чтобы тема телепатии была развита в каком-либо из ее традиционных смыслов. Телепатия была предметом безжалостных репрезентаций, особенно в романе Роберта Силверберга «Умирая изнутри» (1972), где она рассматривается достаточно серьезно и обсуждается вопрос о том, какие проблемы — в гуще подавляюще современного Манхэттена — подобный «дар» создал бы для его несчастного обладателя. Однако в целом телепатия в современной научной фантастике была поводом для предвосхищающей репрезентации утопического общества будущего и невообразимого эволюционного изменения в коллективных отношениях (как в классическом романе Теодора Стёрджона «Больше, чем человек» (1953)). «Сияние», в лучшем случае, очень слабо воспроизводит этот утопический отзвук в оберегающих дружеских отношениях между пожилым чернокожим поваром и испуганным мальчиком (и через них — в мимолетном сопоставлении сообщества гетто с атомизированным белым обществом роскошного отеля или ячейкой мелкобуржуазной семьи).

Но главное, что телепатия в «Сиянии» — ложный ход, и с вышеупомянутой игрой жанровых сигналов вполне согласуется то, что эта преднамеренная путаница должна включать и неправильное понимание жанра фильма в первые полчаса просмотра. Моделью такого рода жанровой подмены является,

---

<sup>4</sup> [вторым я (*лат.*)]

конечно, «Психо» Хичкока (чей эпизод с лестницей в «Сиянии» «цитируется» по крайней мере дважды), где банальный нарратив о хищении денег разрабатывается только для того, чтобы быть внезапно уничтоженным, вместе с героиней фильма, совсем другим криминальным нарративом. (Однако в «Психо» отношение между двумя жанрами, между публичным преступлением, обусловливаемым социально приемлемым или «понятным» мотивом денег и частным или психотическим импульсом, является все еще достаточно осмысленным сопоставлением, неким полноценным сообщением, наиболее явно драматизированным в «М» (1931) Фрица Ланга.) Здесь же жанровый сдвиг выглядит менее последовательным и, видимо, имеет место в рамках основной темы одержимости; вот только получается, что мы искали его не там, где следовало бы: дело не в маленьком мальчике, зловещим образом «захваченном» своим призрачным товарищем, но в алкоголике-отце, чья слабость оказывается пустотой, куда просачиваются разнообразные пагубные, поначалу неопределимые импульсы. Однако это само является еще одним видом неверного понимания жанра, которое пользуется некоторыми знаками и условностями нового жанра «окультичного» фильма, для того чтобы создать предвосхищение грядущей поистине дьявольской одержимости.

«Сияние» не является, однако, окультичным фильмом в этом смысле: я покажу, что оно знаменует возвращение и новое открытие значительно более давнего поджанра с его особыми законами и содержанием — рассказа о привидениях, который в силу исторических причин сегодня используется все реже и реже. И все же даже изначальная жанровая неопределенность есть часть сознательного замысла метажанрового предприятия: свободное решение Кубрика вновь открыть различные жанровые условности составляет одно с его удаленностью от всех них, а также с их историческим устареванием в современном мире телевидения, широкого экрана и блокбастера. Словно для того чтобы восстановить некоторые свои старые достоинства, классическим жанрам вроде только что названного необходимо было захватить нас врасплох, продемонстрировать свои особенности с расчетом на обратную силу. Даже относительно прямолинейный пастиш некоего старого поджанра, такой как «Китайский квартал», двусмысленно скрывает собственные эффекты под защитным обликом ностальгического фильма.

Что в рассказе о привидениях анахронично, так это его характерная условная и определяющая зависимость от физического места и, в частности, от материального дома как такового. Несомненно, в некоторых докапиталистических формах прошлому удастся упорно цепляться за открытые пространства, такие как висельный холм или священный погост, но в золотой век этого жанра привидение составляет одно целое с более или менее древним домом, является его дурным сном, аллюзией на происходящее в нем непостижимое чередование поколений обитателей, напоминающее возвращение вытесненного из сознания среднего класса. Не сама смерть, стало быть, но череда «умирающих поколений» оказывается скандальным событием, заново пробужденным рассказом о привидениях в буржуазной культуре, которая успешно искоренила поклонение предкам и объективную память клана или большой семьи, тем самым приговорив себя к жизненному сроку биологического индивида. Никакое здание не подходит для выражения этой мысли так, как огромный отель с его следующими друг за другом сезонами, многолетняя повторяемость которых знаменует трансформацию американских праздных классов с конца 19 века вплоть до отпусков современного общества потребления. Джек Николсон в «Сиянии» одержим не злом как таковым, не «дьяволом» или подобной оккультной силой, но, скорее, просто Историей, американским прошлым, поскольку его следы остались в коридорах и отдельных многокомнатных номерах этого монументального крольчатника, который причудливо отбрасывает свою пустую, формальную тень на лабиринт двора (знаменательно, что лабиринт — додумка Кубрика). Однако на этом уровне жанр еще не передает связанного идеологического сообщения, о чем свидетельствует посредственный оригинал Стивена Кинга: кубриковская экранизация, действительно, преобразует это неопределенное и беспредельное господство всех случайных голосов американской истории в конкретный и отчетливый исторический комментарий, и это мы вскоре увидим.

Однако даже такого смутного ощущения присутствия и угрозы истории и собственно прошлого достаточно, для того чтобы вскрыть жанровое родство рассказа о привидениях и более старого жанра, с помощью которого и по сравнению с которым он так часто определяет себя, — именно жанра исторического романа. Действительно, что такое этот последний, как не попытка

воскресить умерших, поставить вызывающую галлюцинации фантазмагорию, в которой призраки ушедшего прошлого вновь встречаются на костюмированном балу, выхваченные беспощадным взглядом современного наблюдателя? Роман вроде «Случая Чарлза Декстера Варда» Г. Ф. Лавкрафта может быть прочитан поэтому как образующий «ужасный» мост между двумя этими жанрами, как доставляющий тревожный и вдумчивый комментарий к тайным целям и задачам создающего нарратив историка или исторического романиста. Так Лавкрафт, одержимый (как и всякий историк) локальным и космическим прошлым своего творящего Провидения<sup>5</sup>, занят буквальной инсценировкой классического взгляда Мишле на историка как зрителя и воскресителя поколений мертвых. И самые жуткие моменты его сюжета, когда, например, «всемирно-исторические» личности вроде Бенджамина Франклина вызываются нагими из могил и подвергаются допросу их мучителем, конкретным образом демонстрируют высокомерие историка и его суеверную убежденность в возможности репрезентировать прошлое.

Не случайно, следовательно, что наряду с метарассказом о призраках «Сияния» творчество Кубрика дает одно из наиболее блестящих (и загадочных) современных воплощений репрезентативного идеала исторического романа как такового в фильме «Барри Линдон» (1975). Сами образы этого фильма, видимо, обязаны своей таинственностью, как красочные тела, особому эффекту пудры, нанесенной на молодые румяные лица героев; в целом симулякр выступает буквально в качестве иллюстрации из учебника и подкрепляет утверждение Лукача, что археологический роман есть окончательная форма эволюции собственно Исторического Романа, — тот момент, когда этот некогда новый жанр начинает утрачивать свою социальную энергию как живое выражение историчности торжествующей, классово-сознательной буржуазии, сохраняясь в виде совершенно случайной внешней оболочки относительно безразличного содержания. Лукач любил цитировать замечание великого берлинского романиста Теодора Фонтане о диапазоне и границах, единственно внутри которых возможен подлинный исторический вымысел:

---

<sup>5</sup> Социалистическую интерпретацию Лавкрафта см. в статье: *Buhle P. Dystopia as Utopia: Howard Phillips Lovecraft and the Unknown Content of American Horror Literature // Minnesota Review. 1976, Spring. № 6.*



вы можете развернуть действие романа, сказал Фонтане, во времени не более отдаленном, чем время жизненного опыта ваших дедов. Он хотел подчеркнуть, видимо, основополагающую связь между историческим воображением и живым присутствием тех живущих посредников, чьи рассказы о конкретном прошлом раскрывают зону социального времени, которое отныне становится доступным для фантазии, тогда как она закрепляет эту зону в референциальных пределах опыта реальных индивидов. Уход прародителей из атомизированной ограниченной культуры должен, следовательно, иметь значительные последствия в виде социальной амнезии (утраты чувства прошлого) в условиях общества потребления и, вместе с тем, в становящейся все более проблематичной природе исторического романа как формы <...>

Фильм «Сияние» может быть понят как размышление Кубрика над вопросами, поднятыми его предыдущим фильмом, и над самой невозможностью исторической репрезентации, с которой мы столь драматично и парадоксально сталкиваемся благодаря достигнутому совершенству «Барри Линдона». С одной стороны, сама традиционная тематика оккультного или фантастического триллера уводит нас от того очевидного факта, что «Сияние», о чем бы еще в нем ни шла речь, является также историей писателя-неудачника. Оригинал Стивена Кинга представлял собой куда более очевидный и традиционный роман художника, чей герой — уже состоявшийся и чего-то достигший писатель, классический американский *poète maudit*<sup>6</sup>, чей талант отравлен и питаем алкоголем. Герой Кубрика, однако, является рефлексивным комментарием к этому теперь уже распространенному стереотипу (Хемингуэй, О'Нил, Фолкнер, битники и т. д.): его Джек Николсон — не писатель, не человек, которому есть что сказать или который любит действовать с помощью слов, но, скорее, некто желающий быть писателем, живущий фантазиями о том, каков американский писатель вроде Джеймса Джонса и Джека Керуака. Однако даже эти фантазии анахроничны и преисполнены ностальгии; все те неисследованные пустоты системы, которые позволили люмпенам 1950-х гг. стать, в свою очередь, образами «Великого Американского Писателя», давно уже поглощены законченным и запечатанным пространством общества потребления. (Или, если угодно, тогда еще

---

<sup>6</sup> [проклятый, отверженный поэт (*фр.*)]

не зафиксированный и не выраженный опыт, который битники смогли открыть на краях системы, стал сам по себе — вместе с самим образом и ролью писателя-битника — частью культуры и ее стереотипов: как в случае негритянского и женского письма, именно то, что никогда не попадало в поле зрения, делает возможным создание нового языка — и тогда «положительная культура» все быстрее захватывает, переплавляет все эти вещи в то, что всем известно, наносит на карту неисследованное, превращает все, для чего у вас еще не было слов, в многочисленные потребляемые образы.) Само содержание «звездной системы» и то, как она вписывается в фильм Кубрика, семиотическое содержание «Джека Николсона» как постсовременного героя — достигает того же самого благодаря самому факту ее удаленности от старшего поколения новых бунтарей (таких как Брандо, Джеймс Дин, Пол Ньюмен и даже, до некоторой степени, Стив Маккуин).

Сдругой стороны, независимо от того, может ли писать герой Джека Николсона, он безусловно пишет, о чем свидетельствует самый напряженный эпизод фильма, он бесспорно производит *«du texte»*, как говорят постструктуралисты (даже если таки хочется вспомнить комментарий Трумена Капоте о романе «На дороге»: «это не написано, это машинопись!»). Однако текст, о котором идет речь, совершенно отчетливо является текстом о *творчестве*: он — своего рода нулевая точка, вокруг которой строится фильм, своего рода предельное и пустое самореференциальное высказывание о невозможности культурного или литературного производства.

Если вы полагаете, что такое производство всегда должно иметь за собой устойчиво существующее сообщество (неважно, опознанное или нет, осознающее себя или, напротив, только подходящее к осознанию посредством того самого культурного выражения, которое, прежде всего, свидетельствует *ex post factum*<sup>7</sup> о его существовании), тогда понятно, почему «Джеку» нечего сказать: даже семья, частью которой он является, сводится к своего рода полнейшему одиночеству, к сосуществованию трех случайных индивидов, которые теперь представляют собой только самих себя и чьи отношения друг с другом тем самым (насильственно) ставятся под вопрос. Между тем, хотя эта

---

<sup>7</sup> [после свершившегося факта (*лат.*)]

конкретная семья — находись она в социальном пространстве города — могла бы выработать некую коллективную солидарность с другими людьми, живущими в схожих маргинальных условиях, эта возможность как таковая сведена на нет абсолютной изоляцией огромного отеля в зимний сезон. Лишь телепатическая дружба ребенка, поскольку она устанавливает связь с тематикой негритянского сообщества, задает некий фантазматический образ более широких социальных отношений.

Однако именно в такой ситуации стремление к общности и порыв к коллективности, *зависть* к другим, достигшим общности, проявляются со всей силой возвращения вытесненного: и именно об этом, на мой взгляд, и повествует весь фильм «Сияние». Где же искать это «узнаваемое сообщество» (knowable community), к которому, даже если его нет, могла бы присоединиться фантазия о коллективных отношениях? Конечно, его невозможно найти в лице управляющего чиновничества самого отеля, столь же многонационального и безликого, как спальный пригород или сеть мотелей; и она больше не может воспринимать серьезно отдыхающих, уезжающих с окончанием текущего сезона по домам, в собственные частные жилища. Можно идти только в одном направлении, в прошлое; и именно в этом моменте создаваемая Кубриком версия литературного источника набирает силу как отчетливый и внятный символический акт <...>

Сама несвязность киноматериала усиливает это ясное и неожиданное сообщение: так, в великолепной сцене галлюцинации, когда зал оживляется весельчаками другой эпохи, среди которых небритый Джек Николсон в длинной куртке «лесорубе» кажется мучительно неуместным, наступает долгожданный момент истины, и у зрителей буквально перехватывает дыхание, когда нарушаются законы рассказа о призраках, когда герой физически соприкасается со своим фантазматическим окружением, сталкивается с материальным телом официанта и проливает подаваемый им напиток. Аудитория сразу понимает, что этот официант только и может быть тем единственным персонажем, которого мы еще не встречали: бывшим ночным портье, ужасное убийство-самоубийство которого в начале зимы уже было раскрыто. Кажущаяся несвязность состоит в том, что портье из недавнего прошлого, чьи психотические импульсы

и насилие над семьей мы склонны уподоблять аналогичным чертам героя Николсона, — этот портье, каким бы он ни был, конечно, не мог иметь ничего общего с вкрадчивым, подбострастным чисто выбритым слугой, бесцветная вежливость которого обнаруживает подобного рода злодейство самой своей невыразительностью. Даже сам образ предшественника, предвестника одержимости самого Николсона и зловещий облик его собственной судьбы, был переписан в терминах некоего более далекого прошлого и в соответствии со стилистикой какого-то предыдущего поколения.

Это поколение, в конечном счете, принадлежит к 1920-м гг., и именно эти годы преследуют и захватывают героя. Это были последние годы, когда настоящий американский праздный класс вел агрессивное и нарочито публичное существование, когда американский правящий класс создавал классово-сознательный и неапологетический образ самого себя, наслаждался своими привилегиями без чувства вины, открыто, вооруженный символикой цилиндра и бокала с шампанским, на открытой сцене в полной видимости для других классов общества. Ностальгия «Сияния», стремление к коллективности, принимает характерную форму одержимости тем последним периодом истории, когда классовое сознание в открытую обнаруживается вовне: даже тема слуги или гостиничного работника выражает желание обрести исчезнувшую социальную иерархию, желание, уже не удовлетворимое в фальшивой многонациональной атмосфере, в которую безликие чиновники принимают Джека Николсона на чисто случайную работу. Это явно мстительное «возвращение вытесненного»: утопический импульс, который едва ли годится для почтительного и назидательного восхваления и находит свое выражение в снобизме и классовом сознании, каковым, как мы наивно полагали, он угрожает. Итак, урок «Сияния», его глубинный анализ и «проработка» классовых фантазий современного американского общества, странным образом затрагивает и левых и правых. Своими жанровыми рамками — как рассказ о призраках — картина безжалостно демистифицирует ностальгический фильм как таковой, как пастиш, и раскрывает его конкретное социальное содержание: обманчивый симулякр того или иного прошлого здесь разоблачается как одержимость, как идеологический

проект возврата к жесткой очевидности более зримой и неподвижной классовой структуры; и это — критическая перспектива, которая включает (хотя и не ограничивается ею) более непосредственную привлекательность даже тех оккультных фильмов, с которыми на мгновение можно спутать «Сияние». Ведь первые, похоже, возрождали и инсценировали манихейский мир, где существуют добро и зло, дьявол является деятельной силой, и где, при надлежащем внимании и соответствующих наставниках, можно было бы в конце концов разобраться во всем этом и определить, что идет от Господа, а что — нет. Такие фильмы могут восприниматься как выражения и симптомы: а в социальном климате, в котором, как нам было сказано, происходит мощное фундаменталистское и религиозное возрождение, они, можно надеяться, документально засвидетельствуют значительное развитие современного общественного сознания и выполняют по существу диагностическую функцию. Но есть и другая возможность: именно, что такие фильмы выражают не столько веру, сколько желание верить и ностальгию по эпохе, когда вера казалась возможной. Можно показать, что наступивший в 1950-х гг. золотой век научно-фантастического кино с его космическими пришельцами и пожирающими мозг чудовищами свидетельствовал о настоящей коллективной паранойе, одержимости фантазиями периода холодной войны, фантазиями о влиянии и подрывной деятельности, которые укрепляют тот самый идеологический климат, который сами же производят. Такие фильмы воплощали образ «врага» как нечто совершенно чудовищное, их коллективная организация представлялась в лучшем случае биологической или инстинктивной нечеловеческой сетью, подобной подвижному муравейнику. (Враг изнутри поэтому парадоксально отмечен отсутствием отличий: «коммунисты» точно такие же люди, как и мы, за исключением пустоты в глазах и известного автоматизма, который говорит о захваченности их тел чуждыми силами.)

Но сейчас, когда информация о происходящем на свете стала значительно более широко распространяться благодаря медиа и в результате великого движения деколонизации в 1960-х гг. самые угнетенные общества начали говорить своим голосом и выражать требования поистине революционных субъектов, уже более невозможно репрезентировать Другое таким

образом. Не очевидно, например, что американское политическое бессознательное сегодня может по-прежнему понимать русских как зло, как чуждое другое и обезличенное, что было характерно для этих ранних фантазий, но в лучшем случае — как грубых, brutальных и неуклюжих, о чем свидетельствуют текущие оценки вторжения в Афганистан. Что касается некогда безликой орды китайцев, то теперь они лояльны к нам и снова интегрировали прежнюю, военных времен иллюзию «дружбы» между Китаем и Америкой, в то время как наш недавний вьетнамский враг — во всяком случае, больше уже не представляющий глобальной идеологической угрозы — пользуется непрощенным престижем победителя. Вообще говоря, Третий мир, парализованный в условиях постреволюционной ситуации военной диктатурой, коррупцией, экономической нуждой, уже больше не обеспечивает подходящим материалом фантазии об осажденной крепости Америке, затопляемой нарастающей волной воинственной бедноты.

В этой ситуации новая волна оккультных фильмов (их появление можно датировать 1973 г., годом выхода фильма «Изгоняющий дьявола», а также глобального экономического кризиса, который обозначил конец эпохи 1960-х гг.) может рассматриваться, скорее, как выражение ностальгии по системе, где Добро и Зло являются абсолютно противоположными категориями, как черное и белое: они выражают не столько новую психологию холодной войны, сколько тоску и печаль по периоду холодной войны, когда все еще было просто; не столько веру в манихейские силы, сколько неотступное подозрение, что все было бы гораздо проще, если бы мы могли верить в них. «Сияние», следовательно, хоть и не является оккультным фильмом, тем не менее помещает этот новый идеологический жанр оккультного в свою более широкую критическую перспективу, давая нам возможность вновь истолковать эту все еще «метафизическую» ностальгию по абсолютному Злу в гораздо более материалистических понятиях тоски по очевидностям и удовлетворенности традиционной классовой системой.

Это, действительно, замешательство, припасенное «Сиянием» для зрителей левых взглядов, привыкших прославлять классовое сознание, как если бы его новое появление было повсюду политически позитивным и не включало формы ностальгии

по иерархии и господству, которые аллегорически представлены в «одержимости» Джека Николсона все еще вебленовской социальной системой 1920-х гг. В самом деле, законные и безответные вопросы вполне могут быть заданы о «критическом» — не говоря уже об открыто «политическом» — статусе этого нарочито развлекательного фильма и, в частности, о действенности осуществляемой в нем демистификации классовой ностальгии для широкой публики. За такими понятиями демистификации и «критического» стоят неизученные модели фрейдовского психоанализа и уверенность в способности самосознания и рефлексивности вообще преобразовывать, изменять и даже «излечивать» идеологические тенденции и позиции, которые тем самым выносятся на свет сознания. Эта уверенность является по меньшей мере неуместной в атмосфере, где никто уже не верит в активный потенциал индивидуального сознания и где сами идеологи «критической теории» — представители Франкфуртской школы — оставили в таких работах как «Негативная диалектика» свидетельства отчаяния относительно возможности для «критической теории» в наше время добиться чего-то большего, нежели поддержание жизни негативного и критического (т. е. самой «критической теории») в сознании.

Какова бы ни была критическая ценность «Сияния», оно, в всяком случае, «разрешает» свои противоречия совсем в другом ключе. Если одержимость прошлым представляет собой скрытый комментарий к историческому замыслу Кубрика в «Барри Линдоне», то завершение «Сияния» мрачной цитатой проливает свет на «2001», непосредственной темой которого был эволюционный скачок в будущее. Очевидное содержание этого метажанрового использования совершенно другой вещи, жанра научной фантастики, взято, конечно, у Артура Кларка, чей «Звездный мальчик» был опять же еще одной вариацией любимой темы этого автора, а именно качественного изменения в человеческом развитии и своего рода «конца детства» в человеческой истории. Даже в этот момент я сомневаюсь, однако, чтобы наблюдающий то, что Аннет Майклсон многозначительно назвала «последней остановкой человека в мотеле на пути к развоплощению и возрождению» — нарядную, но безличную казенную спальню, где последний астронавт проходит полный биологический цикл от старения и смерти до космического второго рождения — мог

воспринять эти образы с безоговорочным энтузиазмом. Сама стерильность обстановки и неумолимое отбрасывание привходящих моментов индивидуального жизненного цикла, видимо, давали мрачный образный комментарий к оптимистическому идеологическому сообщению, посылаемому этим фильмом.

Заключительные кадры «Сияния» разъясняют теперь этот комментарий и определяют важнейший мотив «Звездного мальчика» как мотив повторения со всеми дополняющими его обертонами болезненной одержимости и желания смерти. В самом деле, грандиозный лабиринт, ставший в конце концов ловушкой для одержимого Николсона, в которой замерзло насмерть его смертное тело, наносит скользящий боковой удар по высокопарному апофеозу романа Стивена Кинга, когда в огне пожара сгорает сам великолепный отель, но и более настойчиво переписывает незрелое лицо Звездного мальчика, почти возникшее на застывшем с широко открытыми глазами лице замерзшего Николсона, которое наконец сливается со старой фотографией его принадлежащего к высшему классу воплощения в былой обстановке эры праздных классов.



## О СОВЕТСКОМ МАГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ<sup>1</sup>

Советская научная фантастика всегда поучительно отличалась от своего западного аналога. Между тем то, что задним числом выглядит как советская кинематографическая «новая волна» — возникшая как явление андеграунда, занявшее место «на полке» с начала 1970-х гг. до новой коммерциализации в западном духе, возведенной фильмами перестройки и влиянием рынка, — тоже отличается своеобразием формы и, по-видимому, непохоже на западные экспериментальные, или независимые, фильмы. Оба эти явления пересекаются в «Днях затмения» (1988) Александра Сокурова. Я назвал бы этот фильм скорее переводом, чем экранизацией, желая подчеркнуть лексическую работу по построению эквивалентов, которая стоит за ним и которую мы должны сейчас отследить. Первоисточник, повесть известнейших советских авторов, приверженцев жанра научной фантастики, братьев Стругацких, которые вместе работали и над сценарием, называется «За миллиард лет до конца света»<sup>2</sup>. Заглавие оригинала содержит отзвук угрозы нарастающей катастрофы, складывающейся из мелких изменений в настоящем, которые воздействуют на ход истории. Эти новшества вряд ли имеют немедленные результаты, но они препятствуют контрольным механизмам гомеостаза, встроенным в самое сердце вселенной, и потому через миллиард лет приведут к ее разрушению:

---

<sup>1</sup> © F. Jameson, 1992. [On Soviet Magic Realism. Перевод выполнен И. Боровой по изд.: Jameson F. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Pp. 87–113.]

<sup>2</sup> Заглавие повести в английском переводе глупо переименовано, см.: *Definitely Maybe* / Trans. A. W. Bouis. New York: Macmillan, 1978. При дальнейшем цитировании номера страниц указываются по данному изданию. Русский оригинал вышел в свет в 1976 г. Полезное обсуждение творчества Стругацких и пространную английскую библиографию см. в кн.: Potts S. W. *The Second Marxian Invasion: The Fiction of Strugatsky Brothers*. San Bernadino: Borgo, 1991. См. также: *Savin D. Russian Science Fiction 1956–1974: A Bibliography*. Elizabethtown, N. Y.: Dragon Press, 1976.

«Не спрашивай меня, говорил Вечеровский, почему именно Малянов и Глухов оказались первыми ласточками грядущих катаклизмов. Не спрашивай меня, какова физическая природа сигналов, потревоживших гомеостазис в том уголке мироздания, где Глухов и Малянов затеяли свои сакраментальные исследования. Вообще не спрашивай меня о механизмах действия Гомеостатического Мироздания — я об этом ничего не знаю, так же как никто ничего не знает, например, о механизмах действия закона сохранения энергии. Просто все процессы происходят так, что энергия сохраняется. Просто все процессы происходят так, чтобы через миллиард лет эти работы Малянова и Глухова, слившись с миллионами и миллионами других работ, не привели бы к концу света. Имеется в виду, естественно, не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад и которому Малянов и Глухов, сами того не подозревая, угрожают своими микроскопическими попытками преодолеть энтропию» (103–104)<sup>3</sup>.

Смысл этого мотива сохраняется, на мой взгляд, и в киноверсии, но в фильме он представлен иначе, и эти интересные различия нужно проанализировать в первую очередь.

В повести загадочные вещи начинают происходить в тот момент, когда четверо ученых, которые работают над не соприкасающимися проблемами в различных областях знания, вплотную подходят к научному прорыву. Нечто хочет помешать их открытиям и прибегает для этого к политике кнута и пряника, подбрасывая таинственные коробки с водкой и икрой одному из них и подталкивая к самоубийству другого. Движение сюжета затем раздваивается. С одной стороны, все четверо пытаются согласовать свои впечатления и прийти к заключению, что с ними происходит нечто сходное. С другой стороны, делаются предположения о самом таинственном деятеле и его намерениях — это то ли сверхцивилизация, ревниво оберегающая от землян свои высокие технологии, то ли мистический религиозный заговор подозрительно славянофильского типа. А может быть, то, что кажется рядом событий, надо понимать скорее как судорожный инстинктивный жест, вроде того, каким мы прихлопываем насекомое? Наконец, не следует ли понимать события вообще

---

<sup>3</sup> [См. в изд.: *Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.* За миллиард лет до конца света // Собр. соч. М.: Текст, 1993. Т. 7. С. 320.]

не антропоморфически, а как автоматический рефлексивный механизм самого естественного закона, как «первые реакции Гомеостатического мироздания на угрозу превращения человечества в сверхцивилизацию» (103)? Совершенно ясно, что повесть не может «выбрать» между этими возможностями. То, что я назвал ее смыслом, кроется не в какой-либо из них, но, скорее, в проблеме самой этой неопределенности и в установлении природы внешней силы, которая как-то воздействует на вас, но, поскольку ее мощь превосходит вашу и не поддается сравнению, она по определению превосходит и вашу способность понять ее, осмыслить или — лучше сказать — репрезентировать ее. Повесть, да и фильм — аллегорические истории об этой эпистемологической проблеме, об этой предельной задаче когнитивного картирования. Смысл истории кроется, следовательно, не в попытке построить некую интерпретацию в ситуации, когда показано, что это невозможно; но, скорее, как мы увидим, в выявлении и предположительном определении той особенности национальной культуры и национального опыта, с которой связана данная интерпретационная дилемма.

Что необходимо сказать в первую очередь, очевидно: именно что в фильме систематически отбрасывается или значительно облегчается научно-фантастический багаж и атрибутика; многие таинственные события остаются, но они уже не обсуждаются и не исследуются в модусе научной фантастики. Все, что остается в фильме от чуждого присутствия, это, например, ночью — огромный прожектор, шарящий по спящей деревушке, а днем — зловещая тень терминатора, на момент медленно наплывающая на солнце и удостоверяющая, что нечто очень большое смотрит на вас («затмение», упомянутое в названии фильма, сводится к этому единственному мимолетному образу).

Пожалуй, я уступлю соблазну и скажу, что фактически единственный явный внеземной мотив, удержанный здесь, в книге не находится на первом плане: это огромное блуждающее пятно в начале, когда взгляд сверху, по всей видимости с космического корабля, замирает на совершенно пустынном пространстве ландшафта. Но, по-моему, это событие напоминает не столько крушение космического корабля Дэвида Боуи в «Человеке, который упал на землю» (Роуг, 1976), сколько полет огромного воздушного шара в начале «Андрея Рублева» (Тарковский, 1966),

хотя смысл кадра «Дней затмения» прямо противоположен смысловому ряду у Тарковского. В фильме Тарковского хотели улететь от земного ужаса и бойни, от чудовищной жестокости человеческой природы, а в «Днях затмения» стремятся приблизиться к человеческому страданию, быть заодно с ним, покрыться той же желтой пылью, взмокнуть от той же жары, вдохнуть тот же сухой воздух. Но герои «Дней затмения» — интеллигенты, которые никогда «не разделят судьбу народных масс», как бы они того ни хотели.

Итак, в «Днях затмения» можно заметить своего рода приглушение жанровых признаков, какое мы наблюдали (правда, для совершенно другого жанра) в фильме «Вся президентская рать»: стирание жанровых условностей, причем несколько отличное от того, что происходит при более обычном превращении научно-фантастических нарративов в бестселлеры (например, в фильмах-катастрофах) или при столь же знакомом продвижении поджанрового дискурса (например, мистического триллера) на уровень высокого искусства. «Дни затмения» приближаются скорее к *снятой* научной фантастике — в гегелевском понимании снятия, в котором научная фантастика отрицается и сохраняется одновременно: возогнанная в совершенно другое качество (которое я несочувственно назвал магическим реализмом, за неимением лучшего выражения), но не утратившая глубокого структурного родства с поджанровой формой, она может быть прочитана в обоих смыслах. Скорее всего эта жанровая особенность во многом объясняется беспокойством из-за публики, поскольку то, что составляет основу основ живучей и бесконечно воспроизводимой поджанровой структуры, неизменно отталкивает другие сегменты аудитории (которая не ходит на триллеры, романтические драмы, оккультные или научно-фантастические фильмы — в зависимости от того, о каких жанрах мы говорим).

«Высокое искусство» или «экспериментальный (некоммерческий) фильм» раньше был поджанром, который так же отчетливо отличался от немаркированной продукции Голливуда, как и перечисленные выше самостоятельные жанры; но в эпоху постмодернизма, похоже, ситуация изменилась, что с равной легкостью можно объяснить как постепенным затуханием высокого искусства, так и его ассимиляцией массовой культурой. Однако в Советском Союзе модернистские традиции пока вполне

живы, и потому следует подчеркнуть отказ создателя фильма «Дни затмения» вступить на этот конкретный жанровый путь и пересечь тонкую линию, отделяющую Лема или Дика от Кафки. На мой взгляд, пересечение такого рода границы незаконно, поскольку за ним стоит намерение наделить окололитературный или субкультурный жанр легитимностью соответственно высокой литературы и высокого искусства, легитимностью, которую во всяком случае многие уже не признают. На самом деле у нас есть весьма подходящий пример того, что получается при нарушении данной жанровой границы, — это еще одна советская экранизация повести Стругацких, именно «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского, снятый по книге «Пикник на обочине»<sup>4</sup>. Превосходство этой бесподобной вещи над повестью «За миллиард лет...» вполне объясняет досаду, которую вызывает ее трактовка Тарковским.

«Пикник на обочине» представляет собой образное воплощение третьей из вышеперечисленных гипотез, согласно которой сходные «загадочные события» можно рассматривать как автоматические рефлексy некоей высшей силы, а не как простые случайности. Здесь разрабатывается мотив, встречающийся только у Стругацких: гнетущее присутствие чудовишной «зоны», своего рода магического ГУЛАГа в реальном физическом пространстве, — «зоны», которая находится в самом старом городе, а ее пограничная линия неощутимо проходит через дома и пустыри, отделяя их от своеобразнейших и опаснейших психофизических феноменов. Одни только контрабандисты и преступники, наделенные совершенно особыми способностями, время от времени пересекают границу и приносят из зоны образчики высоких технологий будущего или других вселенных; эти образчики, представляющие огромный интерес для военно-промышленного комплекса, могут оказаться, однако, неведомой чумой и, во всяком случае, обычно стоят контрабандисту здоровья, счастья, а то и жизни. В основе этой самобытной повести лежит мысль о том, что в зоне собираются остатки и отбросы пикника на обочине, случайные пивные банки и обертки от еды, небрежно брошенные на земле пришельцами из невообразимо более высокой цивилизации, которые направлялись куда-то дальше. Тарковский превратил эту повесть в мрачнейший

---

<sup>4</sup> *Strugatsky Arkady and Boris. Roadside Picnic / Trans. A. W. Bouis. New York: Macmillan, 1977.* Русский оригинал опубликован в 1972 г.

религиозный сюжет, его камера и актеры передвигаются чуть ли не медленнее самого реального времени, с торжественностью, совершенно невыносимой для зрителя, если он не принадлежит к истово верующим (в Тарковского, конечно); и я еще отличаюсь большим запасом терпения к длиннотам этого режиссера. Только сцена с маленькой девочкой и зловеще постукивающим стаканом воды отпечатывается в сознании со всей живостью величайших моментов творчества Тарковского; в остальном же хочется забыть и сами аллегории, и христоподобную торжественность нудно страдающего героя, который в повести был явно социально девиантным, но привлекательным обманщиком<sup>5</sup>. Данное возражение направлено не столько против религиозного содержания (см., впрочем, прим. 6 на с. 375), сколько против художественной претенциозности. Весь процесс сводится к попытке заблокировать наше сопротивление двояким образом: эстетические колебания отразить религиозной серьезностью, а в противовес запоздалым мыслям о религиозном содержании напомнить, что это, в конце концов, высокое искусство.

Но сие «высокое искусство» сегодня мы назвали бы также модернизмом, поэтому возражение в нем вызывает не искусство как таковое, а скорее возвращение надоевших и устаревших режиссерских парадигм. К чести Сокурова, «Дни затмения» не являются попыткой превратить научно-фантастическую основу в такого рода символистско-модернистское — т. е. экзистенциалистское или абсурдистское — иносказание. Фильм оставляет нетронутыми научно-фантастические подмостки, вместе с тем ослабляя их присутствие, так что непредубежденному зрителю не приходится задавать вопросы, возникающие у того, кто знаком с повестью Стругацких. Следовательно, если здесь вообще имела место жанровая модификация, то это было изменение скорее в направлении сказки, чем в направлении того, что на профессиональном языке исследователей научной фантастики называется фэнтези или *sword-and-sorcery*.

---

<sup>5</sup> Это суждение, возможно, не совсем справедливо: авторы говорят в интервью для журнала «Locus», что первый вариант фильма точно соответствовал повести, но в СССР невозможно было обработать неэкспонированную пленку и пришлось, располагая скудными средствами, переснять фильм и переписать сценарий в аллегорическом духе, в связи с чем мы здесь и выразили недовольство. Можем ли мы заключить отсюда, что преобладание в постмодернизме аллегорического над символическим обусловливается, наряду с другими факторами, еще и денежными и бюджетными соображениями?

Ведь действие повести происходит в Москве, в большом городе в самый разгар летней жары; ее герои — зрелые мужчины средних лет с женами и любовницами, карьерами, амбициями, порочными побуждениями, малодушием и виной, жадой успеха и достижений; и социальным элементом действия является, по существу, мужская солидарность и товарищество (или коллегальность). Все это бесследно исчезает в фильме, который перемещается, можно сказать, в своего рода доподростковую область, где отсутствует пол и желание, где еще неизвестны запретный плод и падение, но при этом полностью сохраняются юношеское страстное стремление к знанию и учебе, юношеский идеализм и социальная открытость.

Между тем мы переносимся из Москвы в далекий Туркестан, который воспринимается как другая планета (и это составляет довольно существенный научно-фантастический элемент фильма). Мы находимся в желтоватом пыльном мире, где сам свет — блеклый, желто-оранжевый, и герои выглядят такими же больными и хилыми, как выжившие узники Освенцима. Они беззубо улыбаются в объектив, сидят у грязных стен — истощенные и апатичные, генетические уроды и мутанты, занятые своим непостижимым делом на немошеных улицах и в переулках, казалось бы, лагеря беженцев, который, однако, оказывается поселком национального меньшинства. Трудно сказать, что же такое этот поселок — образчик ли самых худших последствий того «развития недоразвитого», что довело некогда цветущие торговые поселения Третьего мира до настоящей урбанистической нищеты большого города, но только посреди открытого засушливого природного пространства, — или же это действительно какая-то глухая дыра или край света, где случай собрал вместе все остатки производства — сломанную технику и механические пишущие машинки, выдернутые страницы устаревших учебников для инженеров, разрозненные деревянные колченогие стулья, старые граммофоны, разбитые тарелки, — груды старья Первого мира, кучу устаревших товаров и ненужных вещей. Пыль, которая проникает сквозь поры всех этих старых вещей, как через кожу органических субстанций и живых существ, — то, что Филипп Дик, пророка конец света в результате энтропии, который он представляет как некую огромную гору мусора и называет *kipple*, — сливается в одно в шафрановом цвете объектива, который преобразует сам видимый мир, чью

физическую реальность фильм обещал спасти, в бесцветную древесину, явственно растворяющуюся во времени у вас на глазах.

В эту патологию визуального, в эту неизлечимую болезнь от явленной масштабности видимого, воспринимаемого ландшафта, умерщвляемого духотой и ранней старостью, теперь встраивается, столь внезапно и неожиданно, что жанровый шок фиксируется лишь подсознательно, карикатурный герой в совершенно другом стиле: неудачник (в повести) Малянов оказывается здесь образчиком «золотой молодежи», как говорят русские, — рыжим юношей, неким скандинавским или древнерусским Храбрым принцем, каким его представляют себе маленькие дети, живущим инкогнито среди рахитичного населения чужого городка, на фоне которого он воспринимается как нарыв на пальце, причем окружающая нищета воспроизводится в его четырех стенах, усиливаясь самой обстановкой, кипами пожелтевшей бумаги, допотопной машинкой, на которой он неустанно стучит, издавая клацкающие звуки, странно плывущие над цыплятами в соседских дворах. Он пишет работу о местных болезнях — в сущности, об отношении между восприимчивостью к болезни и религиозным фундаментализмом<sup>6</sup>; и здесь стоит отметить, что таким образом естественные науки (бывшие

---

<sup>6</sup> По его подсчетам, уровень заболеваемости среди верующих в пять раз ниже! Если не считать длинного «репортажа» из Ватикана на итальянском языке о начале канонизации нового святого, в данном фильме это единственная уступка Сокурова нынешней советской моде на религиозность. И все же позвольте мне по ходу дела выразить раздражение различными религиозными всплесками на Востоке. Католическая свадьба в «Человеке из железа» (списанном с Леха Валенсы!) уже была недостойным эпизодом; сейчас мы видим последствия. Что касается уровня заболеваемости, то даже если бы верующие действительно реже болели, это не свидетельствовало бы о необходимости признать их более совершенными в моральном или психологическом отношении. Конечно, эпоха антифундаментализма способна удовлетворить свои эстетические, философские и политические потребности и не прибегая к предрассудкам, и она способна наконец избавиться от тяжести великих монотеистических религий (разного рода анимизм и политеизм все же могли бы быть приемлемы по другим причинам; а буддизм, на наш взгляд, атеистичен). Пожалуй, мы могли бы признать, как минимум, что истории о священниках в любой форме невыносимы, какой бы религии те ни служили; в этом смысле «Цвет граната» Параджанова такой же отталкивающий фильм, как произведения Бернаноса, несмотря на великолепие его образов в духе наивного народного искусства. Сокурова не следует исключать из этой диатрибы: необоснованное введение священника в фильме «Одиноким голос человека», который был снят по материалам произведений Платонова, особенно непростительно.



его специальностью в повести) превращаются в науки о жизни. В повести Малянов астроном; здесь его деятельность как практикующего врача делает много более зримым и драматичным отношение между его научным исследованием (и даже предполагаемыми «великими открытиями») и реальной человеческой нуждой и страданиями. Тем самым он как будто получает дело (пытается вылечить маленького мальчика, явно недоедающего и запущенного), что и оправдывает его присутствие здесь, вдали от дома, которое иначе невозможно объяснить. (Специальности других героев тоже приближены к месту действия, к естественной среде этого общества: Вечеровский в фильме геолог, Снеговой — военный инженер.)

Но в связи с его присутствием здесь все же остается много неясного: что это — изгнание или командировка, наказание или миссия? Пожизненный срок, отбываемый вдали от любимых людей и средоточия событий, или же потребность ненадолго сбежать из города и поработать в относительном покое и уединении? Или же, наконец, это самопожертвование молодого идеалиста (которому в любом случае почти нечего терять), решившего своими знаниями послужить обездоленным? Может быть, он работает как доброволец Корпуса мира или выполняет взезное задание, которое у Стругацких часто получают знаменосцы других цивилизаций по отношению к менее развитым планетарным культурам? Многое говорит в пользу предположения, что Малянов — стипендиат программы Фулбрайт, но применительно к неразвитой культуре, студент, который попал по обмену в охваченный чумой город и направляется на почту в надежде на перевод, стоит в очереди за недельным пайком, празднично разглядывает случайные уличные развалы или вслушивается в народную музыку. В таком случае чужой — это он, а не люди, среди которых он живет; и самая неприятная черта этого расизма сказок, этого ориентализма своеобразной карикатуры в духе магического реализма заключается не столько в высмеивании физического облика Других (физические черты — основные в языке детей), сколько в отрицании их повседневной жизни. Ведь если, внявши предостережению или поразмыслив, вы взгляните внимательнее через желтый фильтр, то выяснится, что бедственность положения коренных жителей сильно преувеличена. Мелькающие кадры свидетельствуют о том, что их повседневная жизнь похожа на любую другую: люди здороваются

по утрам, пожимают друг другу руки при встрече, раскладывают товары и заходят постричься. А фильтр, превращающий все это в мрачный документальный материал, напоминает о фильме Бунюэля «Земля без хлеба» (*Las Hurdes*), в котором сюрреалистическая камера, нацеленная на либидинальный образ, фиксирует полнейшее отчаяние людей в условиях недоедания и преждевременного умирания в горах, где нет пищи<sup>7</sup>.

Что касается других героев повести, то не все они присутствуют в фильме, но оставшиеся живут здесь тоже как чужаки, в явном изгнании. Снеговой, немолодой человек, в повести физик, в фильме все же явно самоубийца, похоже бывший политический ссыльный. Эпизод с инженером Губарем, бабником, который в повести обременен нежеланным и не по годам развитым ребенком, в фильме превратился в нечто нарочито кафкианское и мелодраматическое, в безумный бунт, финальный акт которого — вооруженное сопротивление подавляется армией по приказу властей. Однако, если позволительно сделать обобщение на основе духа повести, представляется очевидным, что это неповиновение основывается на непонимании, поскольку таинственные враги, против которых оно направлено, находятся скорее в космическом пространстве, нежели в неэффективном бюрократическом государстве. Кроме того, чувство изгнания лишний раз усиливается из-за семейных корней школьного товарища Вечеровского, поскольку в связи с ним вспоминаются судьбы поволжских немцев (его собственных предков) и крымских татар (предков его приемных родителей), которые во время войны целыми народами были выселены Сталиным из мест традиционного проживания. Наконец, еще один бывший ссыльный, предатель Глухов, тоже получает в фильме более гуманную и социально полезную профессию. В повести он был востоковедом, а в фильме стал историком-краеведом,

---

<sup>7</sup> На самом деле, Сокуров снял несколько замечательных документальных фильмов (которые я до сих пор не имел возможности увидеть), и это позволяет мне предположить, что «Дни затмения» включают в себя незаконченный документальный фильм о жизни и производстве в Туркестане, откуда взяты и начальные кадры с видами городской жизни, и последующее продолжительное отступление о производстве и строительстве. Тем самым «Дни затмения» не просто объединяют два разных жанровых аспекта его необычайного таланта — нарративно-беллетристический и документальный, — но и позволяют каждому аспекту диалектически развиваться за счет другого: так сказка неожиданно черпает новые силы в этой *ciné vérité* [киноправде (*фр.*)], и наоборот.

вооруженным как чарующими образами городского прошлого, так и мудростью капитуляции: не гоните волну, бросьте свои исследования, наслаждайтесь жизнью, какова она есть, не будьте смутьянами. Что же касается повседневной жизни, то мотив изгнания противостоит ей, поскольку повседневная жизнь в любом случае всегда является повседневной жизнью других людей. Поэтому некоторые ее удовольствия вновь и вновь напоминают о себе в еженедельной рутине эмигранта на знакомых ему чужих улицах, приручающего культурную экзотику вроде любимой змеи соседа, которая время от времени удирает из дома и должна быть возвращена хозяевам.

На фильмах, однако, надо остановиться подробнее, поскольку этот прием является, видимо, советским нововведением и важным формальным ответом на образную культуру постмодернизма в ситуации, когда возвращение к черно-белой фотографии есть невозможная утопия утраченного объекта желания. Действительно, градуировка черно-белого — с точно определяемым спектром промежуточных оттенков, которые тренированный глаз может научиться читать, подобно барельефу на каменном пилястре, или подобно тому как ухо регистрирует едва осязаемую вариацию в интонации и модуляции поставленного голоса, — эта система, которой фантазм и неосуществимый идеал базеновского реализма верно следуют, подобно остаточному образу, действительно, обеспечивает возможность точных и множественных операций перевода, которая сразу утрачивается, когда цвета реального мира просто воспроизводятся посредством других цветов. Поэтому-то перцептуальная точность хорошего модернистского черно-белого фильма разом уничтожается богатством цветового ассортимента постмодерна и соответственно зачарованностью зрительного органа дорогими яркими возбудителями.

Теперь мы должны учесть в нашем уравнении особое место и роль Тарковского в советском варианте этого процесса: ведь его величественный мистицизм весьма сильно зависит от своего рода натурализации цветного образа. Действительно, мистика природы в его фильмах подтверждалась блеском самих кадров, чья сущностная *натуральность*, далее, сама по себе удостоверялась, документировалась и гарантировалась их содержанием, именно разнообразием первоматерии. Экран Тарковского,

как известно, есть пространство, в котором мы еще раз схватываем или интуитивно постигаем природный мир, лучше сказать, его «элементы», как если бы мы могли ощутить его возникновение из огня, земли, воды и воздуха, которые становятся заметны в решающие моменты. Скорее это, нежели Природа или некая конкретная очарованность объектным миром как таковым, и есть религия Тарковского, чья камера отслеживает моменты, когда эти элементы говорят — от неотступного дождя в «Ивановом детстве» (1962) до великолепного огня в конце «Жертвоприношения» (1986). На самом деле этот огонь двойствен, и мы не должны воспринимать его, не учитывая каким-то образом более страшного костра человеческого жертвоприношения в «Ностальгии» (1983), — где он был, если угодно, способом гарантировать участие тела в образе, предотвратить развоплощенный созерцательный взгляд зрителя, который мог бы восхищаться горящим домом, не заплатив своей цены, не покрывшись экзистенциальной испариной, воспринимая его как чистую эстетику апокалипсиса, упустив тем самым предельную деятельную жестокость и безысходность жертвоприношения. Этот образ остается прекрасным и лживым, если в него каким-то обходным путем не вводится тело кантовского незаинтересованного наблюдателя, с тем чтобы дать ему истину: некоей неопределенностью, которую «запрет на сотворение кумира» должен был разрешить слишком просто и безапелляционно, путем устранения проблемы. Если, однако, воспринимать фильм как неизменную данность, тогда перед Тарковским оказывается совсем другая, но не менее тонкая проблема — отношение между аскетизмом и зрительным наслаждением, между жизнеотрицающей зачарованностью жертвоприношением и широкоэкранным либидо сотворенного мира, который обильно питает взгляд, вместо того чтобы оттолкнуть его (или, подобно Брессону, лишить его пищи).

Конечно, дождь вошел в кино с самого его изобретения, очарование дождя заключается отчасти в той глубине, какую он неминуемо придает экрану в тот самый момент, когда наполняет его собой и делает лишним. Только в дожде «магический куб» пространства фильма в высшей степени насыщается, становится «полным как яйцо», одновременно прозрачным для взгляда и все же видимым всюду как вещь или объект, чье «внутри» есть также

и «снаружи»: дождь и тайна пространства некоторым образом родственны:

Today he remarked how a shower of rain	Сегодня он заметил, что потоки дождя
Had stopped so cleanly across Golightly's	Начисто перекрывает улицу Голайтли
lane	
It might have been a wall of glass	Будто стеклянная стена
That had toppled over <sup>8</sup> .	Упала.

Дождь становится, следовательно, таинством камеры, которое она не может исполнять слишком часто из-за опасности принизить, но которое обнаруживает ее силу в определенные моменты наивысшей серьезности фильма.

Тарковский между тем предложил взамен другую тайну, более редкую и поэтому более захватывающую: напоенность сырой почвы, где увязает промокший ботинок и откуда потом он вытягивается с легким всхлипом. Правда мхов, само бытие как болото, в котором недолго сохраняется слабый отпечаток человеческих следов и вода просачивается в их контуры. И это уже не ключ Робинсона, не тайна Другого, но, вместо того, позднее и катастрофическое предвосхищение забрезжившего исчезновения человеческого рода с планеты, истощенной техникой и технологиями. Однако как раз это «исчезновение Человека» должно было бы происходить в результате истощения Природы, которая у Тарковского, наоборот, *оживает*, черпая силу в человеческих жертвах и напитываясь кровью самого вымирающего человека, как если бы она избавилась от планетарного паразита и теперь восстанавливается, по крайней мере на экране и в образе, до обильного и архаичного праприродного цветения. Глубочайшее противоречие у Тарковского, следовательно, вызвано утверждением высокой ценности природы без человеческой технологии, которое достигается благодаря высокой технологии самого фотоаппарата. Никакая рефлексивность не опознает это второе скрытое присутствие, и поэтому есть угроза превращения мистики природы у Тарковского в чистейшую идеологию.

Однако у меня, как внешнего наблюдателя и дилетанта, складывается впечатление, что современный советский кинематограф со всем его изобразительным арсеналом не схо-

<sup>8</sup> *Muldoon P.* The Boundary Commission // Why Brownlee Left. Wake Forest, N. C.: Wake Forest University Press, 1980. P. 15.

дит исключительно и целиком с подмостей Тарковского, но знает еще одного, родственного прародителя. Я имею в виду режиссера Сергея Параджанова, чей фильм «Тени забытых предков» (русское название; в переводе «The Little Horses of Fire»; 1965) дает цветному образу еще одно, скорее собственно магическо-реалистическое направление, заменяя Великий русский религиозный мистицизм национализмом и фольклором и направляя преследовавшие Тарковского вину и жертвенность в сторону более уязвимого и более человеческого стыда и унижения, внушения едва ли не чувства сексуальной неполноценности<sup>9</sup>. Во всяком случае, оба эти впечатляющие достижения ставят современных советских режиссеров перед совершенно особой проблемой ликвидации наследства, которая совсем не похожа на насущную проблему западных режиссеров (ее можно было бы определить как внутреннюю борьбу Третьего мира против гегемонии коммерческого постмодернизма), — перед необходимостью избавиться от повышенной, напряженной образности и найти некий новый, меньший ключ или язык, который мог бы заменить уже достигнутый и существующий<sup>10</sup>.

Именно это достигается с помощью фильтра в таких работах как «Дни затмения» Сокурова и столь же экстраординарный фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984). Фильтр разжигает образы, для того чтобы приглушить автономию множественных цветов в «Днях затмения» или расшатать жесткую полярность черного и белого в «Лапшине», открывая тем самым спектр тонов, обнаруживающий богатство китайской эстетики или додекафонии в ее наивысшей сложности, где нота, взятая в одном тембре на определенном инструменте, воспринимается как самобытная и самоценная по сравнению с той же нотой, взятой на другом инструменте. Здесь тональ-

---

<sup>9</sup> Упомянем, в качестве родственного явления, «евнуха души» в «Чевенгуре» Платонова; этот образ обсуждается в важном очерке Валерия Подороги, посвященном творчеству этого писателя: *South Atlantic Quarterly*. 1991, Spring. Vol. 90. № 2. [См.: *Подорога В. А. Евнух души // Вопросы философии*. 1989. № 3. С. 21–26; *Его же. Евнух души: Позиция чтения и мир Платонова // Сознание в социокультурном измерении: [Сб. ст.]. М.: Ин-т филос. АН СССР, 1990. С. 56–83.]*

<sup>10</sup> Обращение самого Параджанова к кукольному театру и восточной миниатюре (в упомянутом фильме (см. прим. 6 на с. 375), и в других работах) следует понимать, конечно, не только как выражение грузинского и армянского культурного национализма и сепаратизма, но и как критику репрезентативного как такового.

ности — как будто смягченные, смазанные, закругленные и воздушные, и каждая из них так же далека от резкости, как различные вкусы в *combinatoire* классической гастрономии. (В сущности, такие эффекты можно рассматривать и как возвращение к процедурам «окрашивания и тонирования» в немом кино, как еще одну инволюцию, характерную для постмодернизма.) Этим задается сегодня пульс в сцеплении кадров и ритмическое разнообразие визуальных противоположностей и альтернатив, близкое в своей сложности к тому, что имел в виду «поздний» Эйзенштейн в своих концептуальных моделях соответствия звука и цвета. Это оказывает большое воздействие на нарратив, расшатывает его и дискредитирует традиционные категории тождественности и точки зрения, подвергая даже уже знакомых действующих лиц и нарративные элементы, такие как лицо и тело нашего героя, почти физическим изменениям, как если бы его вывалили в пыли, смяли, как плед, или специально сняли при ярком лунном свете. В «Днях затмения», однако, желтое упорно присутствует в образе как ощущение от выцветших фотографий или старых документов, герои которых давно уже умерли: как своего рода приостановленная историчность, которая едва ли распространяется на главных игроков, тогда как для само́й зачарованной деревушки (в какой-то момент она сжимается до размеров поля с кукольными домиками, а в другой — совершенно теряется на пустынном лугу) удерживается особой вневременностью сказки, которая может явиться в маске научной фантастики.

Между тем полный цветовой спектр появляется в натуральных кадрах Сокурова как будто обостренный фильтром, как будто уменьшенный им. Желтое остается, но дивно тонкая комбинация оттенков проглядывает сквозь него, как сад или ковер; истинное открытие темно-оранжевых и желтых пастельных цветов, как если бы крайне слабая насыщенность повышала интенсивность и оживляла органы зрения, наделяя зрителя способностью к тончайшему восприятию, недостижимому средствами грандиозных полноцветных шедевров высокого Голливуда или, скажем, Тарковского.

Эта брешь между сказочными приключениями героя и желтоватой документальностью съемки местных жителей открывает пространство, в котором становятся доступными самые

замечательные зрительные опыты<sup>11</sup> — и особенно бесцельное, бесконечное расследование самоубийства. Камера созерцает его не зная усталости и скуки, она вообще едва ли передвигается из того положения, из которого просматривается большая комната, но также и маленькая, так что фактически перспектива заканчивается телом, закрытым тканью, которое предстает самой незначительной деталью, припрятанное в тылу глубокого кадра, время от времени праздно разглядываемое милиционером, не находящим для себя лучшего занятия. Мы видели это жилище прошлой ночью, когда сюда приходил герой; тогда комнаты — маленькие, забитые книгами — казались еще более тесными. Сейчас, описывая круги над дощатым полом, наш взгляд кажется многообъемлющим, заполненным роящимися милиционерами и чиновниками, в форме и в гражданской одежде, которые не знают, как поступить, но бестолково и бездумно роются то там, то сям, изображая деятельность. Эти люди не смотрят прямо в лица друг другу, они не располагаются вокруг центра — как в последующей, дополнительной сцене, театрально поставленной между двумя холмами и буквально носящей монументальное заглавие «Травля и убийство бойца Захара Губаря». Здесь, напротив, мне вспоминается характеристика безумных у Ирвинга Гофмана: они признаются безумными в конечном счете потому, что утратили ощущение существования других людей; их тела находятся под углами друг к другу, лица не могут смотреть друг на друга, как в зеркало, внутреннее единство их черт (поскольку они уже не понимают, что значит собственным взглядом собрать во едино лицо другого) распадается на отдельные подергивающиеся

---

<sup>11</sup> Помимо других превосходных качеств этого фильма (и помимо поразительных вертикальных планов, снятых преимущественно сверху), надо упомянуть звуковую дорожку. Прежде всего в той сцене, где вновь появляется отец ребенка, чтобы сорвать планы Малянова относительно будущего и лечения мальчика — параллельно кадру, где показано лицо ребенка, из-за двери слышится весьма продолжительная последовательность приглушенных звуков, которую можно понять только как свидетельство бессловесной драки двух мужчин. Музыка Ю. Ханина совершенно замечательна, в ней, видимо, присутствуют этнические азиатские музыкальные мотивы из различных источников, см. прекрасную работу Д. Попова: Alexander Sokurov's Film "Tage der Finsternis" // Kunst und Literatur. 1990, May–June. Vol. 38. № 3. Pp. 303–308. Попов подчеркивает символическую значимость музыкальной композиции как протеста против централизованного русского национального государства; см. также помещенную в том же выпуске полезную статью М. Ямпольского о следующем фильме Сокурова — «Спаси и сохрани» (снятого по мотивам «Мадам Бовари»).



органы. Чиновники, видимо, воплощают коллективный или социальный эквивалент этого внутреннего беспорядка, поскольку бесцельно выполняют свои разрозненные задачи, не видя их «многоголового» целого, некий анаморфический фокус обращается вовне необъяснимого объема (который они образуют), не находя воссоединяющего, перспективно-задающего положения для зрителя. Действительно, в этом анаморфическом пространстве они слегка напоминают заливного омара в предшествующей сцене, тщательно разыгранной героем, который представил его неким «экзотическим чудовищем», реликтом прошлого, якобы способным еще пробудиться к жизни.

Данная сцена, отличающаяся чрезвычайной долготой, содержит, как в капсуле, само понимание Расследования, происходящего при таинственных обстоятельствах, где следователи пока даже не догадываются, каким мог бы быть ключ к загадке, не говоря уже о природе событий, которые надлежит разъяснить<sup>12</sup>. Вспоминается беньяминовская характеристика классических фотографий Атже, снимавшего безлюдные парижские улицы на рубеже столетий: «Он снимал их, словно место преступления»<sup>13</sup>, — за исключением того, что, поскольку в некотором смысле это уже есть место преступления, мы должны превзойти эту первичную аллегория и предположить, что само преступление было шифром чистой сцены, местом неизвестного, невообразимого события как такового, улавливаемого нами возвещения, которое эти кружащиеся чиновники — профессионалы по части отчетов и досье — менее всего способны понять.

---

<sup>12</sup> Правда, фильм Сокурова «Крут второй» (1990) содержит нечто вроде пространного комментария на эту короткую последовательность: беспощадное описание похорон отца героя, когда возникли похожие проблемы из-за нехватки места при выносе тела из квартиры. Уже в «Скорбном бесчувствии» (англ. версия «Anesthesia Dolorosa»), представляющем собой замечательный киновариант пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» (фильм заканчивается клипами, изображающими пожилого Бернарда Шоу во время Первой мировой войны, который дремлет в комнате наверху и имеет судорожные апокалиптические видения, как при налете дирижабля на Лондон), обморок Босса Менгена заменен симуляцией смерти — столь законченной, что на наших глазах едва не происходит вскрытие трупа.

<sup>13</sup> См. сравнение кинокамеры со скальпелем в очерке «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: Benjamin W. Illuminations / Trans. H. Zohn. New York: Schocken, 1969. P. 223. [См. изд.: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 47–48.]

Между тем сама смерть удостоверяется не столько трупом, сколько невероятным беспорядком в бывшем жилище. Пол усыпан разнообразными бумагами, непреодолимо напоминая рассказ Клода Симона об эпизоде войны: рулоны туалетной бумаги вдоль дорог, словно из выпотрошенного чемодана выпало «невообразимое количество одежды, в основном черной и белой (но была там и линялая розовая тряпка, выброшенная или прищепленная к цветущей изгороди, как будто бы ее вывесили для просушки)»<sup>14</sup>. В этом образе Симона печально, однако, то, что он обнаруживает как будто непреложную тенденцию человеческой жизни нести с собой множество разных бесполезных предметов, вещей про запас и изделий, далеких от какой-либо драмы и символической ценности. Здесь, у Сокурова, груды бумаги символизируют скорее нечто иное, нечто вроде каракулей и навязчивых мыслей маньяка или затворника, который придумывает срочные сообщения, адресуя их самому себе. Бесконечно и замороженно разглядываем мы эту комнату, которую распахнули перед нами, даже не раскрывая последствий содержащейся в ней загадки. Вся сцена получает подобающее завершение в торжественном отбытии бесконечных верениц чиновничьих машин с площади перед домом, такой огромной, как будто пример из учебника по перспективе в эпоху Возрождения был раздут до масштабов целого города.

И все же позже мы услышим наконец сообщение покойника, ночью, в гулкой тишине морга, куда герой, влекомый таинственными голосами, приходит, чтобы увидеть движение мертвой челюсти, приносящей весть из космоса. Использование мертвого человеческого тела как межгалактического радио или передатчика заставляет прислушаться к другим повестям Стругацких, где зародыши чуждых видов пересаживаются в людей, которые становятся бомбами замедленного действия, но выглядят точно так же, как вы или я. Но здесь главное то, что эта весть — ложь и обман, призванный повергнуть героя в неподвижность и остановить опасные исследования: не высовывайся, предупреждает труп, словно призывая к подчинению и благонравному смирению.

В фильме в равной мере сохраняются, хотя и в приглушенной форме, и более мелкие раздражители, используемые чужаками

<sup>14</sup> *Simon C. La route des Flandres. Paris: Minuit, 1960. P. 29.*

в повести — неоднократные телефонные звонки, которые мешают герою работать, таинственная телеграмма, без всякой нужды вызывающую к нему сестру — а известно, как могут нарушить планы даже самые желанные гости. Но я думаю, что он сжигает свою рукопись скорее из-за больного ребенка, чем из-за ложного предостережения (подкрепленного, впрочем, краеведом, который сам служит хорошим примером капитуляции).

Итак, Малянов уничтожает свою книгу, но в этом пламени снова на миг возгорается великий этос Тарковского: разрозненные листы бумаги, почерневшие от нестерпимого жара в зное песков и пыли, расстилающихся за городскими стенами, на мгновение обжигают нас настоящим огнем, раз мы готовы возненавидеть его так же страстно, как и тот, кто, обливаясь потом, все же должен чиркнуть спичкой. Но самое поразительное в этом волшебном пожаре — действие на расстоянии, поскольку, если не ошибаюсь, горение неожиданно переходит в сверхъестественное возгорание стен комнаты молодого коллеги Малянова, которые выглядят теперь странно ворсистыми, как если бы штукатурка, на которую обрушилось это бедствие, была живой и выделяла гной<sup>15</sup>. Я не могу не связать это большое перистое черное пятно с другой характерной особенностью, именно со странно почерневшей и серебристой поверхностью лица Снегового, которое напоминает маску или шрам от некоего столкновения с неземным. Это весьма загадочный множественный перенос, предполагающий методологические и либидинальные остаточные образы. Так, понятие пятна, или *tâche*, у Паскаля Боницера, который заостряет фотографическую *точку*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Мой студент Крис Андре полагает — похоже, не без оснований — что непосредственное «объяснение» этой конкретной беды надо искать в мнимом взрыве бродячей собаки, которая, подобно Мефистофелю, однажды необъяснимо предстала перед Вечеровским (вероятно, в качестве подарка от таинственных сил и своего рода не-андалузского дополнения к приползающей змее). Другая интеллектуальная школа, свято следующая самым элементарным урокам Фрейда, держится не столь чистого взгляда на этот вопрос: полагаю, я должен сознаться, что моя первая свободная ассоциация с этим образом (волосы в подмышечной впадине в фильме «Un chien andalou» [«Андалузский пес» (*исп.*)]) свидетельствует о согласии с ними моего бессознательного. Сознательный ум, однако, продолжает стойко защищать первоначальную дофрейдовскую позицию фильма Сокурова (вспомним «доподорожковую область, где отсутствует пол и желание»).

<sup>16</sup> [У Р. Барта — *punctum* (точка, укол, пятнышко, небольшой разрез и пр.), сравнительно со *stadium*; о различии между ними см. в главе «Stadium и Punctum» книги «Camera lucida» (Барт Р. Camera lucida / Пер. коммент. и послесл. М. К. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997).]

Барта до главной категории операторской работы у Хичкока (ключ в руках, светящийся стакан молока, говорящая деталь, которая бросается в глаза зрителю), не кажется неуместным здесь, где сверхъестественное *пятно* становится чем-то вроде метаобраза этой техники и ее способа самореференциально обозначать себя<sup>17</sup>.

Симптоматично, однако, что это пятно не столько требует интерпретации традиционного типа, сколько привлекает внимание к собственным условиям возможности и просит нас «интерпретировать» импликации предложенных здесь интерпретационных выборов или, еще лучше, спектра интерпретационных возможностей, которыми мы здесь ограничены.

Но мы не можем сделать это, не отметив утопических моментов в последней сцене, сцене путешествия на лодке по воде, само присутствие и существование которой в этом пыльном желтом мире удивляет. Сама вода и есть утопическое измерение, которое не приносит облегчения в фильме, хотя его и сулит «Баркарола» Оффенбаха, напоминающая о каналах и лагунах Венеции. Утопия в этом отношении была бы палкой, расцветшей на сухом песке, преображением этой безводной, неблагоприятной, обреченной деревни в невообразимую Венецию.

Но это, конечно, способ, хотя невыносимо фигуративный и цветистый, обсудить в первую очередь проект героев, интенцию их множественного исследования, которое некая высшая сила хочет взять под свой контроль. Повесть осталась эпистемологической, какова и вообще научная фантастика, которой незачем вручать верительные грамоты или документировать обоснованность своего существования. Так что нам надо лишь уловить существенную посылку: что великий труд, прорывы, научные открытия следующего столетия вот-вот свершатся — ценность науки, социально невысказанная, предполагается, наряду с некоторым общим любопытством относительно возможного будущего такой науки. Однако содержание (в повести это спирали и планетарные туманности Малянова) прямо не обсуждается. Ничто не может сказать нам, почему, если оставить

---

<sup>17</sup> «Кино Хичкока организовано так: все идет своим чередом, в обычной ситуации общей усредненности и бесчувственности, до тех пор пока кто-то не замечает, что один элемент ансамбля своим необъяснимым поведением выделяется, подобно пятну (*fait tâche*)» (Bonitzer P. *Le Champ aveugle*. Paris: Gallimard, 1982. P. 53 ff.).

в стороне нашу читательскую преданность научной фантастике, мы должны интересоваться этой «проблемой», о которой, кстати, и самому Малянову полезно систематически забывать (что он и делает благодаря проискам Врага).

Но фильм удаляет слои абстракции с этой нарративной формы, как скульптор освобождает завершённую статую от массы гипса. Помещение сюжета в систему координат медицины и социальной бедности нейтрализует невысказанный вопрос: ведь такого рода деятельность не требует дополнительного оправдания. Интерпретаторский ум может забыть теперь о последнем и задуматься о систематическом воспрепятствовании этой деятельности: ведь не намерение совершить великие научные открытия, но грандиозный проект социального совершенствования и облегчения человеческого страдания — вот что отбрасывается, раз за разом сводится к нулю наилучшей волей в мире! Структура научной фантастики тем самым открылась как басня, со всеми определяющими характеристиками басни, прежде всего — заменимостью разъясняемого содержания. Подобно поговорке, она может быть применена к любому числу конкретных ситуаций; сколь угодно много необъяснимых поражений могут быть темой, выражением которой фильм в первую очередь должен служить. И, подобно сказкам, бесконечно возобновляемый нарративный смысл басни зависит, к сожалению, от возникновения вновь и вновь в ходе истории именно таких несчастных ситуаций: почему нам никак не удастся сделать то, к чему мы так хорошо подготовлены и мотивированы? Ее непосредственное историческое очарование в таком случае должно корениться в более глубоких местах, там, где эта неудача была болезненно осмыслена, воспринята в форме того или иного уникального конкретного проекта, которому мы были привержены больше всех других и для которого, далее, все другие не годятся. Читатель абстрагирует и обобщает, страдалец воскрешает в памяти крах данной конкретной жизни, которая встала ему поперек горла, — и другого не дано.

Содержание интерпретации такой басни, следовательно, может быть заменяемым, но оно должно соответствовать границам, заданным нарративом, и в повести речь идет еще по существу о контакте и взаимодействии между двумя культурами, двумя цивилизациями, двумя обществами (или, раз уж мы имеем

дело с научной фантастикой, между двумя видами существ). Лем одержим мыслью о невозможности контакта (упоминаю о нем лишь потому, что его часто «сравнивают» со Стругацкими на том весьма хлипком основании, что он тоже происходит из Восточной Европы и что по его произведению тоже снял фильм Тарковский). Его романы<sup>18</sup> на самом деле не могут быть баснями, поскольку в них рассматривается весьма специфическая проблема, которая, как предполагается, тебя интересует, причем именно как таковая: как вообще мы могли бы общаться с чуждыми разумными существами, если бы столкнулись с ними (ответ — никак не могли бы!). Стругацкие же, скорее, воспринимаются как почти современники и создатели социалистической разновидности американской серии «Star Trek» («Звездный путь»). Обе сверхдержавы озаботились, по разным причинам, в 1950–1960-х гг. воздействием своих технологий и социальных достижений на неразвитых, недоразвитых, развивающихся и пока еще не сверхразвитых. Основополагающей общей темой является, следовательно, нечто вроде этики и ответственности империализма. Нетрудно догадаться, что эти две традиции так же похожи и так же различны, как войны во Вьетнаме и Афганистане: борьбу с повстанцами и создание прецедента подавления революционного движения можно сравнить с попыткой привнести просвещение, образование и медицину в феодальную средневековую страну, разрываемую кланами и кровной мстью, только по количеству убитых в результате этих усилий. Столь же предсказуемо то, что американские нарративы сосредоточены на индивидуальном и этическом — даже там, где идет речь о взаимодействии народов, — тогда как советские нарративы руководствуются понятием способа производства, несмотря на связанную с ним иронию истории. Так что любой эпизод «Звездного пути» показывает, как трудно — и как мучительно для лидеров персонально — решить, когда следует вмешаться в варварскую ситуацию ради блага самих местных жителей: словом, если воспользоваться заглавием соответствующей повести Стругацких, как «трудно быть Богом»<sup>19</sup>. Но проблема в повести

<sup>18</sup> Какой бы из наиболее значительных романов Станислава Лема мы ни взяли: «Солярис», «Непобедимый», «Глас Господа», «Фиаско».

<sup>19</sup> *Hard to Be a God*. New York: Seabury, 1973. Русский оригинал: «Трудно быть богом», 1964. По этой повести режиссер Петер Флейшман снял фильм.

«Трудно быть Богом» усугубляется самими законами развития способов производства: невозможно экспортировать развитые буржуазные или социалистические формы поведения назад, в докапиталистические, феодальные времена, если не пытаться структурно изменить эти докапиталистические, феодальные ситуации и ускорить выход из феодализма. Но, как в позднейшей повести Стругацких, которую мы здесь рассматриваем, вы вполне можете изменить сам ход этой эволюции, вмешавшись в нее (и тогда через «миллиард лет», упомянутых в заглавии повести, настанет конец света, а не более совершенное общество).

Эти нарративные ситуации развиваются у Стругацких в версию американского «галактического совета» — своего рода межзвездного КГБ, агенты которого тайно поселяются в низших способах производства и предоставляют требуемые доклады о прогрессе и регрессе, радикальных движениях и пр. На самом деле, шок от «Трудно быть Богом» объясняется, в частности, неожиданным возникновением в рамках феодального производства существенно более современного фашизма или, по крайней мере, столь же современного, как межвоенный румынский. Сюжет вращается, следовательно, отчасти вокруг проблемы причинности и вокруг того, не вмешательство ли высших «социалистических» сил запустило этот предвосхищающий анахронизм и его ужасные последствия. Но, как в парадигмальном и основополагающем для всей современной научной фантастики романе Герберта Уэллса «Война миров», эта ситуация может исследоваться также посредством инверсии. Уэллс, наблюдавший творимый руками его современников геноцид тасманцев, хотел понять, как мы чувствовали бы себя, если бы некая «высшая сила» экспериментировала над нами; во «Втором нашествии марсиан» Стругацкие переписывают Уэллса в тонком неокOLONIALном духе; в этой повести есть земляне, сотрудничающие с пришельцами, и мастерски используются современные масс-медиа. В повести «За миллиард лет до конца света» авторы представляют столь же современный вариант главной проблемы: «они» на самом деле не хотят прибегать к силе (хотя если надо, доведут оппонентов до «самоубийства») — они, скорее, пошлют вам омара (в повести это водка и коньяк), чтобы отвлечь ваше сознание от беспокойных амбиций.

В фильме, конечно, эти «они» менее определены, а неудача более горька. Но мое прочтение проясняет, что неудача должна быть коллективной и что эта басня имеет, по крайней мере, некоторую связь с проблемой самого способа производства, — однако оно вносит коррективы в ее иносказательный урок. Следовательно, и в повести, и в фильме — по крайней мере, для современных читателей, не для последующих толкований, — блокируется и предотвращается собственно построение социализма, общества, которое контролирует собственную судьбу, само ставит перед собой человеколюбивые задачи. Таким образом, басня заостряет труднейший вопрос, который в повести вызывается высокими научными и технологическими возможностями Советского Союза, — вопрос о том, почему, несмотря на все достижения, что-то все же преграждает путь. Но в те времена, когда повесть была опубликована, в брежневские годы, в эпоху застоя, искомый в басне ответ казался вполне ясным: бюрократия и инцестуозный рост системы *номенклатуры*, коррупция и семейственность в том, что тогда принято было называть «новым классом».

Что представляет исторический интерес в киноверсии 1988 г. — помимо высочайших эстетических и формальных достоинств, которые мы за ней признаем, — это редкая вещь, конвульсивное смещение референции, радикальное изменение исторической дилеммы, которую эта басня, как сейчас представляется, имеет в виду и предвидит. Ведь сегодня сталинизм и брежневизм ушли в прошлое, бюрократия постепенно вытесняется рынком и т. д. Поэтому вопрос становится вдвойне острым — почему несмотря на все эти изменения, когда у нас уже нет прежних поводов для обвинений, все еще невозможно достичь социального преобразования? Ведь в эпоху, когда Советский Союз, надеясь на повышение статуса, на переход из Второго мира в Первый, скорее всего окажется в положении страны Третьего мира, «враг» научной фантастики коренным образом изменяется, и социализму препятствует уже не сам «социализм», т. е. сталинизм, коммунизм или коммунистическая партия, но мировая капиталистическая система, в которую Советский Союз решил интегрироваться. Такова сегодня таинственная «чуждая» сила, которая замедляет развитие и препятствует осуществлению проектов социального преобразования на всех направлениях,



прибегая к политике кнута, т. е. запугивания со стороны МВФ и угрозы непредоставления западных займов, и пряника — в форме потребительских благ<sup>20</sup>.

Конечно, невозможно ограничиваться столь вульгарными или непосредственными аллегориями, не устанавливая более косвенных опосредствований, благодаря которым эти — несомненно катастрофические — современные события находят путь в автономную фантазию художника, чьи более вероятные и непосредственные определяющие факторы, видимо, формальные (динамика сказок и научной фантастики) и технические (недавние традиции советского и мирового кино). Можно ли представить себе, чтобы создатель фильма так или иначе сознательно поддерживал такого рода тематические аллюзии; можно ли каким-то образом доказать, что зрителям в процессе просмотра фильма приходят в голову эти мысли и интерпретации?

Охватившая несколько поколений долгая полемика, вероятно, усложнила вопрос о намерении художника, выведя его за рамки таких простых целей; между тем как раз для такого рода эзотерического фильма — который, будь он снят в стране Первого или Третьего мира, был бы классифицирован, полагаю, как «фестивальный фильм» — вопрос о публике тоже становится проблематичным, главным образом по причине возникновения новых международных художественных отношений. Действительно, на мой взгляд, именно фактически установившаяся новая глобальная система и изменение роли интеллектуалов в ней может служить обоснованием того, что является интерпретацией «Дней затмения» в терминах международной и геополитической аллюзии. Ведь именно национальные художники и интеллектуалы первыми улавливают перемены, диктуемые глобальным рынком относительно положению национального художественного производства, в рамках которого они работают.

---

<sup>20</sup> Это предположение о бессознательной геополитической аллюзии подтверждается глубоким анализом замещения Западом враждебной и угрожающей природы в восточных бюрократических или партийных государствах, ср.: «Рационально-перераспределительные [т. е. коммунистические. — Ф. Д.] общества трактуют экономический рост как внешний вызов, как политически определенную цель, продиктованную желанием угнаться за развитыми западными экономиками. Этой внешней целью роста рациональное распределение напоминает более традиционный вариант [т. е. так называемый азиатский способ производства. — Ф. Д.], для которого вызов природы предстает как некая внешняя угроза» (*Konrad G. Szelenyi I. The Intellectuals on the Road to Class Power. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. P. 49).*

Художники (конечно, не в центре, не в самой сверхдержаве) чувствуют дилеммы национальной подчиненности и зависимости намного раньше, чем большинство других социальных групп, за исключением самих реальных производителей<sup>21</sup>. В частности, они прекрасно сознают, какой ущерб наносится внешними факторами той парадигме национальной аллегии, в которой они привыкли работать, и их положение как художников позволяет им вновь адаптировать ее к аллегорическим структурам глобального, «миро-системного» типа. Экономическая зависимость и политическая подчиненность здесь означают также возникновение нового рода желания Другого — жажды признания со стороны Первого мира и международного признания — в дополнение к диалектике «внутренней» публики, которая является обычно главной областью эстетической игры и формального акта и которая теперь оказывается приниженной и принудительно обесцененной до региональной и местной. Поэтому я сам, к сожалению, не могу думать, что в предложенном мной прочтении этого замечательного фильма есть натяжка или неправдоподобие. Сила не исчезает, оттого что ее игнорируют, Запад остается рядом, поздний капитализм навис над земным шаром, как рок, и сегодня, когда эта маленькая басня преобразуется Историей, она становится таинственной и непознаваемой без учета силы (силы более высокой цивилизации и технологии), которая непостижимым образом ставит границы практике неоколониальных субъектов. Между тем над страной Советов нависла опасность стать одним из них.

---

<sup>21</sup> См., в частности, замечательный опыт картирования воздействия новой мировой системы на национальные рабочие движения: *Vogler C. M. The Nation-State: The Neglected Dimension of Class*. Aldershot: Gower Publishing Co., 1985. Благодарю Сюзан Бак-Морс, указавшую мне на эту работу.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Августин Аврелий, епископ Гиппонский, см. Augustine, St.	195
Адамс, Ансель	160
Адорно, Теодор, см. Adorno, Theodor Wiesengrund	6, 7, 9, 10, 13, 25, 182, 232, 273, 315, 328, 350, 351
Альтюссер, Луи, см. Althusser, Louis	7, 9, 12–14, 18, 42, 52, 61, 66, 114, 187, 203, 230–232, 272, 312, 337, 342, 344, 345
Андерсон, Лори	165
Андерсон, Перри	7
Андре, Крис	386
Антониони, Микеланджело	168
Аристотель	64, 101, 102, 157, 286, 309
Аристофан	185
Арне (Аарне), Антти Амагус	86
Аронсон, Олег Владимирович	15, 350
Арто, Антонен	256
Атже, Эжен	384
Ауэрбах, Эрих, см. Auerbach, Erich	6, 79, 251–253, 263
Бадью, Ален	29
Бак-Морс, Сюзан	393
Бакст, Н.	118
Бакстер, Ричард	54
Балибар, Этъен, см. Balibar, Etienne	50, 59, 224, 231
Балод, И.	243
Бальзак, Оноре де	35, 49, 178, 250
Барри, Норман П., см. Barry, Norman P.	323, 331, 332
Барт, Ролан, см. Barthes, Roland	22, 158, 160, 221, 304, 386, 387
Бахтин, Михаил Михайлович, см. Волошинов, Валентин Николаевич; Bakhtin, Mikhail M.; Voloshinov, Valentin N.	44, 223
Башляр, Гастон	218
Беккер, Гари, см. Becker, Gary Stanley	318–323
Беккет, Сэмюэл	252, 256, 298, 302
Белинский, Виссарион Григорьевич	68
Белл, Дэниел, см. Bell, Daniel	54, 270, 278, 280, 287
Белобратов, А.	118
Бенвенист, Эмиль	222
Беньямин, Вальтер, см. Benjamin, Walter	6, 9, 13, 116–136, 216, 315, 384

Бергман, Ингмар	139, 352
Бёрк, Кеннет, см. Burke, Kenneth	40, 41, 84
Бернанос, Жорж	375
Берроуз, Уильям	288
Бертоллуччи, Бернардо	295
Бессонов, Борис Николаевич	34, 192, 249
Беттельхейм, Чарльз	65
Бетховен, Людвиг ван	155, 158, 159
Блок, Александр Александрович	76
Блох, Эрнст, см. Bloch, Ernst	6, 46, 60, 90
Бодлер, Шарль	118, 119, 126, 128–130, 134, 272
Бодри, Жан-Луи, см. Baudry, Jean-Lois	193
Бодрийяр, Жан, см. Baudrillard, Jean	52, 54, 342
Бодуэн де Куртенэ, Иван Александрович	85
Бойс, Йозеф	170
Боницер, Паскаль, см. Bonitzer, Pascal	386
Борисова, Ирина Валентиновна	67, 368
Боуи, Дэвид	370
Брамс, Иоганнес	354
Брандо, Марлон	361
Браун, Джеймс	213
Брессон, Робер	379
Бретон, Андре	71
Брехт, Бертольт, см. Brecht, Bertolt	7, 80, 108, 135, 146, 221, 251
Бунюэль, Луис	377
Бут, Уэйн Клейсон	293
Бухарин, Николай Иванович	67
Бэббит, Ирвинг	69
Валенса, Лех	375
Валери, Поль	132
Валлерстайн, Иммануил	19
Вебер, Макс, см. Weber, Max	52, 54, 58, 148
Вебстер, Джон	126
Великовски, Иммануил	271
Вентури, Роберт	286, 288
Вергилий (Публий Вергилий Марон)	105
Веселовский, Александр Николаевич	68
Вико, Джамбаттиста	52, 99
Виктория, королева Великобритании и Сев. Ирландии	337
Вильямс, Раймонд, см. Williams, Raymond	141
Винтерс, Айвор, см. Winters, Yvor	84

Витгенштейн, Людвиг	9, 290
Волошинов, Валентин Николаевич, см. Бахтин, Михаил Михайлович; Bakhtin, Mikhail M.; Voloshinov, Valentin N.	44, 176
Вольтер, Франсуа Мари Аруэ де	78, 80
Вульф, Вирджиния	139
Вульф, Томас	283
Гавришина, Оксана Вячеславовна	88
Гадамер, Ханс-Георг, см. Gadamer, Hans-Georg	33, 34, 192, 249
Гайдамака, Виктория П.	183
Гараджа, Алексей Викторович	72
Гваттари, Феликс, см. Guattari, Félix	7, 20, 25, 198, 222, 255–260, 262, 285
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих, см. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	9, 12–14, 19, 20, 23, 52, 55, 60, 120, 176, 204, 213, 220, 231, 232, 261, 274, 326, 337
Гейбл, Кларк	297
Гейзенберг, Вернер	152, 331
Георгакис, Дэн, см. Georgakis, Dan	340
Герман, Алексей Юрьевич	381
Гёте, Иоганн Вольфганг, см. Goethe, Johann Wolfgang	120, 121, 123, 216
Гиссинг, Джордж	35, 49
Гласс, Филип	288
Гоббс, Томас	325, 326
Гоголь, Николай Васильевич	103, 108, 112
Годар, Жан-Люк	159, 165, 288
Годзич, Влад	327
Голдуотер, Барри	267
Горных, Андрей Анатольевич	243
Горький, Максим (Пешков, Алексей Максимович)	98, 101
Гофман, Александр Бенционович	176
Гофман, Эрнст Теодор Амадей	212
Гоффман, Ирвинг, см. Goffman, Erving	383
Грейвз, Майкл	284
Греймас, Альгирдас-Жюльен	22, 43, 217, 221
Гримм, Якоб и Вильгельм	101
Гундольф, Фридрих	122
Гурко, Сергей Львович	137
Гуссерль, Эдмунд	219
Гэлбрейт, Джон Кеннет	316

Давыдов, Юрий Николаевич	52
Данте, Алигьери, см. Dante, Alighieri	70, 104, 105, 107, 116, 117, 127
Данто, Артур, см. Danto, Arthur C.	88
Де Ман, Пол	167
Дебор, Ги, см. Debord, Guy	270, 280, 330, 342
Делёз, Жиль, см. Deleuze, Gilles	7, 11, 12, 14, 16, 20, 25, 52, 194, 198, 220, 222, 255–260, 262, 273, 285
Денежкин, А. В.	61, 231
Деррида, Жак, см. Derrida, Jacques	167, 209, 214, 215, 223
Джеймисон, Фредрик; см. Jameson, Fredric	5–11, 13, 15–30, 311
Джеймс, Генри	250, 338
Дженовиз, Юджин, см. Genovese, Eugene	47
Джойс, Джеймс	112, 252, 289, 290, 306, 350
Джонс, Джеймс	360
Джонс, Эрнест, см. Jones, Ernest	190
Джонсон, Сэмюэль	42
Джоса, Пьер, см. Jozsa, Pierre	153
Дик, Филип К., см. Dick, Philip K.	372, 374
Диккенс, Чарльз	250
Дильтей, Вильгельм	180, 322
Дин, Джеймс	361
Додельцев, Рудольф Федорович	177
Доктороу, Эдгар Лоренс	297, 298
Долгов, Константин Михайлович	177
Доминик, Св.	106
Достоевский, Федор Михайлович, см. Dostoevsky, Fedor M.	44, 77, 223, 250
Дюркгейм, Эмиль, см. Durkheim, Emile	20, 176, 182
Дюшан, Марсель	282
Егунов, Андрей Николаевич	269
Ельмслев, Луи	62, 158, 315
Жене, Жан	180, 181, 195, 219
Женетт, Жерар	22
Жид, Андре	120, 338
Жижек, Славой	14
Жирар, Рене, см. Girard, René	89, 223
Зенкин, Сергей Николаевич	79
Иванов, Вячеслав Всеволодович	36

Иглтон, Терри	7
Иенсен, Вильгельм	212
Йоллес, Андре	244
Ипполит, Жан	196
Кальдерон де ла Барка, Педро	124
Каменская, Г. В.	14
Кан Гранде делла Скала	117
Кант, Иммануил, см. Kant, Immanuel	19, 209
Капоте, Трумен	361
Карл Мартел	106
Касаткина, Наталья Григорьевна	121
Кассирер, Эрнст	22
Кастро, Фидель	238
Кафка, Франц	119, 141, 264, 265, 267
Кейдж, Джон	288, 298, 302
Кеннеди, Джон	172, 308
Керуак, Джек	360
Кинг, Стивен	358, 360, 367
Кларк, Артур	366
Клее, Пауль	136
Климова, М.	29
Кляйн, Мелани, см. Klein, Melanie	190, 194, 198, 199, 207
Ковач, Эрни	169
Коган, Я.	119
Кольридж, Сэмюэль Тэйлор	285
Конрад, Джозеф	35, 338
Корво, барон (Рольф, Фредерик Уильям)	178
Косиков, Георгий Константинович	221
Краус, Карл	256
Крез	84
Крис, Эрнст	219
Кубрик, Стэнли	350, 352, 354, 355, 357–362, 366
Кузнецов, Михаил Михайлович	328
Кун, Томас	270, 271
Куросава, Акира	139, 352
Лабрюйер, Жан де	79
Лавкрафт, Говард Филлипс	359
Лакан, Жак, см. Lacan, Jacques	7, 18, 42, 170, 171, 175, 180, 181, 187–194, 196–215, 222–225, 227, 229, 234–237, 298–300
Ланг, Фриц	357

Латэм, Барбара, см. Latham, Barbara	152, 166
Ле Корбюзье, Шарль (Жаннере-Гри, Шарль-Эдуар)	283, 284, 289
Леви-Стросс, Клод, см. Lévi-Strauss, Claude	22, 25, 36–39, 90, 92, 93, 198, 250, 258, 286
Леенхардт, Жак, см. Leenhardt, Jacques	153
Лейрис, Мишель, см. Leiris, Michel	212
Леклер, Серж, см. Leclair, Serge	216
Лем, Станислав	372, 389
Ленин (Ульянов), Владимир Ильич	238, 239, 279, 336
Лермонтов, Михаил Юрьевич	114, 115
Лерой, Мервин	356
Лесаж, Ален Рене	84
Лесков, Николай Семенович	131, 132
Лефевр, Анри	270
Линкольн, Авраам	145
Линч, Кевин, см. Lynch, Kevin	20, 342–344
Лиотар, Жан-Франсуа, см. Lyotard, Jean-François	7, 19, 22, 23, 209, 270–279, 281–287
Лозинский, Михаил Леонидович	105
Лотреамон (Изидор Дюкасс)	268
Лоуренс, Дэвид Герберт	291
Лукас, Джордж	295
Лукач, Георг (Дьердь)	6, 7, 13, 83, 93, 95, 113, 135, 143, 148, 231, 232, 244, 248, 249, 251–254, 266, 267, 272, 274, 284, 359
Льюис, Клайв Стейплз	127
Льюис, Уиндхем	105
Любимов, Николай Михайлович	77
Людовик XIV	78
Лютер, Мартин	180, 181
Магритт, Рене	155
Майклсон, Аннет, см. Michelson, Annette	366
Макеева, Лолита Брониславовна	88
Макинтайр, Аласдейр	275
Маккуин, Стив	297, 361
Маклюен, Маршалл	128
Малахова, Елена Викторовна	175
Малер, Густав	290, 291
Малларме, Стефан, см. Mallarmé, Stéphane	72, 275, 284, 304, 305, 315
Мальро, Андре	75, 76
Манн, Томас	289, 305, 350



---

Маннинг, Джон, см. Manning, John	152, 166
Мао Цзе Дун	231, 238, 247
Маркс, Карл, см. Marx, Karl	5, 9, 13, 20, 50, 59–61, 65, 81, 148, 165, 181, 213, 224, 231, 238, 254–256, 261, 286, 287, 294, 309–312, 318, 319, 321, 325, 326, 330
Маркузе, Герберт	6, 183, 213, 230, 232
Маяковский, Владимир Владимирович	69, 71, 76
Медавар, Питер Брайан	272
Медведев, В. А.	198
Мелман, Джефри, см. Mehlman, Jeffrey	220
Мердок, Айрис, см. Murdoch, Iris	243
Мерло-Понти, Морис	73, 219
Милк, Харви	170
Миллер, Жак-Алэн	192
Мильтон, Джон	39, 55, 105
Миронов, Владимир Николаевич	15
Мис Ван дер Роэ, Людвиг	289
Мичел, Жюльет, см. Mitchell, Juliet	237
Мишле, Жюль	359
Монтескьё, Шарль Луи де	78, 80
Мопассан, Ги	85
Морас, Шарль	69
Морган, Льюис Генри	50, 255, 258
Морон, Шарль	184, 185, 186
Москоне, Джордж	170
Мосс, Марсель	190
Мур, Чарльз	284
Мэмфорд, Льюис	256, 260
Мэндел, Эрнст, см. Mandel, Ernest	279, 280, 338
Найт, Дж. Уилсон	218
Нарумов, Борис Петрович	200
Наумов, В.	52
Негри, Антонио, см. Negri, Antonio	14, 16
Некрасов, Николай Алексеевич	76
Никифоров, Александр Леонидович	88
Николсон, Джек	297, 356, 358, 360–363, 366, 367
Никсон, Ричард	308
Ницше, Фридрих	11, 12, 17, 20, 195, 227, 277
Ньюмен, Пол	361
Ньютон, Исаак	229
О'Нил, Юлжин	360

О'Хара, Джон	266
Овидий Публий Назон	82
Ознобкина, Елена Вячеславовна	116
Олтмэн, Роберт	352, 353
Ортиг, Мари, см. Ortigues, Mary-Cecil	185, 186, 197
Ортиг, Эдмон, см. Ortigues, Edmond	185, 186, 197, 217
Оруэлл, Джордж	292
Остин, Джон Лэнгшо	272, 275
Офертас, Станислав	330
Оффенбах, Жак	387
Пайк, Нам Джун	143, 145
Параджанов, Сергей Иосифович	375, 381
Парамонов, Андрей Альбертович	335
Паунд, Эзра	69, 71, 82, 101, 289
Пензин, Алексей Анатольевич	5, 288
Пенн, Артур	352
Перельман, Боб	302, 303, 305
Пессоа, Фернандо	97, 338
Петровская, Елена Владимировна	15, 33
Пиаже, Жан	197, 274
Пикассо, Пабло	247, 294, 306, 350
Пинчон, Томас	288, 353
Пиранделло, Луиджи	97, 338
Пирс, Чарльз	162
Плавт Тит Макций	185
Платон, см. Plato	243, 268, 269
Платонов, Андрей Платонович	375, 381
По, Эдгар	94, 213, 214, 225
Подорога, Валерий Александрович	15, 381
Поланский, Роман	295, 350, 352, 353
Полторацкая, Н. И.	304
Понталис, Жан Бертран, см. Pontalis, Jean Bertrand	205
Попов, Д.	383
Порзампарк, Кристиан де	284
Потебня, Александр Афанасьевич	74
Прокофьев, Сергей Сергеевич	291
Пропп, Владимир Яковлевич, см. Propp, Vladimir	86–90, 92, 101, 157, 221
Пруст, Марсель, см. Proust, Marcel	77, 96, 118, 119, 289, 294, 338
Пулантзас, Никос, см. Poulantzas, Nicos	57
Пучкова, Елена Олеговна	92
Пушкин, Александр Сергеевич	70, 76, 110

Райли, Терри	288
Райт, Фрэнк Ллойд	283, 284, 289
Райх, Вильгельм	184, 213, 226
Ранкус, Эдвард, см. Rankus, Edward	152, 166
Рейган, Рональд	332
Рид, Исмаэль	288, 298
Рикёр, Поль	275
Рилла, Вольф	356
Риффле-Лемер, Аника, см. Rifflet-Lemaire, Anika	187
Рихнер, Макс	117
Ричардс, Айвор Армстронг	162
Роб-Грийе, Алан	76, 155, 265–267
Робинсон, Эдвард	380
Родс, Сесил	337
Розанов, Василий Васильевич	97, 98, 104
Ромашко, Сергей Александрович	116, 118, 131, 136, 384
Рорти, Ричард, см. Rorty, Richard	272
Рослер, Марта	165
Росолато, Ги, см. Rosolato, Guy	211
Роуг, Николас	350, 353, 370
Роуз, Жаклин, см. Rose, Jacqueline	237
Рузвельт, Франклин Делано	321
Руссель, Раймон	143, 145
Руссо, Жан-Жак	198, 258, 322
Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де (Маркиз де Сад), см. Sade Donatien Alphonse François de, comte	210
Саррот, Натали, см. Sarraute, Nathalie	251
Сартр, Жан-Поль, см. Sartre, Jean-Paul	6, 9, 79, 80, 82, 89, 118, 132, 133, 137, 165, 179–181, 183, 195, 219, 220, 223, 290, 291, 304, 312, 320–322
Свифт, Джонатан, см. Swift, Jonathan	39, 78, 80, 82, 102
Севинье, Мари де	77
Сервантес, Мигель де	262
Сергеев, Г. Е.	39
Сергеенко, Мария Ефимовна	195
Сешейе, Маргарита	301
Силверберг, Роберт	356
Симон, Клод, см. Simon, Claude	385

Скотт, Вальтер	113
Скрябин, П.	191
Скуратов, Борис Михайлович	182, 218, 309, 330
Смит, Адам	324–326
Сноу, Майкл	298
Сокуров, Александр Николаевич	368, 373, 375, 377, 381–386
Соллерс, Филипп, см. Sollers, Philippe	107, 298, 353
Соломон	106
Сонтаг, Сюзан	168
Соссюр, Фердинанд	67, 68, 83, 90, 102, 109, 231
Софронов, В.	14
Спенсер, Герберт	39
Спиноза, Бенедикт	14, 66
Стайн, Гертруда	304, 305
Сталин (Джугашвили), Иосиф Виссарионович	15, 50, 321, 327, 335, 377
Стендаль, Фредерик (Анри Мари Бейль)	91
Стёрджон, Теодор	356
Стерн, Лоуренс, см. Sterne, Laurence	96
Стивенс, Уоллес	289, 291, 304
Столяров, Александр Арнольдович	195
Стравинский, Игорь Федорович	182, 289, 350
Стругацкие, Аркадий Натанович и Борис Натанович	368, 369, 372, 373, 376, 385, 389, 390
Сувин, Дарко, см. Suvin, Darko	262
Суизи, Пол	314
Суркин, Марвил, см. Surkin, Marvin	340
Сырдысеева, Ася Александровна	270
Тарковский, Андрей Арсеньевич	370–373, 378–382, 386, 389
Твен, Марк (Сэмюэл Лэнгхорн Клеменс)	103
Тимпанаро, Себастьяно, см. Timpanaro, Sebastiano	229
Титова, Мария	192
Тодоров, Цветан, см. Todorov, Tzvetan	200, 214
Толстой, Лев Николаевич	74, 75, 91, 102, 104
Томашевский, Борис Викторович, см. Tomashevsky, Boris V.	71
Томпсон, Эдвард Палмер, см. Thompson, Edward Palmer	43, 148
Троцкий (Бронштейн), Лев Давидович, см. Trotsky Lev D.	67
Трюффо, Франсуа	198

Тынянов, Юрий Николаевич, см. Tupianov, Yury	70, 71, 109–114, 262
Тэтчер, Маргарет	332
Уайли, Филип	172, 194
Уилден, Энтони Джордж, см. Wilden, Anthony George	187, 191
Уилсон, Роберт	298
Уорхол, Энди	252, 288, 298
Уэллс, Герберт	390
Фанон, Франц	219
Фармер, Филип Хосе, см. Farmer, Philip José	194
Фейерабенд, Пол	270, 271, 287
Фейербах, Людвиг	81
Феллини, Федерико	139, 156, 157
Фиттинг, Питер	15
Фишер, Эрнст, см. Fischer, Ernst	244
Флейшман, Петер	389
Флетчер, Ангус	263
Флобер, Гюстав	85, 113, 180, 181, 250, 304, 305
Флэтли, Джонатан	15
Фолкнер, Уильям	267, 291, 360
Фонтане, Теодор	359, 360
Форд, Форд Мэдокс (Форд Мэдокс Хьюффер)	338
Фортунатов, Филипп Федорович	85
Фрай, Нортроп	34, 184, 259
Франклин, Бенджамин	359
Франковский, Адриан Антонович	96
Франциск, Св.	106
Фрейд, Зигмунд, см. Freud, Sigmund	20, 118, 119, 177–179, 181, 184, 187, 188, 190, 191–193, 197, 199, 200, 202–205, 210, 211, 213, 224, 227, 228, 247, 248, 256, 306, 386
Фридкин, Уильям	354
Фридмен, Милтон	309, 310, 326
Фуко, Мишель, см. Foucault, Michel	9, 15, 16, 52, 54, 220, 232, 286, 290, 324, 336
Фулбрайт, Джеймс Уильям (и программа в области образования)	376
Хабермас, Юрген, см. Habermas, Jurgen	64, 228, 271, 273–275, 282, 283–285, 311, 321
Ханин, Юрий	383
Хемингуэй, Эрнест	267, 360

---

Херр, Майкл	339
Хёрст, Пол, см. Hirst, Pau	61, 339, 344, 345
Хёрт, Уильям	297
Хиндесс, Барри, см. Hindess, Barry	61, 344, 345
Хиршман, Альберт Отто	323, 326
Хирш, Эрик Дональд, см. Hirsch, Eric Donald, Jr.	34
Хичкок, Альфред	139, 352, 353, 355, 357, 387
Хлебников, Велемир (Виктор Владимирович)	69
Хобсбоум, Эрик	50
Холл, Стюарт	313, 314
Холланд, Норман	179, 219
Холст, Густав	155
Хома, О.	12
Хоркхаймер, Макс, см. Horkheimer, Max	182, 328
Христос, Иисус	117
Хардт, Майкл, см. Hardt, Michel	10, 14, 17
Хайдеггер, Мартин	18, 20, 73, 223, 249, 291
Цветаева, Марина Ивановна	272
Чаплин, Чарльз Спенсер	91
Че Гевара, Эрнесто	346
Черноглазов, Александр	191, 192, 200, 202, 207
Чухрукидзе, Кетти	182
Шекспир, Уильям	92
Шёнберг, Арнольд	351
Шеридан, Алан, см. Sheridan, Alan	187
Шиллер, Герберт	278
Шиллер, Иоганн Кристоф Фридрих	283, 285
Шкловский, Виктор Борисович, см. Shklovsky (Šklovskij), Victor	68, 71, 72, 74, 75, 76, 80–87, 90–99, 101, 102, 104, 109, 110, 113
Шлегель, Фридрих	71, 99
Шматко, Наталья Анатольевна	22, 277
Шолем, Гершом	136
Шоу, Бернард	384
Шпенглер, Освальд	52
Штрогейм, Эрих	351
Эйзенхауэр, Дуайт	295
Эйзенштейн, Сергей Михайлович	71, 83, 157, 351, 382

Эйк, Альдо ван	348
Эйнштейн, Альберт	358
Эйхенбаум, Борис Михайлович, см. Eichenbaum, Boris	68, 71, 103, 104, 112, 114, 115
Эко, Умберто, см. Eco, Umberto	64, 266
Элиот, Джордж	250
Элиот, Томас Стернз	69, 127, 289, 294
Энгельс, Фридрих, см. Engels, Friedrich	13, 15, 50, 60, 254, 255, 258, 261, 309, 312
Эриксон, Эрик	120, 179
Эрлих, Виктор	104
Эшбери, Джон	289, 298, 353
Якобсон, Роман, см. Jakobson, Roman	67, 72, 262
Якубович, М.	330
Ямпольский, Михаил Бенеаминович	383
Яхнина, Юлиана Я.	79
Adorno, Gretel	118
Adorno, Theodor Wiesengrund, см. Адорно, Теодор	13, 118, 136, 182, 328
Althusser, Louis, см. Альтюссер, Луи	187, 224, 231, 232
Aronowitz, Stanley	55
Auerbach, Erich, см. Ауэрбах, Эрих	79
Augustine, St., см. Августин Аврелий, епископ Гиппонский	195
Backhaus, Hans-Georg	55
Bakhtin, Mikhail M., см. Бахтин, Михаил Михайлович; Волошинов, Валентин Николаевич; Voloshinov, Valentin N.	44, 223
Balibar, Etienne, см. Балибар, Этьен	224
Barden, Garrett	33
Barnes, Hazel E.	183
Barry, Norman P., см. Барри, Норман П.	317, 324, 332
Barthes, Roland, см. Барт, Ролан	221
Baudrillard, Jean, см. Бодрийяр, Жан	54
Baudry, Jean-Lois, см. Бодри, Жан-Луи	195
Becker, Gary Stanley, см. Беккер, Гари	318
Bell, Daniel, см. Белл, Дэниел	54
Benjamin, Walter, см. Беньямин, Вальтер	116–118, 122, 135, 136, 216, 384
Bennington, Geoff	271
Bloch, Ernst, см. Блох, Эрнст	45, 60, 90
Block, Fred	55

Bonitzer, Pascal, см. Боницер, Паскаль	387
Bostock, Anna	244
Bouis, Antonina W.	368, 372
Braverman, Garry	55
Brecht, Bertolt, см. Брехт, Бертольт	135
Buhle, Paul	359
Burke, Kenneth, см. Бёрк, Кеннет	41, 84
Chesneaux, Jean	50
Cizevsky, Dmitry	78
Clément, Catherine	187
Comenius, Jan Amos	78
Cumming, John	33, 328
Dante, Alighieri, см. Данте, Алигьери	105, 107
Danto, Arthur C., см. Данто, Артур	88
Debord, Guy, см. Дебор, Ги	330
Deleuze, Gilles, см. Делёз, Жиль	255, 285
Derrida, Jacques, см. Деррида, Жак	214, 215, 223
Dick, Philip K., см. Дик, Филип	222
Domingo, W.	223
Dostoevsky, Fedor M., см. Достоевский, Федор Михайлович	44, 223
Drohla, Gisela	76
Durkheim, Emile, см. Дюркгейм, Эмиль	176
Eco, Umberto, см. Эко, Умберто	64, 266
Eichenbaum, Boris, см. Эйхенбаум, Борис Михайлович	112
Engels, Friedrich, см. Энгельс, Фридрих	311, 325
Farmer, Philip José, см. Фармер, Филип Хосе	194
Feuer, Jane	329
Fischer, Ernst, см. Фишер, Эрнст	244
Foster, Hal	288
Foucault, Michel, см. Фуко, Мишель	52, 285
Fowler, Alistar	218
Frampton, Kenneth	348
Freud, Sigmund, см. Фрейд, Зигмунд	119, 177, 178, 192, 193, 204
Friedman, Milton, см. Фридмен, Милтон	326
Gadamer, Hans-Georg, см. Гадамер, Ханс-Георг	33, 192, 249
Gallop, Jane	187



Garvin, Paul L.	110
Genovese, Eugene, см. Дженовиз, Юджин	47
Georgakis, Dan, см. Георгакис, Дэн	340
Girard, René, см. Жирар, Рене	89
Godelier, Maurice	50
Goethe, Johann Wolfgang, см. Гёте, Иоганн Вольфганг	216
Goffman, Erving, см. Гоффман, Ирвинг	222
Goldhammer, Arthur	187
Grossberg, Lawrence	335
Guattari, Félix, см. Гваттари, Феликс	255, 285
Habermas, Jurgen, см. Хабермас, Юрген	64, 228, 274
Hanhardt, John G.	141
Hardt, Michel, см. Хардт, Майкл	10, 14, 17
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, см. Гегель Георг Вильгельм Фридрих	176
Hill, Christopher	47
Hindess, Barry, см. Хиндесс, Барри	50
Hirsch, Eric Donald, Jr., см. Хирш, Эрик До- нальд	34
Hirschhorn, Larry	55
Hirschman, Albert Otto	326
Hirst, Paul, см. Хёрст, Пол	50
Horkheimer, Max, см. Хоркхаймер, Макс	183
Hulbert, J.	223
Hurley, Robert	255, 285
Jacobson, Claire	36
Jakobson, Roman, см. Якобсон, Роман	95
Jameson, Fredric, см. Джеймисон, Фредрик	7, 10, 13, 15, 16, 19, 22, 25, 34, 67, 79, 89, 116, 137, 150, 175, 203, 213, 214, 222, 223, 243, 249, 270, 288, 307, 327, 336, 350, 368
Jay, Martin	183
Jean-Aubry, Georges	72
Jolas, Maria	251
Jones, Ernest, см. Джонс, Эрнест	190
Jozsa, Pierre, см. Джоса, Пьер	153
Kaempfe, Alexander	111, 112
Kant, Immanuel, см. Кант, Иммануил	209–211

Kaplan, Elizabeth Ann	141
Klein, Melanie, см. Кляйн, Мелани	199
Klopper, Mary	50
Konrad, George	392
Lacan, Jacques, см. Лакан, Жак	203, 205–208, 210, 211, 213–215, 224, 225, 229, 230, 238
Lane, Helen R.	255, 285
Latham, Barbara, см. Латэм, Барбара	152,
Leclair, Serge, см. Леклер, Серж	187, 216
Lee, Desmond H. P.	269
Leenhardt, Jacques, см. Леенхардт, Жак	153
Leiris, Michel, см. Лейрис, Мишель	212
Lemon, Lee T.	68
Lévi-Strauss, Claude, см. Леви-Стросс, Клод	36, 37, 90, 92, 212
Lukács, Georg, см. Лукач, Георг (Дьердь)	244
Lynch, Kevin; см. Линч, Кевин	342
Lyotard, Jean-François, см. Лиотар, Жан- Франсуа	270, 282
Macey, David	187
Mallarmé, Stéphane, см. Малларме, Стефан	72, 315
Mandel, Ernest, см. Мэндел, Эрнст	280
Manning, John, см. Маннинг, Джон	152
Marx, Karl, см. Маркс, Карл	55, 60, 61, 231, 311, 325
Massumi, Brian	271
Matejka, Ladislav	44
McCarthy, Thomas	274
Mehlman, Jeffrey, см. Мелман, Джеффри	212, 220
Meschonnic, Henri	200
Metz, Christian	213
Michelson, Annette, см. Майклсон, Аннет	223
Mitchell, Juliet, см. Мичел, Жюльет	238
Mondor, Henri	72
Muldoon, Paul	380
Murdoch, Iris, см. Мердок, Айрис	243
Negri, Antonio, см. Негри, Антонио	14
Nelson, Cary	336
Nicolaus, Martin	60

O'Connel, Matthew J.	183
O'Connor, Jim	55
O'Hagan, Timothy	43
Olivier, Daria	44
Ortigue, Edmond, см. Ортиг, Эдмон	186, 217
Ortigue, Marie-Cecil, см. Ортиг, Мари	186
Parsons, Talcott	52
Plato, см. Платон	269
Podszus, Friedrich	118
Poggioli, Renato	251
Pontalis, Jean Bertrand, см. Понталис, Жан Бертран	205
Portoghesi, Paolo	283
Poster, Mark	231
Potts, Stephen W.	368
Poulantzas, Nicos, см. Пулантзас, Никос	43, 57
Prince, Gerald	265
Пропп, Vladimir, см. Пропп, Владимир Яковлевич	87
Proust, Marcel, см. Пруст, Марсель	77, 212
Raglund-Sullivan, Ellie	187
Rankus, Edward, см. Ранкус, Эдвард	152
Rastier, François	221
Reichelt, Helmut	55
Reis, Marion J.	68
Rifflet-Lemaire, Аника, см. Риффле-Лемер, Аника	187, 189, 194, 202
Ron, M.	223
Rorty, Richard, см. Рорти, Ричард	272
Rose, Jacqueline, см. Роуз, Жаклин	238
Rose-Logan, M.	223
Rosolato, Guy, см. Росолато, Ги	211
Rotsel, R. W.	44, 223
Russell, John	37
Sade Donatien Alphonse François de, comte, см. Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де (Маркиз де Сад)	209–211
Sarraute, Nathalie, см. Саррот, Натали	251
Sartre, Jean-Paul, см. Сартр, Жан-Поль	79, 183, 212, 231
Schmidt, Alfred	55

---

Schneiderman, Stuart	187
Schoepf, Brooke Grundfest	36
Sebeok, Thomas A.	208
Seem, Mark	255, 285
Shapiro, Jeremy	64
Sheldon, Richard	76, 98, 101
Sheridan, Alan, см. Шеридан, Алан	187
Shklovsky (Šklovskij), Victor, см. Шкловский, Виктор Борисович	76, 82, 85, 91, 98, 101, 102
Simon, Claude, см. Симон, Клод	385
Sklar, Martin J.	55
Sollers, Philippe, см. Соллерс, Филипп	107
Souyri, Pierre	274
Sterne, Laurence, см. Стерн, Лоуренс	96, 102
Strachey, James	119
Surkin, Marvin, см. Суркин, Марвин	340
Suvin, Darko, см. Сувин, Дарко	368
Swift, Jonathan, см. Свифт, Джонатан	78
Szelenyi, Ivan	392
Terray, Emmanuel	50
Thompson, Edward Palmer, см. Томпсон, Эдвард Палмер	43, 148
Thompson, Stith	86
Tiedemann, Rolf	135
Timpanaro, Sebastiano, см. Тимпанаро, Себастьяно	229
Titunik, I. R.	44
Todošov, Tzvetan, см. Тодоров, Цветан	95, 200
Tomashevsky, Boris V., см. Томашевский, Борис Викторович	71
Trask, Willard R.	79
Traugott, John	102
Trotsky, Lev D., см. Троцкий (Бронштейн), Лев Давидович	67
Тупанов (Тупанов), Угу, см. Тынянов, Юрий Николаевич	70, 111
Vergote, Antoine	189
Vogler, Carolyn M.	393
Voloshinov, Valentin N., см. Волошинов, Валентин Николаевич; Бахтин, Михаил Михайлович	44, 176

---

Weber, Max, см. Вебер, Макс	52
Weeks, K.	10
Wilden, Anthony George, см. Уилден, Энтони Джордж	187, 191, 207, 208
Williams, Raymond, см. Вильямс, Раймонд	141
Winters, Yvor, см. Винтерс, Айвор	84
Wolfson, Louis	194
Wordsworth, William	100
Zohn, Harry	384

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Пензин. Открытая диалектика Фредрика Джеймисона</i> .....	5
---	---

### ПАРАДИГМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Об интерпретации: Литература как социально-символический акт ...	33
Проект формалистов .....	67
Вальтер Беньямин, или Ностальгия .....	116
Сюрреализм без бессознательного.....	137
Воображаемое и символическое у Лакана .....	175

### ПОСТМОДЕРНИЗМ

По ту сторону пещеры: Демистификация идеологии модернизма ...	243
Введение [к книге Жака-Франсуа Лиотара «Постмодернистское состояние: Доклад о знании»] .....	270
Постмодернизм и общество потребления .....	288
Постмодернизм и рынок .....	309

### КОГНИТИВНАЯ КАРТОГРАФИЯ

Когнитивная картография .....	335
Историзм в «Сиянии» .....	350
О советском магическом реализме .....	368
Указатель имен .....	394

Фредрик Джеймисон

МАРКСИЗМ  
И  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
КУЛЬТУРЫ

Ответственный за выпуск: *Ф. Еремеев*  
Составитель, отв. редактор: *А. А. Парамонов*  
Редакторы: *И. В. Борисова, М. Гурьянова*  
Верстка: *Е. Смолякова*

ПОЧТОВЫЙ АДРЕС ИЗДАТЕЛЬСТВА:  
«Кабинетный ученый»  
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489  
POSTAL ADDRESS:  
Armchair Scientist,  
Russia, 620014, Ekaterinburg, P. O. Box 489  
Тел. в Екатеринбурге: +7 (904) 5461725  
Тел. в Москве: +7 (916) 2248119  
E-mail: fee1913@gmail.com

Подписано в печать 01.11.2014. Формат 60 x 90 1/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Newton.  
Печать офсетная. Тираж 1000 экз. (1-й завод 300 экз.)