

В оформлении обложки использованы мотивы фрагмента работы Энди Уорхола *Feet with Campbell's Soup Can Date*, 1960

Энциклопедический взгляд на современную культуру.

СТЮАРТ ХОЛЛ

Фредрик Джеймисон — один из ведущих марксистских критиков в Америке, невероятно разносторонний мыслитель, пишущий обо всем — от Софокла до научной фантастики... «Постмодернизм» — это интеллектуальный блокбастер.

ТЕРРИ ИГЛТОН

Фредрик Джеймисон

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ИИГ



Фредрик Джеймисон

ПОСТМОДЕРНИЗМ

или Культурная логика
позднего капитализма



Фредрик Джеймисон — заслуженный профессор сравнительного литературоведения Университета Дьюка. В своих многочисленных работах он показывает тонкую связь западной культуры с политической экономией. Автор книг: *Марксизм и интерпретация культуры* (Москва–Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014), *Marxism and Form* (1971), *The Cultural Turn* (1999), *A Singular Modernity* (2002), *Archaeologies of the Future* (2005), *Representing "Capital"* (2011).



ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН
ПОСТМОДЕРНИЗМ



ИЛИ
КУЛЬТУРНАЯ
ЛОГИКА
ПОЗДНЕГО
КАПИТАЛИЗМА



Fredric Jameson

Postmodernism,

or,
The Cultural Logic
of Late Capitalism

DUKE UNIVERSITY PRESS

DURHAM

Фредрик Джеймисон

Постмодернизм,

или

Культурная логика
позднего капитализма

Перевод с английского

Дмитрия Кралечкина

под научной редакцией

Андрея Олейникова

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА

МОСКВА · 2019

УДК 008.01

ББК 71.1

Д40

Джеймисон Ф.

Д40 Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч ред. А. Олейникова. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. — 808 с.
ISBN 978-5-93255-542-2

В своей самой масштабной по охвату и доступной работе Фредрик Джеймисон утверждает, что постмодернизм представляет собой культурный ответ на последние системные изменения в мировом капитализме. Он пытается найти определение термину, который содержал так много значений, что практически утратил всякую историческую значимость. Он обзревает культурный ландшафт постмодерна, оценивая политические возможности нового термина и рассматривая развитие постмодернизма во множестве различных областей — от рыночной идеологии до архитектуры, от живописи до инсталляций, от видеоарта и высокой литературы до деконструкции.

Наконец, Джеймисон переоценивает понятие постмодернизма в свете постмодернистской критики тотализации и исторических нарративов — от понятия декаданса до динамики малых групп, от религиозного фундаментализма до научной фантастики, — затрагивая вопрос о природе современной культурной критики и возможностях когнитивного картографирования в нынешней многонациональной мировой системе.

“Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism”

by Fredric Jameson

© 1991 by Duke University Press

© Издательство Института Гайдара, 2019

ISBN 978-5-93255-542-2

Содержание

Александр Павлов. Странная жизнь
постмодернизма · 7

Введение · 57

1. Культурная логика позднего капитализма · 83
2. Теории постмодерна · 173
3. Сюрреализм без бессознательного · 194
4. Пространственные эквиваленты в мировой
системе · 246
5. Чтение и разделение труда · 296
6. Утопизм после конца утопии · 337
7. Имманентность и номинализм
в постмодернистском теоретическом дискурсе · 379
8. Постмодернизм и рынок · 518
9. Ностальгия по настоящему · 551
10. Вторичные переработки · 579

Приложение · 797

Странная жизнь постмодернизма

Книга Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» вышла более двадцати пяти лет назад. С тех пор многое изменилось. Мир стал другим. Джеймисон начал исследовать иные темы, фактически оставив постмодерн в прошлом — прямо в соответствии с духом времени. Капитализм стал еще более поздним. А постмодернизм... С постмодернизмом вопрос остается открытым. Он даже не просто изменился, а то ли умер, то ли закончился, то ли «растворился в воздухе» (ведь мы знаем, что «все прочное растворяется в воздухе», как это заметили еще Маркс и Энгельс и не раз повторяли его последователи¹), то ли мутировал, то ли превратился в призрак. Версий того, что стало с постмодерном, много. Но куда меньше, чем публикаций на тему постмодерна за последние пятнадцать-двадцать лет. Если припомнить, что творилось в социальных и гуманитарных науках в 1980–1990-е годы (кажется, не было ни одного автора, который отказал бы себе в удовольствии высказаться о предмете), можно сказать, сегодня о постмодерне забыли. В дискуссиях о постмодерне той поры было

1. *Berman M.* All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London — New York: Verso, 1983.

сломано так много копий — или потрачено так много слов, — что, видимо, единственным возможным вариантом решить проблему оказалось просто оставить ее и не замечать, прекратить писать или даже упоминать слово. Массово о постмодерне прекратили говорить почти также внезапно, как и начали. Сами по себе дискуссии о нем свидетельствовали, что даже если постмодерна/постмодернизма не было, в ретроспективе сейчас становится понятно: эти споры оказались свидетельством того, что он был.

Однако проблема заключается в следующем. Теперь, спустя более четверти века с момента выхода хрестоматийного труда «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», когда мир, описанный в тексте, изменился до неузнаваемости, может ли иметь книга Джеймисона какой-то другой смысл, кроме того чтобы просто служить историческим источником? Несмотря на то что это одна из самых влиятельных философских книг (так, было продано более чем 80 тысяч копий), ее предмет посвящен совсем уже не актуальному времени. Она не была написана как «вечная». То есть это не метафизический трактат о бытии, не абстрактное политическое философствование о справедливости и даже не манифест. Это рассуждения одного мыслителя о конкретном состоянии культуры. Культуры, которой фактически больше нет. Почему это так, мы еще скажем, но пока остается вопрос. Если дела обстоят таким образом в действительности, зачем читать книгу Джеймисона? Того, что сам Джеймисон — один из самых влиятельных из ныне живущих философов, хотя и достаточно, но все же как-то мало. Нужны еще какие-то причины. Почему его главная книга до сих пор остается настолько актуальной — в том числе для отечественных читателей, — что мы отча-

янно нуждаемся в знакомстве с ней? Во-первых, потому что она позволяет убедиться в том, что постмодернизм в самом деле существовал. Во-вторых, потому что она помогает понять самую главную теорию постмодерна. Ведь, как это сформулировал один исследователь, немногие эссе (все началось с одной статьи в 1980-е) имели такое влияние, как «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», и уж тем более немногие эссе изменили образ глобального мышления о самом себе².

Почему мы нуждаемся в этой книге

В 2017 году на русский язык была переведена очередная книга немецкого историка Алейды Ассман «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна»³. На немецком текст вышел немногим ранее — в 2013 году. Казалось бы, при обсуждении «темпорального режима Модерна», тем более его взлета и падения, читатель вправе ожидать хотя бы упоминания другого темпорального режима — постмодерна? Но Ассман старательно (и намеренно) избегает любого употребления слова, вообще не упоминая понятия «постмодерн» (или «постсовременность»), притом что последний, как мы сегодня понимаем, является исключительно темпоральной категорией. Например, социологи Энтони Гидденс и Филип Саттон так определяют постмодерн: «Исторический период, следующий за модерном. Он менее четко определен и более плюралистичен и социально разнообразен, чем предшествующий ему мо-

2. *Buchanan I.* Fredric Jameson: Live Theory Cornwall: Continuum, 2007. P. 78.

3. *Ассман А.* Распалась связь времен. Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: НЛО, 2017.

дерн. Считается, что постмодерн начал развиваться в 1970-е»⁴. Забавно, что сам Гидденс еще в 1991 году отказывал постмодерну в историчности. Гидденса не удовлетворяло то, что постмодернизм противоречил сам себе. В частности, согласно социологу, утверждение о том, что современность вытесняется постсовременностью, означало, что история получает некоторую связность и понимание нашего места в ней, а потому речь следовало вести о новой «современности»⁵. В итоге, как видим, он передумал и признал постмодерн историческим периодом.

Однако Алейда Ассман даже не отрицает постмодерна. Для нее его просто нет и, возможно, не было. Даже тогда, когда Ассман вскользь обращается к Лиотару, чтобы в очередной раз вспомнить его идею об исчезновении метанарративов (великих повествований), слово постмодерн не всплывает⁶. Этот эпизод свидетельствует об очень важном сдвиге в актуальной социальной философии и культурной теории. То, что некогда было ключевой и даже самой популярной темой социальной теории, теперь даже не называется, как будто авторы стремятся забыть о постыдном прошлом гуманитарных дискуссий 1980–1990-х годов⁷. При таком подходе мы просто-напросто теряем целый пласт социальных теорий, которые хотя, видимо, и принадлежат истории, но все же нуждаются в том, чтобы о них помнили. Такое намеренное пренебрежение понятием мо-

4. Гидденс Э., Саттон Ф. Основные понятия в социологии. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 33.

5. Гидденс Э. Последствия современности. М.: Праксис, 2011. С. 167.

6. Ассман А. Распалась связь времен. Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: ИЛО, 2017. С. 64–65.

7. Подробнее об этом сюжете см.: Павлов А. В. Социальная теория: постмодернистский поворот — модернистский разворот // Общественные науки и современность. 2018. № 5. С. 158–170.

жет быть связано с тем, что разговор о постмодерне увел бы Ассман далеко в сторону. Иногда лучше ничего не говорить о постмодерне, чем повторять глупости. Так, в отечественной гуманитарной науке — и уж тем более публичном пространстве — до сих пор доминируют конкретные представления о постмодерне, которые не имеют почти ничего общего с тем, как дела обстоят на самом деле.

Создается такое впечатление, что в России про постмодернизм все еще думают в контексте французской философии второй половины XX века, либо в связи со стилевым направлением в искусстве. Тем самым социальная теория, которая фокусирует внимание на проблеме постмодерна, остается без внимания. Отсюда и усеченное и даже однобокое представление о постмодернизме. Посмотрим, как, например, пишут про постмодернизм в русскоязычной Википедии, которая, не будучи научным ресурсом, все же представляет собой показательный «кейс», ведь не секрет, что многие современные студенты, чтобы получить первичное представление о чем-либо, часто обращаются к Википедии. «Постмодернизм (фр. *Postmodernisme* — после модернизма) — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX и XXI века: он употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве. Постмодерн — состояние современной культуры, включающее в себя своеобразную философскую позицию, допостмодернистское искусство, а также массовую культуру этой эпохи»⁸.

8. <https://ru.wikipedia.org/wiki/постмодернизм> (проверено 11.06.2017)

В определении речь идет о философии и искусстве; отдельно также упоминается состояние «современной культуры». Кроме того, в тексте приводится несколько трактовок постмодернизма — Лиотара, Хабермаса, Эко и др. Главным образом статья, однако, сосредоточена на философии и искусстве, а среди «работ классиков постмодернизма» названы имена Бодрийяра, Делеза, Гваттари, Лиотара и Фуко (в этом ряду находится текст архитектора Чарльза Дженкса). В списке дополнительной литературы мы не найдем Хабермаса, Джеймисона, Гидденса и некоторых других авторов. Для сравнения: в статье из англоязычной Википедии, которая имеет ту же структуру, что и русский вариант, но отличается содержанием, точно так же есть два больших раздела — философия и искусство. Среди философов это Хайдеггер, Деррида, Фуко, Лиотар, Рорти, Бодрийяр, Джеймисон, Дуглас Келлнер (представитель третьего поколения «критической теории»)⁹. Список литературы для дальнейшего изучения в англоязычном тексте более репрезентативный. Вместе с тем в самом тексте статьи понятие связывается прежде всего с французскими философами.

То, что представления о постмодернизме как философском течении связаны у нас с французскими философами, подтверждается, если обратиться, скажем, к учебной литературе. В качестве наиболее показательного примера возьмем учебник «История философии», подготовленный сотрудниками философского факультета МГУ им. Ломоносова. Помимо важных замечаний, что термин не имеет четкого определения и является «интердисциплинарным»,

9. <https://en.wikipedia.org/wiki/Postmodernism> (проверено 11.06.2017).

в главе «Постмодернизм» уделено место следующим философам («теоретиками философского постмодернизма считают»): Фуко, Деррида, Барта «позднего периода», Лакана «позднего периода», Гваттари и Делеза. Кроме Фуко, Делеза, Гваттари и Рорти, в тексте упоминается литературная критика Йельской школы в контексте деконструкции. И хотя в главе можно встретить упоминание множества имен, подробно они не рассматриваются, а в списке чтения из первоисточников — Лиотар, Фуко, Мерло-Понти, Деррида, Кристева, Делез, Гваттари, Бодрийяр¹⁰.

Что касается научной литературы, то можно упомянуть книгу социального философа И.А. Гобозова «Куда катится философия?!»¹¹. Жанр книги заявляется как «философский очерк», и поэтому к нему, конечно, нельзя предъявлять строгие требования, которые обычно ожидаются от научной монографии. То есть это сознательное полемическое высказывание, которое имеет право на существование. Тем более такая точка зрения находит поддержку у многих ученых-философов. Собственно, к постмодернизму автор обращается во второй половине книги и уделяет этой теме наибольшее внимание. Глава, посвященная актуальной философии, называется «Постмодернизм — смерть философии». Имена, которые олицетворяют постмодернизм в философии, с точки зрения Гобозова, — Лиотар, Делез, Гваттари, Серр, Рорти. Вместе с тем изложению идей самих «пост-

10. История философии / Под ред. В. В. Васильева, А. А. Кротова, Д. В. Бугая. М.: Академический проект, 2005.

11. Гобозов И. А. Куда катится философия?! От поиска истины к постмодернистскому трепу (философский очерк). М.: Издатель Савин С. А., 2005. Книга выдержала несколько изданий, и в 2011 году на нее было написано несколько рецензий, об этом далее.

модернистов» автор уделяет не так много внимания¹², а определения постмодернизма как такового не предлагает, замечая лишь: «Что касается постмодернизма, то, как я уже отмечал выше, трудно определить, какую смысловую и теоретическую нагрузку несет это понятие»¹³. При этом большей частью И. А. Гобозов концентрируется на критике постмодернизма, обращаясь к книге Алана Сокала и Жана Брикмона «Интеллектуальные уловки»¹⁴, которые изобличают философию Лакана, Делеза, Бодрийяра, Кристеву, «Иригарэя» (вероятнее всего, имеется в виду Люси Ирагрей) и других¹⁵.

Обращение автора к тексту «Интеллектуальные уловки» очень показательно. В книге действительно содержатся резкие критические оценки взглядов французских философов, правда, с «научных позиций». Критика ученых строится главным образом на комментировании цитат, вырванных из контекста. Жанр книги «Интеллектуальные уловки» определяется как «документальная проза», то есть сам по себе это не вполне научный текст. Но дело не в том, что анализ или критика «постмодерна» не имеют права на существование или не верны, но в том, что на основании этой критики складывается представление о «философии постмодернизма». Тем более что книга была переведена на русский язык и доступна, а ссылки на нее можно встретить в той же статье на Википедии, посвященной «постмодернизму». Еще более проблематично то, что исходя из ограниченности критики Сокала и Брикмона формируется взгляд,

12. Гобозов И. А. Указ. соч. С. 108–119.

13. Там же. С. 108.

14. Брикмон Ж., Сокал А. Интеллектуальные уловки. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.

15. Гобозов И. А. Куда катится философия?! С. 105.

будто постмодернизм — это прежде всего французские философы, не раз упоминаемые выше.

Установка на такое понимание постмодерна некритически воспроизводится в отечественной научной литературе. Например, вот отрывок из рецензии на одно из переизданий книги И. А. Гобозова: «Не будет преувеличением сказать, что в рецензируемой работе впервые в современной отечественной философской литературе на основе глубокого анализа „шедевров“ классиков постмодернизма Ж. Бодриера, Ж. Ф. Лиотара, Ж. Делёза, Ф. Гваттара, М. Серра, Р. Рорти, а также работ критиков постмодернизма У. Бека, А. Сокала, Ж. Брикмана, В. Декомба и др. выявлены основные характерные черты постмодернистской философии»¹⁶. В другой рецензии на книгу Гобозова авторы еще более категорично заявляют о необходимости понятия истины для современной философии и обрушиваются на постмодернизм, «сторонников которого среди молодежи в России не мало»¹⁷.

Чтобы сравнить, взглянем, что говорит про постмодернизм историк философии Дэвид Уэст. В своей книге «Континентальная философия: введение», которая главным образом должна служить подспорьем студентам и университетским преподавателям, Уэст, разумеется, уделяет теме «Постмодернизм» существенное место¹⁸. То, что книга рекомендуется работникам сферы высшего образования и тем, кто это образование получает, очень важно. Потому что текст должен сформировать у молодых людей представ-

16. *Махаматов Т. М.* Критика постмодернизма: вперед к классической философии // Гуманитарные науки. 2011. № 3. С. 109.

17. *Губанов Н. И., Губанов Н. Н.* Декаданс современной философии // Философия и общество. 2011. № 4 октябрь-декабрь. С. 198.

18. *Уэст Д.* Континентальная философия. Введение. М.: Дело, 2015. С. 323–371.

ление о философских проблемах, помочь понять им то, что все еще не понято на должном уровне. Что именно Дэвид Уэст рассказывает читателю о «постмодернизме»? Он выделяет четыре «разновидности постмодернизма», обращая при этом к генеалогии каждого из упоминаемых им типов. Во-первых, это структуралистская и постструктуралистская философия (Фуко и Деррида) как истоки течения. Во-вторых, это критика модерна, приведшего к холокосту, ГУЛАГу, тоталитаризму и т. д. Этот пункт Уэст связывает с разочарованием интеллектуалов в «западном марксизме», впоследствии предложивших собственные теоретические новации в социальной теории и философии. Связь этих утверждений элементарна: «...марксизм, вероятно, является наиболее частой, хотя и не всегда открыто заявляемой, целью постмодернистской критики модерна»¹⁹. В-третьих, постмодернизм — это течение в искусстве, которое предлагает ответ на искусство высокого модерна, утвердившего себя в первой половине XX века. В-четвертых, это историческое и социологическое применение термина. В качестве примера последних Уэст приводит имена Арнольда Тойнби и Райта Миллза. Но, что наиболее важно, в заключении главы о генеалогии постмодернизма Уэст все же обращает внимание на то, что постмодернизм в философии (критика идеалов Просвещения, недоверие к универсальным идеалам модерна) и постмодернизм в социальной и культурной теории (связь тенденций в искусстве с развитием современного общества) действуют в двух разных «регионах». То есть это не одно и то же, и, таким образом, мы должны говорить как минимум о двух разных представлениях о постмодернизме

19. Уэст Д. Указ. соч. С. 330.

в философии. Как минимум о двух потому, что культурная и социальная теория, рассуждающая о постмодерне, относится к философии в не меньшей мере, чем «философский постмодернизм».

Уэст осторожно называет постмодернистами в философии Лиотара (и то отмечает, что тот часто менял свои позиции) и Бодрийяра, предлагая в главе, где описывает их позицию, критику Хабермаса. Это осторожное представление о французском философском постмодернизме плохо коррелирует с процитированными учебными и философско-полемиическими работами отечественных ученых. Разумеется, в отечественной науке много исследований, посвященных Фуко и т. д., но авторы занимаются их теоретическим наследием без того, чтобы изобличать философа в постмодернизме. Есть другой, возможно, более удачный и более сложный пример в нашей научной литературе. Это очень обстоятельная монография Надежды Маньковской «Феномен постмодернизма»²⁰. Автор предупреждает, что в ее оптике оказывается прежде всего художественно-эстетический ракурс «феномена», и, таким образом, она смело может избежать проблем с философскими коннотациями темы.

Однако, поскольку речь идет об эстетике, то есть разделе философии, разумеется, она прибегает к философским концепциям. Если мы обратимся к именному указателю, то обнаружим, что имена Лиотара, Деррида, Лакана, Делеза, Гваттари упоминаются довольно часто. Реже упоминаются имена таких важных авторов даже в контексте «художественно-эсте-

20. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

тического ракурса», как Фредрик Джеймисон и Артур Данто. Оба — по четыре раза, и скорее философы просто упоминаются в контексте общего повествования, нежели автором объясняются их идеи. Упоминается имя и Терри Иглтона, но не его книга «Иллюзии постмодернизма», а другая работа — «Идеология эстетики»²¹. Кроме того, в книге упор сделан на анализ творчества — теоретического и практического — Питера Гринуэя. Но в таком случае, если автор разбирает, что такое постмодернизм в кино, то без работ Джеймисона просто не обойтись, равно как и без некоторых других. Наконец, такие важные авторы, как Линда Хатчеон — лидер в анализе постмодернистских тенденций в искусстве, а также Сильвио Гагджи и Хэл Фостер²² — один из первых авторов, обративших внимание на проблемы эстетики постмодерна и собравший ключевые философские тексты в своем сборнике «Анти-Эстетика», — даже не упоминаются. Таким образом, можно сказать, что Надежда Маньковская, если и сосредотачивает свое внимание на философии, то обращается преимущественно к французским авторам, упуская из виду тех социальных философов, которые обращаются к эстетике, а также не рассматривает многих авторов, которые внесли существенный вклад в понимание постмодернизма как эстетической категории. Это отнюдь

21. Маньковская Н. Б. Указ. соч. С. 434, 454. Текст Иглтона см.: Eagleton T. *The Illusions of Postmodernism*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 1996.

22. Hutcheon L. *The Politics of Postmodernism*. New York — London: Routledge, 2002; Gaggi S. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989; Foster H. *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. Последний источник — сборник ключевых текстов, написанных в период «раннего постмодернизма».

не критическое замечание: уважаемый автор имеет право ссылаться на тех, кого посчитает нужным, и рассматривать тему так, как ей кажется правильным. Этим замечанием мы лишь хотели обратить внимание на то, что даже в фундаментальных трудах отечественных ученых — трудах, посвященных постмодернизму, где не ожидаешь оценочных характеристик явления, — постмодернизм понимается весьма ограниченно, и ключевые тексты и авторы все еще ждут своей критической рецепции²³. Ключевой вывод из всего сказанного выше состоит в том, что, прочитав книгу Джеймисона, мы поймем, что все, о чем говорят российские ученые, это не постмодерн, каким он стал известен на Западе.

Постмодерн в творчестве Фредрика Джеймисона

Когда речь заходит о книге «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма», то одна из трудностей при обсуждении этой темы состоит в том, писать ли в данном контексте о Джеймисоне и эволюции его взглядов или повествовать именно

23. Есть и другие источники, в которых постмодернизм связывается преимущественно с французскими философами, имя Джеймисона там мелькает крайне редко. См.: *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996; *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. В этом источнике можно встретить другие имена, но акцент опять же сделан на французах: *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2000. Вкратце социальная теория постмодерна обсуждается здесь, хотя в очень усеченном виде и опять же без Джеймисона: *Кимелев Ю. А., Полякова Н. Л.* Социологические теории модерна, радикализированного модерна и постмодерна. М.: ИНИОН РАН, 1996. На русском можно прочитать в учебнике Джорджа Ритцера: *Ритцер Дж.* Современные социологические теории. СПб.: Питер, 2002.

о постмодерне и о том, что с ним в итоге стало? Это не праздный вопрос, потому что идея постмодерна занимает в наследии философа принципиально важное место, хотя он сам ее оставил, чтобы посвятить себя новым темам. Определив точку отсчета, мы выбираем конкретное направление повествования, в которое будет трудно вплести обе темы — постмодерн и Джеймисона. Конечно, они неизбежно пересекутся, но именно всего лишь пересекутся. Все те авторы, которые пишут про философию Джеймисона, указывают, что исследования постмодерна занимают лишь небольшую часть в его творческом наследии²⁴. Это только доказывает, насколько, с одной стороны, широка сфера интересов Джеймисона как философа, а с другой — насколько далека оказалась в итоге от его взглядов социальная теория постмодерна. Кроме всего прочего это в очередной раз подтверждает и то, что постмодерн, каким мы его знали, ушел в прошлое. Договоримся так. Интеллектуальная биография Джеймисона еще будет написана, и в глобальном значении тема «что стало с постмодерном?» сейчас куда значимее для общества, чем эволюция идей даже выдающегося философа и культурного критика. Поэтому обозначим интеллектуальную биографию Джеймисона лишь пунктирно и строго в соответствии с центральным местом постмодерна в этой биографии.

24. См.: *Roberts A. Fredric Jameson*. London and New York: Routledge, Routledge, 2000; *Helming S. The Success and Failure of Frederic Jameson. Writing, the Sublime, and the Dialectic of Critique*. New York: State University of New York, 2001; См.: *Fredric Jameson: A Critical Reader*/Homer S., Kellner D. (eds.). Hampshire — New York: Palgrave Macmillan, 2004; *On Jameson. From Postmodernism to Globalization*/Irr C., Buchanan I. (eds.). New York: State University of New York Press, 2006; *Tally R. T. Jr. Fredric Jameson. The Project of Dialectical Criticism*. London: Pluto Press, 2014.

Исследователь Филип И. Уэгнер в своей статье «Периодизируя Джеймисона, или Заметки к культурной логике глобализации»²⁵ (обратим внимание, что в названии эссе сразу две аллюзии на творчество философа — очень постмодернистский прием) предлагает следующий ход: использовать концептуализацию Джеймисоном истории американского студийного кинематографа, чтобы периодизировать творчество самого Джеймисона. Напомним: философ считал, что первый период истории классического Голливуда — реализм, который сменяется модернизмом 1960-х и начала 1970-х, когда коммерческое кино было признано «авторским»; на смену модернизму приходит постмодернизм, предполагающий не новаторское видение режиссеров, а скорее игру с уже известными стилями и прошлым как таковым. В соответствии с этой «идеологией форм» Уэгнер относит три главные книги Джеймисона к разным предметным областям исследований — «Марксизм и форма» (реализм), «Политическое бессознательное» (модернизм) и «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (собственно, постмодернизм). Таким образом, три эти книги посвящены разным формам критической эстетики. Такой подход позволяет Уэгнеру выделить четвертый период творчества Джеймисона — исследование культурной логики глобализации. То, что философ стал уделять внимание этой проблеме, очевидно. Однако, во-первых, это разрушает изящество схемы триадичной периодизации наследия Джеймисона, а, во-вторых, ставит перед нами серъ-

25. *Wegner P.E. Periodizing Jameson, or, Notes toward a Cultural Logic of Globalization//On Jameson. From Postmodernism to Globalization/Irr C., Buchanan I. (eds.). New York: State University of New York Press, 2006.*

езный вопрос о связи глобализации и постмодерна, ведь, в конце концов, сам Джеймисон сказал, что глобализация — всего лишь более подходящее слово для того, что раньше было описано как постмодерн. Кроме того, после того как Джеймисон оставил тему постмодерна, он написал так много, что мы вправе говорить о пятом, шестом и далее периодах его творчества.

В любом случае очевидно одно. Начиная Джеймисон как литературовед с четкой идеологической и философской позицией — марксистской. Книга «Марксизм и форма» (1971), по сути, стала одной из первых и главных работ, в которой был представлен почти полный канон работ «западных марксистов» (Лукач, Блох, Адорно, Беньямин, Сартр, Маркузе), разумеется, с акцентом на эстетику — что характеризовало «западный марксизм» и делало его единым интеллектуальным направлением западной социально-философской мысли²⁶. Спустя десять лет Джеймисон продолжал отстаивать марксистский проект, но теперь уже в более радикальных формах. Этому посвящен текст «Политическое бессознательное» (1981)²⁷. Здесь марксизм представлялся буквально как большой нарратив, а не как анализ — как об этом было принято думать еще со времен Лукача. Уэгнер красиво описывает подход философа: девиз Джеймисона «Всегда историзируй» можно было бы дополнить (пересформулировать) как «Всегда тотализируй» — именно в этой книге история марксизма в XX веке приобретает тотализирующий характер: «Только марксизм может дать нам адекватное чувство важнейшей тай-

26. *Jameson F.* Marxism and Form. Princeton: Princeton University Press, 1974.

27. *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

ны культурного прошлого (...). Тайны, которая может быть воспроизведена только в том случае, если человеческое приключение едино»²⁸. Пока еще это не было ответом Лиотару, объявившему смерть «великих нарративов», но именно здесь становилась понятной разница в подходах к эпохе этих двух мыслителей, рассуждающих о постмодерне. В этом свете позднейшие исследования Джеймисона — не что иное, как попытка представить адекватное — в противовес лиотаровскому (и некоторым другим) — представление об эпохе постмодерна. Этому непосредственно и посвящена книга «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма».

С 1984 года, когда вышел первый и важнейший текст Джеймисона по теме, и до 1990–1991-го, когда увидела свет книга «Постмодернизм», Джеймисон занимался осмыслением современной культуры. Очень важно, что теперь он писал не только о литературе, но открыл для себя область визуального и осуществил на практике то, к чему всегда призывал — описал культуру в ее тотальности, то есть обратился ко всем ее областям — архитектуре, живописи, рекламе, кинематографу и т. д. Теперь философ мыслил культуру как неразрывно связанную с экономикой «вторую природу» человека. Иными словами в эпоху постмодерна любой культурный товар или явления непременно имели экономическую подоплеку. В категориях классического марксизма это можно было посчитать ересью, так как одна из ключевых категорий надстройки сливалась с ба-

28. Цит. по: *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 72. Андерсон опускает несколько мест в цитате без указания на пропуск. См. оригинал: *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. P. 19.

зисом, однако этот теоретический ход вписывался в уже сформировавшуюся традицию «западного марксизма», для которого культура становилась ключевой формой анализа и затмевала экономику. Это состояние отражало и изменения в психике: главной формой восприятия окружающего мира, если учитывать утрату исторического мышления после модерна и превалирование пространства над временем, становилась шизофрения: «...психическая жизнь становится хаотичной и судорожной, подверженной внезапным перепадам настроения, несколько напоминающим шизофреническую расщепленность»²⁹. Кроме того, Джеймисон картографировал саму культуру, выстроив иерархии ее областей от архитектуры и до литературы — наименее интересной сферы постмодернистской мысли, характеризующейся паразитизмом на стилях и техниках прошлого.

Это лишь немногие ключевые темы, которые затрагивал в своей книге Джеймисон. Этих идей было так много и они были настолько глубокими и откровенными, что после ее публикации возник серьезный вопрос — что философ сделает теперь, то есть станет ли он развивать тему дальше (и если да, то куда можно будет двигаться), или же найдет новую проблему для исследований и комментариев? Учитывая, что он уже сделал ставку на *тотальность* культуры постмодерна, он оказался в сложном положении. С одной стороны, крах СССР доказал правоту и прозорливость Джеймисона — постмодерн символизировал глобальность североамериканской капиталистической культуры. С другой — как марксисту, Джеймисону нужно было оправдать существование марксизма

29. Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 76.

в качестве «великого нарратива» современности. Разумеется, он это с легкостью сделал в статье 1993 года «Реально существующий марксизм», доказав актуальность идей революции, утопии и т. д.³⁰ Проблема заключалась в том, что либо этого было мало, либо это не могло убедить всех. Это была статья, его книги, как очень точно замечает Стивен Хелминг, сильно отставали от времени. Тексты «Геополитическая эстетика» и «Знаки зримого» явно не могли быть ответом на геополитические перемены. Это были сборники эссе, посвященные исключительно кинематографу и написанные преимущественно в 1970-е годы. Конечно, их можно посчитать прекрасным примером того, как философ работает с массовой культурой постмодерна, но в теоретическом плане это также могло быть расценено как отступление и проявление философской слабости³¹. На самом деле уже по последним главам «Постмодернизма, или Культурной логики позднего капитализма» видно, что Джеймисону надоела тема и что он возвращается к модерну и модернизму, и потому все его тексты, написанные до 1991 года и опубликованные после 1991 года стали данью прошлому. В 1998 году Джеймисон, наконец, нашел для себя новую тему и обратился к философскому осмыслению глобализации, практически совсем разорвав с постмодерном³².

Чтобы понять, насколько прозорлив и искушен оказался Джеймисон в плане социального теорети-

30. Джеймисон Ф. Реально существующий марксизм // Логос. 2005. № 3 (48).

31. Helming S. The Success and Failure of Frederic Jameson. Writing, the Sublime, and the Dialectic of Critique. New York: State University of New York, 2001. P. 127–128.

32. См.: The Cultures of Globalization / Jameson F., Miyoshi M. (eds.). Durham — London: Duke University Press, 1998.

зирования, достаточно сравнить его интеллектуальные поиски с творческой биографией социолога Зигмунта Баумана. Баумана, пожалуй, можно назвать главным глашатаем и апологетом постмодерна в социологии и социальной теории, а главное — сторонником теории постсовременности. Дело в том, что постмодерн позволял социологии освободиться от философского диктата и, более того, — сделать философские концепции и методы инструментальной базой социальной теории. То есть теперь уже философия буквально становилась служанкой социологии. И хотя в целом позиция и намерения Баумана относительно привнесения в социальную теорию постмодерна во всем его многообразии ясны, он, кажется, так и не предложил стройной теории постсовременности и постмодерна как такового. Большинство его книг на тему — это сборники эссе, объединенные темой постмодерна. Разумеется, сразу понятно, о чем каждая из книг автора, но очень часто Бауман так и не пояснял однозначно, что такое постмодерн, каждый раз обсуждая вопрос в разных аспектах. Грубо говоря, взяв все его «постмодернистские книги», мы найдем в них некоторые несоответствия и, вероятно, даже немало противоречий. Отстраивать «теорию постмодерна» за Баумана пришлось его последователям.

В частности, биограф Баумана Дэннис Смит считает, что социолог обсуждает три аспекта постсовременности (перспективу постмодерна, окружающую среду постмодерна и процессы постсовременности), и добавляет: «Эти различия в его работе остаются скрытыми, и потому будет полезно их прояснить»³³.

33. *Smith D. Zygmunt Bauman: Prophet of Postmodernity. Cambridge: Polity Press, 1999. P. 153–154.*

На самом деле мы могли бы насчитать куда больше таких «аспектов», потому что из эссе Баумана, посвященных самым разным вещам, можно извлечь какие угодно смыслы. И потому лучше объяснять «теорию постмодерна» Баумана как постмодернистскую в значении попытки освободиться от наследия «научной социологии». Более того, ожидаемо, что Бауман нашел способ объяснить, почему он рассуждает и пишет в таком неясном стиле. Обращаясь к одной и той же тематике, исследуя ее в многочисленных статьях под разным углом зрения, Бауман создавал «герменевтический круг» постмодернистской социологии³⁴, что в конечном счете должно было позволить и понять, и объяснить постмодерн.

Вместе с тем Бауман оставался более чем последовательным в своем обращении к теме постмодерна, то есть не бросал тему на протяжении десятилетия. Во-первых, в 1989 году он уже осудил современность, указав, что холокост стал ее логическим следствием, а не отклонением³⁵. Ввиду неудач эпохи современности постсовременность возникала едва ли не одновременно с ней. Во-вторых, раз современность привела к таким последствиям, нужно было обращаться к тому, что было после нее буквально, то есть к постсовременности. Поначалу Бауман надеялся на то, что постмодерн окажется лучше модерна. Идея постмодерна у Баумана объединяет собой и постмодернизм как эпистемологическую категорию, и как историческую эпоху, и как состояние общества, и как стиль мысли. Важно, однако, другое — настроения и оценки Баумана относительно постмодерна имели опре-

34. *Bauman Z.* Intimations of Postmodernity. London and New York: Routledge, 1992. P. xxiv.

35. *Бауман З.* Актуальность Холокоста. М.: Европа, 2010.

деленную эволюцию. От очарованности постмодерном он пришел к недовольству им. Этот процесс занял практически десять лет.

В 1987 году Бауман восхищался «интерпретаторами», вытеснившими «законодателей» из социальной теории³⁶. В книге «Современность и амбивалентность», вышедшей в 1991 году, Бауман осудил модерн на новых основаниях. Заручившись критическими установками по отношению к модерну Макса Хоркхаймера и Теодора Адорно, он провозглашал, что проект современности потерпел крах³⁷. В конце книги Бауман уже приветствовал пришествие новой исторической эпохи, осторожно замечая, что не занимается прогнозированием, но лишь намечает повестку для обсуждения политической и моральной проблематики эры постсовременности. В 1993 году Бауман приступил к анализу этического измерения постсовременности. Определенно это было тяжело, так как любая этическая программа, не предполагавшая ценностного абсолютизма, мгновенно обвинялась в релятивизме. Однако социолог нашел выход из положения. Он попытался описать «этику постмодерна» через философию Левинаса и провозгласил, что «Я» (ego), к которому предъявляются высокие моральные стандарты, должно быть всегда готово взять ответственность за «Другого» (alter). Таким образом, Бауман делал акцент на безразличной к другим индивидуальности, что позволяло при

36. *Bauman Z.* Legislators and Interpreters. On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals. Cambridge: Polity Press, 1989. Русский перевод одной из глав см.: *Бауман З.* Законодатели и толкователи: Культура как идеология интеллектуалов // Неприкосновенный запас. 2003. № 1(27). С. 5–20.

37. *Bauman Z.* Modernity and Ambivalence. Cambridge: Polity Press, 1993.

этом отринуть все возможные претензии на универсальность³⁸.

До этого, в 1992 году, Бауман обратился к анализу новой эры как таковой. В книге «Признаки постсовременности» он утверждал, что, по крайней мере, западные страны живут в совершенно новую эпоху: «Термин *постсовременность* очень точно указывает на определяющие черты социальных условий, возникших во всех богатых странах Европы и европейского континента в течение двадцатого века, и приобрел свои нынешние очертания во второй половине этого столетия. Термин является точным, поскольку он указывает на непрерывность и разрыв как на две грани неясной связи между нынешним социальным состоянием и формацией, которая предшествовала ему и его же оформила. Он помогает понять тесную генетическую связь нового, постсовременного, социального состояния с современностью — социальной формацией, возникшей в той же самой части света в течение семнадцатого века»³⁹. Бауман утверждал, что ортодоксальная (современная) социальная теория не может помочь понять новое состояние. Более того, теория постсовременности не может быть модифицированной теорией современности, то есть теорией современности с набором отрицательных значений. Адекватная теория постмодерна должна была быть построена только в когнитивном пространстве с совершенно иным набором теоретических допущений; ей был нужен собственный словарь, и освобождение от концепций и проблем, порожден-

38. *Bauman Z.* Postmodern Ethics. Oxford — Melbourne — Berlin: Wiley-Blackwell, 1993.

39. *Bauman Z.* Intimations of Postmodernity. London and New York: Routledge, 1992. P. 187.

ных дискурсом современности, должно служить мерой адекватности такой теории.

Ирония в том, что Дэннис Смит слишком поторопился написать интеллектуальную биографию Баумана, описав творческий путь этого социального теоретика от критика современности к певцу постсовременности, даже ее «пророку». Более того, социологи Ханс Йоас и Вольфганг Кнебель, описывая социальную теорию Баумана, совершенно не учитывают эволюции взглядов социолога. Поразительно, но они даже не замечают, что пересказы из написанных в разные периоды книг Баумана, которые они предлагают через запятую, буквально противоречат друг другу⁴⁰. Книга Смита вышла в 1999 году, но уже в 2000 году Бауман забыл о постмодерне и вновь связал свои теоретические поиски с понятием «современности», на этот раз «текучей». Таким образом, Бауман перешел на совершенно новые позиции. Не обращая внимания на то, что буквально пять лет назад он собирался строить новую теорию общества, социолог решил выразить свое недовольство постмодерном. На этот раз он обращался к культуре, искусству, рынку, потреблению и т. д., но выбрал новую теоретическую рамку для сборника эссе — связь свободы и безопасности. Теперь он осуждал непрочность мира, в котором мы жили, а самое главное клеймил то, что буквально шесть лет назад превозносил — этику постмодерна. Теперь тон Баумана напоминал риторику моральных консерваторов, переживающих за то, что «сегодняшние ценности завтра гарантированно обесцениваются», а потому для человека не остается никаких моральных

40. Йоас Х., Кнебель В. Социальная теория. 20 вводных лекций. СПб.: Алетейя, 2013. С. 683–689.

ориентиров. Кроме того, с его точки зрения, в свободных стремлениях к наслаждениям люди перестали уделять внимание личной безопасности. В конце концов Бауман заявил, что «переоценка всех ценностей — счастливый, волнующий момент, но переоцененные ценности необязательно должны гарантировать состояние блаженства»⁴¹. Вместо того чтобы увеличить свою свободу, граждане превратились в потребителей рынка. Можно сказать, что Бауман на протяжении десяти лет строил нарратив постмодерна, но итог этой игры с новым понятием оказался плачевным. Социолог разорвал *порочный* «герменевтический круг», в 2000 году предложив совершенно новую концепцию «текущей современности»⁴². В этой книге Бауман ни разу не упомянет постмодерн: эвристический потенциал темы себя исчерпал. Современность, даже в своей обновленной версии, оказалась более жизнеспособной, нежели постсовременность.

Удивительно, но Джеймисон распрощался с постмодерном в то же самое время. В 1998 году вышел сборник его эссе «Культурный поворот»⁴³. Текст «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» лучше всего читать вместе с этой книгой. Оба тома объединяют почти все то, что сказал философ о постмодерне и смежных темах. Принци-

41. *Bauman Z.* Postmodernity and Its Discontents. Cambridge: Polity Press, 1997. P. 4.

42. *Бауман З.* Текущая современность. СПб.: Питер, 2008.

43. *Jameson F.* The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983–1998. London — New York: Verso, 1998. До этой книги вышел еще один сборник эссе, посвященных постмодерну: *Jameson F.* Seeds of Time. New York: Columbia University Press, 1994. В основу статей о модерне, постмодерне и утопии в этой книге легли лекции, прочитанные философом еще в 1991 году.

пиально важно то, что «Культурный поворот» вышел тогда, когда философ уже вплотную занялся проблемами глобализации, и тем самым публикация символизировала то, что тема постмодерна была окончательно закрыта. Большинство из эссе сборника были опубликованы в 1980-е, и лишь некоторые написаны в 1990-е годы. По книге видно, насколько Джеймисон устал от темы. Впоследствии Джеймисон еще несколько раз обратится к постмодерну, но сделает это без энтузиазма, в каждом случае проговаривая, что постмодерн не так уж и актуален. Исключения составляют сборник эссе «Древние и постсовременные»⁴⁴ и лекция имени Георга Форстера «Эстетика сингулярности: время и событие в эпоху постсовременности», прочитанная в 2012 году⁴⁵. Важно, однако, другое. 1997–1998 годы некоторым образом оказались символическими для заката эпохи постмодернизма. В это время вышли не только прощальные тексты Баумана и Джеймисона, но и очень важная книга еще одного западного марксиста Перри Андерсона.

Вклад Перри Андерсона

Перри Андерсон — один из самых глубоких левых интеллектуалов. В своей книге «Истоки постмодерна»⁴⁶ автор предпринял попытку не просто порассуждать о постсовременности, но, если угодно, картографи-

44. *Jameson F.* The Ancients and the Postmoderns: On the Historicity of Forms. London — New York: Verso, 2015.

45. *Jameson F.* Aesthetics of Singularity. Time and Event in Postmodernity. Georg Forster Lecture, 2012 // https://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s (проверено 15.10.2018).

46. *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.

ровал идею постмодерна. Андерсон проследил историю использования термина от его появления в литературе, социологии и дошел до философии, показав, что первенство в понимании постмодерна принадлежит Фредрику Джеймисону. Иными словами, именно Джеймисон, с точки зрения Андерсона, предложил наиболее убедительный язык описания эпохи, получившей название «постмодернистской». Это не только лучшая книга Андерсона, но лучшая книга по предмету в принципе. Любой, кто прочитает ее, поймет, наконец, что следует понимать под словом, а что — не следует. Однако у Андерсона были свои цели — в частности, доказать, что марксистский анализ постмодерна не просто адекватен, но еще и единственно возможен, а следовательно предпочтителен. Так, восхищаясь теориями Джеймисона, Андерсон даже не упоминает о Баумане. Но, как бы то ни было, сама «историческая» книга Андерсона свидетельствовала о том, что эпоха подошла к концу. И сегодня мы видим, что даже самый глубокий и тщательный анализ постмодерна остается без внимания.

Например, такой именитый левый социальный теоретик, как Йоран Терборн, для своей объяснительной модели современного мира выбирает термин «модерн», определяя его «как мир, смотрящий вперед, ориентированный на новое создаваемое будущее и поворачивающийся спиной, — не без уважения, однако, — к своему прошлому»⁴⁷. Похоже, что термин «постмодерн» (и сам феномен) не устраивает Терборна. Выбирая концептуальную модель «модерна», он решает проблему того, что ему при этом нужно учитывать все теории, которые обсуждают

47. Терборн Й. Мир: Руководство для начинающих. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 149.

постмодерн, следующим образом. Он заявляет, что «значительная часть этого дискурса лежала в эстетической сфере», хотя и признает, что «он включал в себя также проблематизацию фундаментальных оснований модерна и модернизма». Далее он признается: «Лично мне неизвестно о попытках систематического анализа всех проблем и вопросов, связанных с постмодернистским вызовом. Блестящая работа 1998 г. Перри Андерсона „Истоки постмодернизма“ (The Origins of Postmodernity) ограничивается его эстетической составляющей и первоначально задумывалась как предисловие к сборнику трудов Фредрика Джеймисона»⁴⁸. Далее Терборн переходит к изложению своей позиции в отношении модерна как общей социокультурной ориентации во второй половине XX века, более не обращаясь к постмодерну. Терборн имеет более чем веские основания не прибегать в своей теории к описательной схеме постмодернизма, однако, заявлять, что книга Андерсона посвящена эстетике — очень грубая ошибка. Тем более он упоминает имя Джеймисона, который именно что ставит «все проблемы и вопросы, которые связаны с постмодернистским вызовом» в социально-экономическом и политическом отношениях.

В свою очередь выше описанные затруднения Дэвида Уэста касательно того, чтобы описать «постмодернизм» единым, как это ни парадоксально, «метанарративом», легко объяснить тем, что он вообще не упоминает книгу Перри Андерсона. Однако это куда меньшая оплошность, чем знать про нее и считать, будто в ней говорится про эстетическую теорию. Дело в том, что Перри Андерсон делает с постмодернизмом то, что никто не удосужился сделать

48. Терборн Й. Указ. соч. С. 150.

ранее⁴⁹, — он отправляется к самым истокам термина, чтобы увидеть, как он возник, кем и в каком контексте использовался и как стал наиболее востребованным в социальной философии марксизма. В этом ключе Андерсон снимает проблему относительно понимания термина, вставшую перед Терборном, убедительно показывая, что, например, упоминаемые Уэстом «социологические и исторические теории» Чарльза Миллза и Арнольда Тойнби имеет смысл включать в рассказ о постмодерне, однако сегодня обсуждение этих «теорий» вне понимания ключевой теории постмодерна — разумеется, речь о Джеймисоне — практически не имеет смысла. Андерсон рассказывает, что Миллз и Тойнби, как и многие другие социологи, употребляют термин случайно, и каждый вкладывает в него очень своеобразный, собственный смысл. Сюда же относятся и другие авторы, которые обсуждали проблемы постмодерна в «эстетическом регионе» — литературе, искусстве, архитектуре, критике и так далее (например, Лесли Фидлер и т. д.). С этой точки зрения даже такие авторы, как Ихаб Хассан — кстати, Андерсон упоминает, что тот тоже разочаровался в своих былых взглядах, — становятся не такими уж и важными для адекватного понимания постмодернизма как социального состояния. Это, однако, не означает, что теоретические усилия всех рассматриваемых авторов были бессмысленными и сегодня вообще не имеют значения. Просто все они вплетаются Андерсоном в единое «великое повествование» о постмодерне. В конце концов, даже

49. Единственное исключение здесь составляет попытка описать историю идеи постмодерна Гансом Бертнесом: *Bertens H. The Idea of the Postmodern. A History. London and New York: Routledge, 1994.*

Юрген Хабермас, обсуждая постмодерн, как считает Андерсон, обратил внимание на термин (и, следовательно, проблему) лишь тогда, когда познакомился с одной художественной выставкой. То есть прежде, чем стать философской категорией, постмодерн проделал долгий путь в культуре, обрастая множественностью смыслов, наконец обретя свое единство в теории Джеймисона.

Кроме того, заслуга Андерсона заключается в том, что он не навешивает философам ярлыки «постмодернистов» и рассматривает только тех авторов, которые рассуждали о проблеме, то есть делали постмодерн предметом своего анализа — Хассан, Лиотар, Хабермас и далее Джеймисон. В таком свете Лиотар становится не философом-постмодернистом, но философом, делающим постмодернизм теоретической оптикой, чтобы описать современное интеллектуальное состояние эпохи. Кроме того, не стоит забывать, что тексты Лиотара «Состояние постмодерна» и «Постмодернизм в изложении для детей» — принципиально разные работы, на что Андерсон также обращает внимание, в то время как прочие исследователи — Уэст и другие авторы здесь не исключение — довольствуются лишь рассмотрением «Состояния постмодерна». В конце концов Андерсон заявляет, что Джеймисон предложил наиболее адекватную теоретическую конструкцию, чтобы детально объяснить постмодернизм, увязав воедино и искусство/культуру, и социальную теорию, и даже экономику. То есть в борьбе за термин и его окончательное наполнение Джеймисон одержал победу — так настаивает Андерсон.

То есть главное, что делает Перри Андерсон, так это не учитывает в обсуждении французских постструктуралистов, и таким образом то, что может ка-

заться различными вариантами постмодернизма, на поверку оказывается единым постмодернизмом. В него включены ранние социологические и исторические теории, как бы они ни понимали постмодерн, конкретные течения в искусстве и его осмысление от критика Ихаба Хасана и до архитектора Чарльза Дженкса, философия (Лиотар и Хабермас — последние в плане критического взгляда на проблемы) и, наконец, культурная и социальная теория. Более того, Андерсон в своем ключе решает ту проблему, которую так и не смог разрешить Уэст, хотя практически ее сформулировал, назвав марксизм «темной материей постмодернистского универсума»⁵⁰. В главе «Философская критика Просвещения и модерна» Уэст рассматривает позицию Лиотара, Хабермаса (притом что Хабермас предлагает критику постмодерна) и Бодрийяра; в главе «Постмодерн как стадия развития западного общества» Уэст излагает позицию Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау, Джеймсона и Энтони Гидденса; наконец, в последней главе «Политика различия и этика другого» Уэст главным образом рассматривает феминизм и то, как работает с постмодернизмом политическая теория. Таким образом, Уэст обсуждает главным образом второй из заявленных им истоков постмодернизма (критика модерна), обращается к четвертому пункту (социологическое понимание) и контрабандой продвигает феминизм, о котором до тех пор не упоминал. Несмотря на то что Дэвид Уэст действительно приложил титанические усилия, чтобы объяснить читателям, что же такое постмодернизм, в своем изложении он допускает несколько вещей, которые, если

50. Уэст Д. *Континентальная философия. Введение*. М.: Дело, 2015. С. 348.

даже и не являются ошибками, нуждаются в том, чтобы их прокомментировали.

Хотя Уэст и заявляет, что марксизм чаще всего становится мишенью постмодернизма, объясняя это тем, что Лиотар и некоторые другие постмодернисты были марксистами в прошлом и, разочаровавшись в этом «метанарративе», обратились к аисторичности новой эпохи, с этим утверждением можно было бы не согласиться. Уэст, в некотором роде впадая в противоречия, указывает на важные тексты, которые могли бы помочь в понимании проблемы. Что это за тексты? Помимо упомянутых, это книги Дэвида Харви «Состояние постмодерна», Алекса Каллиникоса «Против постмодернизма», Маршала Бермана «Все прочное растворяется в воздухе» и, разумеется, Фредрика Джеймисона «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма»⁵¹. Почему стало возможно такое, что к теме постмодерна обратились прежде всего левые теоретики? Причиной тому, во-первых, крушение Советского Союза и вместе с тем триумф капитализма⁵², во-вторых, становление «монотонной» политики в конце XX века⁵³, в-третьих, «культурализация» левых⁵⁴, — все это заставляло марксистов обратиться к постмодерну, чтобы либо, как делали некоторые, заявить о том, что его нет, либо, как делали другие, описать его глав-

51. Подробнее см.: Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.-Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014; Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso, 1991.

52. Джеймисон Ф. Реально существующий марксизм // Логос. 2005. № 3 (48).

53. Андерсон П. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011.

54. Готфрид П. Странная смерть марксизма. М.: ИРИСЭН, Мысль, 2009.

ные черты и изобличить его «капиталистическую сущность». Хотя Уэст называет и другие источники, он не мог не заметить, что все упоминаемые авторы — марксисты. Однако книга Маршала Бермана, хотя и может быть актуальна для современного нам интеллектуального климата, посвящена отнюдь не постмодерну, но исключительно модерну. Берман использует фразу из «Манифеста Коммунистической партии», чтобы показать, что природа современности/модерна все еще такова, какой ее представлял Маркс.

Что касается других левых, то про них можно сказать следующее. Дэвид Харви концентрируется на экономических предпосылках постмодернистской культуры⁵⁵. Терри Иглтон продельывает важную работу, изобличая все поверхностные суждения «общепризнанной чепухи эпохи», затем проговаривая, что постмодерн — продукт поражения левых, и завершая тем, что постмодерн освобождает мышление (об идентичности, теле, желании и т. д.), предлагает новые горизонты для радикальной политики⁵⁶. В целом Иглтон не добавил ничего нового к уже сказанному. Алекс Каллиникос — возможно, наиболее последовательный марксист из всех упомянутых, как не трудно догадаться по названию работы, выступает против концептуальной рамки, которую выбирают его «единомышленники»: если те критикуют постмодерн, тем самым его признавая, то Каллиникос отказывается считать, что живет в «постмодернистский век». Книга Каллиникоса предельно поле-

55. *Harvey D. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford: Blackwell, 1989.*

56. В целом надо учитывать, что книга Терри Иглтона — это собрание его колонок. См.: *Eagleton T. The Illusions of Postmodernism. Malden — Oxford — Carlton: Blackwell Publishing, 1996.*

мическая — в действительности он делает примерно то же, что и Андерсон, но лишь для того, чтобы описать «врага» и показать несостоятельность конкурирующей позиции, включая в предмет своего анализа и постструктуралистов, и искусство, и Хабермаса и т. д. Как и Иглтон, Каллиникос указывает, что постмодернизм берет свои основания в революции 1968 года и в последующем разочаровании, и настаивает, если сказать грубо, на том, что марксизм все еще является метанарративом. Отсюда недовольство Каллиникоса идеологической позицией Лиотара, которая, как, видимо, полагает Каллиникос, стала фундаментом для утверждения «состояния постмодерна»⁵⁷. Но если другие авторы занимались морализаторством, то Джеймисон создавал полный путеводитель по постмодерну, изящно совмещая аналитическую и собственную политическую позицию.

Андерсон упоминает Харви, Каллиникоса, Иглтона и Джеймисона в одном ряду, однако настаивает, что Джеймисон, как говорилось, в понимании постмодерна преуспел более всего (если сравнить книги всех авторов, можно убедиться, что это так). Возможно, Андерсон не упоминает тексты марксистского социального теоретика Дугласа Келлнера, литературоведа Линды Хатчеон и некоторых других авторов, чтобы не портить нарисованную им картину, в которой оказывается, что так или иначе постмодерн становится объяснительной схемой нашего времени главным образом среди марксистов. Мы не случайно так подробно говорим про Андерсона. Потому что, во-первых, он написал свою книгу на исходе эпохи — за пару лет до того, как все стали признавать

57. *Callinicos A. Against Postmodernism: A Marxist Critique*. New York: St. Martin's Press, 1990.

конец постмодерна. Во-вторых, книга Андерсона — это в том числе и политический проект. Разумеется, того, кого не упоминает Андерсон, но кого мы непременно должны назвать, среди тех левых, кто внес наибольший вклад в понимание «постмодерна», это сам Перри Андерсон. В этом длинном ряду марксистов в 1998 году он завершает рассказ, подводя итоги и всем раздав призы. Каким же образом складывалась ситуация впоследствии? Андерсон приукрашивал или оказался пророчески прав? Считается ли Джеймисон авторитетом в области изучения постмодерна и сегодня?

Постмодерн и то, что после

Как это ни удивительно, но многие авторы, которые связывали свои теоретические поиски с понятием «постмодерна», включая, конечно, Джеймисона, либо отказались от него⁵⁸, либо демонстративно провозгласили, что эпоха постмодерна закончилась⁵⁹, либо разочаровались в нем, признав, что он изменился в худшую сторону⁶⁰, либо незаметно прекратили о нем говорить и начали свои социально-философские изыскания в иных областях⁶¹. Таким образом, к началу XXI столетия не осталось философов

58. *Bauman Z., Tester K. On the Postmodern Debate // Postmodernism: What Moment? / Goulimari P. (ed.). Manchester: Manchester University Press, 2007. P. 25–26.*

59. *Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. New York — London: Routledge, 2002. P. 165–166.*

60. *Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture / Stierstorfer K. (ed.). Berlin — New York: Walter de Gruyter, 2003. P. 199–212.*

61. *Jameson F. Postscript // Postmodernism: What Moment? / Goulimari P. (ed.). Manchester: Manchester University Press, 2007. P. 215.*

и критиков, которые бы продолжали исследовать меняющуюся эпоху. Тем самым возникла ситуация, при которой начало нового столетия и даже тысячелетия осталось без теоретического языка описания, а потребность прояснить базовые изменения социокультурной и политической жизни оказалась как никогда острой. Так, начиная с 2000 года разные мыслители, художники и ученые стали «производить» концепции актуального для нас времени. Но вот что важно, большинство авторов, которые предлагают теории нынешней социокультурной темпоральности, во-первых, считают своим долгом в очередной раз объявить о смерти постмодерна, во-вторых, они при этом строят свои размышления на фундаменте, заложенном постмодерном, то есть противопоставляют свою позицию той, что, по их мнению, уже отошла в прошлое. Тем самым, хотя и на уровне негации, но постмодерн, «странным образом умерев», продолжает жить в большинстве актуальных социально-философских теорий современности, в принципе являясь их фундаментом. Вместе с тем чаще всего он остается скорее тем, чем его назвал канадский литературовед Джош Тот вместе с соавтором Нилом Бруксом, — «призраком» (в понимании Деррида), то есть уже прошедшим или умершим явлением, хотя мы все еще устраиваем ему поминки⁶².

Как и 1997–1998 годы, 2000-й — еще одна символическая дата для «смерти» постмодерна. Это не только официальное начало нового тысячелетия, но также и рубеж, обозначающий усталость от ста-

62. *Brooks N., Toth J.* Introduction: A Wake and Renewed? // *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st* / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York—London—New Delhi—Sydney: Bloomsbury Academic. P. 183–190.

рых теорий и отчаянные попытки предложить новые. Именно с 2000 года художники, литературоведы, культурологи, философы и т. д. начинают предлагать собственные варианты языков описания эры XXI столетия. Впрочем, все началось немного раньше. В 1999 году художники Билли Чайлдиш и Чарльз Томсон объявили, что настоящим художником может считаться лишь тот, кто умеет рисовать, и начали поход против концептуального искусства, создав движение «стакизм», продвигавшее фигуративную живопись. В 2000 году они опубликовали манифест «Ремодернизма», в котором призывали отказаться от пустоты и бессмыслицы постмодернизма и вернуться к классической модернистской живописи⁶³. Первым автором-ученым, в 2000 году заявившим о том, что мы живем в «новом времени», стал немецкий специалист по эстетике Рауль Эшельман, назвавший нынешнюю эпоху «перформатизмом» — новой искренностью в искусстве и культуре, пришедшей на смену постмодерну⁶⁴. В 2004 году французский социальный философ Жиль Липовецкий провозгласил, что мы, оставив постмодерн позади, ныне живем в «гиперсовременное время», ключевыми характеристиками которого являются культ потребления, гипериндивидуализм, а также интенсивность культурных изменений⁶⁵. В 2007 году упомянутый

63. *Childish B., Thomson Ch. Remodernism // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York — London — New Delhi — Sydney: Bloomsbury Academic. P. 106–107.*

64. *Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. Aurora (CO): Davies Group, 2008.*

65. *Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N.*

выше литературовед Джош Тот выступил в защиту постмодерна с концепцией реновализма, предполагающей актуальную «призрачность» постмодерна⁶⁶. В 2009 году французский куратор и художественный критик Николя Буррио провозгласил, что настало время альтермодерна — другого, противоположного постмодерну, модерна, в центре которого находится идея культурных кочевников⁶⁷. В 2010 году двое культурологов-европейцев Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер объявили о возникновении метамодернизма — сложного состояния чувственности по отношению к новой культуре, пришедшей на смену постмодернистской иронии⁶⁸. В 2012 году американский культуролог Джеффри Нилон выступил с идеей пост-постмодернизма. В основу этой концепции легла интуиция Джеймисона относительно того, что постмодерн является культурной логикой позднего капитализма. Нилон соглашается, что сегодняшний капитализм отличается от того, как он был описан Джеймисоном, но основная догадка Джеймисона остается верной, а следовательно культурной парадигмой обновленного капитализма становится обновленный постмодернизм, то есть пост-постмодернизм. «Новый» капитализм для Нилона является актуальным (*just-in-time*), а его культурной логикой

(eds.). New York — London — New Delhi — Sydney: Bloomsbury Academic. P. 191–208.

66. *Toth J.* The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary. Albany: SUNY Press, 2010.

67. *Bourriaud N.* Altermodern // *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York — London — New Delhi — Sydney: Bloomsbury Academic. P. 219–230.

68. *Van den Akker R., Vermeulen T.* Notes on Metamodernism // *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2.

в таком случае оказывается «пост-постмодернизм»⁶⁹. Наконец, в 2013 году американский литературовед Кристиан Морару ввел в академический оборот понятие «космодернизм». Несмотря на интригующее название, содержательное наполнение термина остается довольно скромным — это новый фон глобальной культуры, возникшей после окончания холодной войны. В целом Морару исследует новейшую американскую художественную литературу, пытаясь описать новую культурную парадигму, возникшую на фоне ускоренной глобализации⁷⁰.

Однако главный пробел данных концепций состоит в том, что они не учитывают колоссальные перемены в обществе, ставшие возможными благодаря новым технологиям. В этом, кстати, состоит слабость и подхода самого Джеймисона. Например, британский урбанист Адам Гринфилд иллюстрирует то, как новые технологии трансформируют современные социальные процессы: «Вы сидите в кафе, рекомендованном вам алгоритмом, за столом, сделанным при помощи установки с программным управлением; вы платите за свой кофе криптовалютой, поднося смартфон к кассе; с улицы доносятся голоса детей, играющих в игру с дополненной реальностью. И хотя ни один из аспектов этой ситуации не был возможен еще пять лет тому назад, ни один из них не кажется вам особенно примечательным. В наши дни это просто в порядке вещей»⁷¹. Вот почему на фоне пере-

69. *Nealon J. T.* Post-postmodernism, or The Logic of Just-in-time Capitalism. Stanford: Stanford University Press, 2012.

70. *Moraru C.* Cosmodernism. American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. Michigan: University of Michigan Press, 2011.

71. *Гринфилд А.* Радикальные технологии: устройство повседневной жизни. М.: Дело, 2018. С. 363.

численных вариантов пост-постмодерна выделяются две альтернативные теории — диджимодерн (2009) и автомодерн (2007/2009)⁷². Автор первой — британский культурный критик Алан Кирби. Он настаивает на том, что новые технологии переопределяют нашу культуру и возвещают о формировании нового — диджимодернистского — общества⁷³. Отметим, что эти теории, точно так же занимаясь критикой постмодерна, заявляя о смерти последнего и предлагая ему альтернативы, вписываются в зонтичный термин пост-постмодернизма. Мыслители утверждают, что современное западное общество все еще развивается в логике модерна, хотя с возникновением новейших технологий перешло на новый этап эволюции.

Автор теории автомодерна — американский социальный теоретик, профессор Калифорнийского университета в Санта-Барбаре Роберт Сэмюэлс. В 2007 году, когда такие, сегодня уже неотъемлемые феномены жизни общества, как Facebook и др., лишь появлялись, Сэмюэлс написал статью «Автосовременность после постмодернизма: автономия и автоматизация в культуре, технологии и образовании»⁷⁴. Тогда он осторожно намечал контуры будущей критики ситуации автомодерна. Через два года он развил эти тезисы, выпустив книгу, получив-

72. Kirby A. Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New York — London: Continuum, 2009.

73. Я уже подробно писал об этой концепции: Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: диджимодернизм: рецензия на книгу Алана Кирби // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2018. Т. II. № 2. С. 197–212.

74. Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson T. (ed.). Cambridge (MA): The MIT Press, 2007.

шую название «Новые медиа, исследования культуры и Критическая теория после постмодернизма»⁷⁵. С точки зрения исследователя, концептуальный аппарат постмодернистской теории уже ни в каком виде не способен адекватно объяснить или описать колоссальные изменения, происходящие в культуре и даже политике XXI столетия. Эти изменения касаются не только цифровых технологий, но также и новых социальных движений. Именно поэтому существенную часть размышлений автор посвящает полемике с популярными социальными философами — такими, как Фредрик Джеймисон. Главная идея Сэмюэлса состоит в том, что в текущем столетии высокий уровень механической автоматизации (automation) сочетается с усиленным желанием людей получить/завоевать личную автономию (autonomy). Отсюда и приставка «авто» в термине, которая символизирует две эти в определенной степени противоречивые тенденции, парадоксальным образом комфортно сосуществующие друг с другом. Тем самым фокус исследователя сосредоточен на стыке двух областей развития западного общества: это «объективная», технологическая сторона современности, и «субъективная», культурная сфера повседневной жизни. Наиболее любопытна, однако, критика Сэмюэлсом социальной философии постмодерна Фредрика Джеймисона. Как уже было сказано, актуальная культурная ситуация не может быть описана как постмодернистская постольку, поскольку в обществе произошли колоссальные перемены, которые, как отмечает Сэмюэлс, постмодерн объяснить не в состоянии. Однако Сэмюэлс критикует Джей-

75. *Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. New York: Palgrave Macmillan, 2009.*

мисона не за то, что его теория устарела, а на других основаниях. Сэмюэлс осуждает «догматизм» Джеймисона, который отказывается признать революционный потенциал любой борьбы, если она не вписывается в марксистскую теорию революции, то есть социальная философия Джеймисона имплицитно подразумевает резкое непринятие гендерных, расовых и сексуальных различий в автомодерне. Поэтому теория Джеймисона, хотя и выглядит как радикально левая, воспроизводит риторику радикально правых, направленную против любых либеральных освободительных импульсов. Но Сэмюэлс не может не признать преимущества в теории Джеймисона, которые касаются апроприации культуры глобальным капиталом⁷⁶.

Лучшим вариантом было бы назвать все эти концепции «пост-постмодернизмом». Впрочем, необходимо обсудить некоторые нюансы. Сами сторонники альтернативы «ушедшей эпохи» намеренно избегают семантической связки с постмодерном именно потому, что они таким образом как бы вписываются в проект постмодерна, развивая его. Как точно заметили «метамодернисты»: синтаксически такая приставка верна, но семантически — нет. Кроме того, Джеффри Нилон как раз соглашается с тем, от чего другие сторонники новых идей отказываются: он не отрицает, что его взгляды имеют генетическое родство с предшествующей теорией, однако, поскольку мир изменился, требуется инвентаризация постмодерна. Таким образом, на этом основании было бы не совсем верно обозначать другие «модернизмы» как «пост-постмодернизм», хотя по суще-

76. *Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. New York: Palgrave Macmillan, 2009. P. 54, 58, 63.*

ству все они представляют собой именно пост-пост-модернизм. Если использовать последнее понятие в самом широком смысле, то новые модернизмы окажутся если уж и не семантически, то дискурсивно пост-постмодернизмами. Тем более ни одна из этих концепций не является доминирующей в социально-философском дискурсе и редко какая из них обходится без ссылки на Джеймисона. Вместе с тем собранные вместе они дают синергичный эффект: создается ощущение, что мы и в самом деле живем в эпоху безвременья, отчаянно нуждающуюся в интерпретации. Некоторые из этих теорий не находят поддержки, другие, напротив, «набирают обороты». Так, к проекту метамодернизма подключились Рафаэль Эшельман (перформатизм) и Джош Тот (реновализм), опубликовав в новейшем сборнике, посвященном метамодерну, свои тексты⁷⁷.

Почему пост-постмодернизм даже в совокупности своих течений плохо работает? Во-первых, все возникшие альтернативные варианты постмодернизма появляются буквально *после* него, если не «стоят на его плечах», то пытаются что-то возделывать на, видимо, все еще плодородной почве. Во-вторых, почти все авторы альтернативных проектов используют слово «-модернизм», тем самым сохраняя связку «модернизм — постмодернизм — то, что после». Тем самым они не отрицают, что такое состояние исторической эпохи, как постмодерн, в самом деле имело место быть, но теперь его больше нет. Во-вторых, авторы этих идей настаивают, что постмодерн был неумолимой логикой развития модерна как такового-

77. Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism/Van den Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds.). London — New York: Rowman and Littlefield International, 2017.

го, однако он был лишь одним из этапов эволюции современности, берущей начало в конце XVIII столетия. Таким образом они не столько критикуют современность, что было свойственно социальным философам на протяжении XX века, сколько пытаются проследить логику ее развития и пробуют прогнозировать развитие общества на несколько десятилетий вперед. То есть условный пост-постмодернизм не столько возвращается к классическому модерну (исключение составляет ремодернизм), сколько возрождает и возобновляет его — не отказываясь от прошлого, он пытается вновь сделать его материалом для разговоров о будущем. Напомним, что постмодерн как раз-таки настаивал на том, что культура потеряла чувство времени и не только не могла устремиться в будущее, но утратила историческое мышление⁷⁸. В-третьих, почти все они уделяют в своих текстах место размышлениям о постмодерне, предлагая аргументы, почему он умер или почему его следует преодолеть, и только после этого переходят к позитивным элементам своих программ. В-четвертых, и это самое главное, почти все авторы используют уже наработанные постмодернистские дискурсивные стратегии. Речь идет не о том, что они нечто «деконструируют», объявляют смерть субъекта или заявляют, что реальности не существует. Это как раз не стратегии постмодерна, но скорее оригинальные философские позиции с вытекающими из них следствиями. Почти все те, кто возвещает о новых «-модернизмах», обращаются к культуре — архитектуре, кинематографу, литературе и т. д. Разумеется, в каждом конкретном случае есть свои нюансы, как,

78. *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М.: Территория будущего, 2011. С. 94.

например, в «диджимодернизме», но по большому счету это единая линия аргументации — показать изменения в культуре, а не в обществе. Чаще всего авторы различных вариантов «-модерна» экстраполируют тенденции в развитии искусства на все общество, забывая об экономике, политике и религии. Это можно было бы назвать существенным недостатком данных теорий. Некоторые авторы по этой причине совершают следующий ход и начинают говорить о «новой эпохе», в пользу чего свидетельствует якобы чрезвычайно изменившаяся культура. Тем самым альтернативы используют уже существующие паттерны — паттерны, созданные «постмодернизмом». Все эти мыслители двигаются по проторенной колее, кажется, даже не замечая, что в своих глубинных основаниях их концепции имманентны проекту постмодерна. В чем они не преуспевают, так это в том, чтобы объять всю культуру, как это сделал Фредрик Джеймисон.

Наконец, последнее. Хотя Джеймисон устал от термина «постмодернизм» и заявил, что в итоге он может означать всего лишь еще одно название глобализации, он вернулся к теме, чтобы сделать важное заявление. В контексте обсуждений предполагаемого конца эпохи постмодерна, набирающего обороты с начала XXI века, в лекции имени Георга Форстера «Эстетики сингулярности: время и событие в эпоху постсовременности», прочитанной им в 2012 году⁷⁹, Джеймисон не отказался, но укрепил свои методологические соображения двадцатилетней давности. В частности, он заявил о необходимо-

79. *Jameson F. Aesthetics of Singularity. Time and Event in Postmodernity. Georg Forster Lecture, 2012* // https://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s (проверено 15.10.2018).

сти различий понятий «постмодерн»/«постсовременность» в качестве обозначения эпохи и связанного с ней языка описания. Понятие «постмодерн», с точки зрения философа, все еще описывает логику определенного исторического периода «позднего капитализма», потому что социально-экономическая система с точки зрения формально-исторического анализа остается прежней, важно при этом считать ее культурные симптомы. «Постмодернизм» же определяет конкретный стиль эстетического производства и философствования, а они-то и являются симптомами (проявлениями) бессознательного исторической эпохи. Проблема в том, что наличие или отсутствие конкретных симптомов не может свидетельствовать о конце одной эпохи и начале другой; эпоха и ее симптомы состоят в сложных отношениях, которые невозможно описать через простое соответствие. И потому лозунги «с постмодернизмом покончено, вместо него имеется неоконцептуализм или какой-либо другой стиль или мода» справедливы по отношению к «постмодернизму» как стилю, но не к «постмодерну» как эпохе финансового капитала, для которой характерны уникальные структуры экзистенциального и эстетического опыта. И потому эпоха как раз жива. Забавно, что Линда Хатчеон, вечный оппонент Джеймисона в спорах о постмодерне, считает ровно наоборот: как эпоха постмодерн подошел к концу, но как стиль в искусстве и образ мышления все еще живет⁸⁰.

Постмодерн как эпоха меняется, что было заложено в ее основании, но как проект он еще опреде-

80. *Hutcheon L. Gone Forever, But Here to Stay: The Legacy of the Postmodern//Postmodernism: What Moment?/Goulimari P. (ed.). Manchester: Manchester University Press, 2007. P. 16–18.*

ленно не завершен. Пока что трудно найти его более удачную теорию, чем ту, которую предложил Фредрик Джеймисон. Что и делает книгу «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» по истине актуальной и важной для нас сегодня, а ее ценность не может быть сведена лишь к тому, что это важный для социальной теории исторический источник. Если постмодерн и история, то все еще живая, незавершенная, конец которой на самом деле пока еще невозможно определить.

*Александр Павлов,
доцент Школы философии НИУ «Высшая
школа экономики», руководитель сектора
социальной философии, ведущий научный
сотрудник Института философии РАН*

Митчеллу Лоуренсу

Введение

НАДЕЖНЕЕ всего схватить понятие постмодерна как попытку исторически помыслить настоящее — в эпоху, которая первым делом забыла о том, что значит мыслить исторически. В этом случае оно либо «выражает» (пусть и искаженно) некий более глубокий исторический импульс, который невозможно подавить, либо как раз «подавляет» и отвлекает его — в зависимости от того, какую сторону двусмысленности вы предпочитаете. Постмодернизм, постмодернистское сознание может сводиться всего лишь к теоретизации своего собственного условия возможности, которая заключается, прежде всего, в элементарном перечислении изменений и преобразований. Модернизм также постоянно думал о Новом, пытаясь заметить момент его появления (и изобретая с этой целью устройства записи и регистрации, похожие на фотографирование истории с интервалами), однако постмодерн ищет разрывы, то есть скорее уж события, а не новые миры, многозначительное мгновение, после которого он уже не останется прежним; момент «Когда все это изменилось», как сказал Гибсон¹, или, еще луч-

1. См.: *Gibson W. Mona Lisa Overdrive*. New York: Bantam Books, 1988 (рус. пер. см. в: *Гибсон У. Мона Лиза овердрайв*. М.: Terra Fantastica, АСТ, 1999). Здесь уместно пожалеть о том, что в этой книге нет главы о киберпанке, ведь, с точки зрения многих

ше, сдвиги и необратимые изменения в *репрезентации* вещей или же способа их трансформации. Люди эпохи модерна интересовались тем, что может возникнуть из таких изменений, их общей тенденцией; они думали о самом предмете, то есть содержательно, в утопическом или сущностном модусе. Постмодернизм в этом смысле более формален и более «рассеян», как мог бы сказать Беньямин; он лишь хронометрирует сами эти перемены и слишком хорошо знает, что содержания — просто дополнительные изображения. В модернизме, как я позже попытаюсь показать, все еще сохраняются некоторые остаточные зоны «природы» или «бытия» старого, прежнего, архаичного; культура все еще может делать что-то с этой природой и заниматься преобразованием этого «референта». Постмодернизм — то, что вы получаете, когда процесс модернизации завершен и с природой наконец-то покончено. Этот мир человечнее прежнего, но в нем «культура» стала настоящей «второй природой». Действительно, случившееся с культурой может быть одной из самых важных для определения постмодерна подсказок: огромное расширение ее сферы (сферы товаров), безмерное, доселе невиданное в истории приручение Реального, квантовый скачок в том, что Беньямин все еще называл «эстетизацией» реальности (он думал, что это означает фашизм, но мы-то знаем, что это просто весело: самозабвенное веселье, вызванное новым порядком вещей, натиском товаров, нашими «репрезентациями» вещей, обычно вызывающими энтузиазм и перепады в настроении, не обязательно внушаемые самими вещами). То есть в постмо-

из нас, это высшее литературное выражение если не постмодернизма, то позднего капитализма.

дернизме «культура» стала самостоятельным продуктом; рынок стал суррогатом самого себя и точно таким же товаром, как и любой предмет, в него включенный. Модернизм в своей минимальной программе или тенденции все еще оставался критикой товара и попыткой вытолкнуть его за его собственные пределы. Тогда как постмодернизм — это потребление чистой коммодификации как процесса. Следовательно, «стиль жизни» сверхдержавы относится к товарному «фетишизму» Маркса так же, как развитые формы монотеизма к первобытному анимизму или же к примитивнейшему идолопоклонству; действительно, любая сколько-нибудь развитая теория постмодерна должна в каком-то смысле относиться к старому понятию «культурной индустрии», выдвинутому Адорно и Хоркхаймером, так же, как телекомпания MTV или фрактальная реклама относится к телесериалам пятидесятых.

Между тем «теория» и сама изменилась, поэтому она дает подсказку, способную прояснить тайну. Действительно, одна из самых ярких черт постмодерна в том, что в нем сплавилось большое число узконаправленных анализов совершенно разных, как ранее считалось, типов — экономические прогнозы, маркетинговые исследования, культурная критика, новые виды терапии, сетования (обычно формальные) на наркотики или распущенность, рецензии на художественные выставки или национальные кинофестивали, религиозные «возрождения» или культы: объединившись, они образовали новый дискурсивный жанр, который мы могли бы назвать просто «теорией постмодернизма» и который сам требует внимания. Ясно, что это множество является членом самого себя, и я не хотел бы, чтобы мне пришлось решать, чем являются главы этой книги — ис-

следованиями природы подобной «теории постмодернизма» или же просто ее примерами.

Я попытался сделать так, чтобы мое собственное описание постмодернизма — демонстрирующее ряд полуавтономных и относительно независимых черт или качеств — не сводилось бы к одному-единственному, выделенному на фоне всех остальных, симптому утраты историчности, который сам по себе едва ли мог бы сигнализировать о наличии постмодернизма с такой же безошибочностью, с какой о нем свидетельствуют крестьяне, эстеты, дети, либеральные экономисты и аналитические философы. Но трудно обсуждать «теорию постмодернизма» в том или ином общем виде, не обращаясь к вопросу исторической глухоты, своего рода изнуряющего заболевания (если только вы осознаете, что оно у вас есть), которое определяет ряд судорожных, несистематичных и в то же время отчаянных попыток поправиться. Теория постмодернизма — одна из подобных попыток измерить температуру эпохи без инструментов и в ситуации, когда мы даже не уверены, что остались еще такие вещи, как «эпоха», «дух времени», «система» или собственно «актуальная ситуация». В этом случае теория постмодернизма является диалектической по крайней мере постольку, поскольку ей хватает ума схватиться за самую эту неопределенность как свою первую улику и держаться этой нити Ариадны на пути, который может оказаться даже не лабиринтом, а ГУЛАГом или торговым центром. Впрочем, гигантский термометр Класа Олденбурга² величиной с большой городской дом мог бы послужить таинственным симптомом этого

2. Клас Олденбург (род. 1929), американский скульптор шведского происхождения, создатель объектов поп-арта, представ-

процесса, свалившимся на голову подобно метеориту, безо всяких предупреждений.

По сути, я принимаю в качестве аксиомы то, что «модернистская история» — первая жертва, таинственная лакуна постмодернизма как периода (это, по существу, та версия теории постмодернизма, которую предложил Акилле Бонито Олива)³: в искусстве, по крайней мере, представление о прогрессе и телесе сохранялось во вполне работоспособном состоянии до самого последнего времени, причем в своей наиболее аутентичной, отнюдь не глупой и карикатурной форме, в соответствии с которой каждое действительно новое произведение неожиданно, но вполне логично попирает своего предшественника (но это не «линейная история», а скорее «ход коня», как у Шкловского; действие на расстоянии, квантовый скачок на неразвитую или слабо развитую клетку). Диалектическая история, конечно, утверждала, что история всегда действовала именно так, скакала, так сказать, на левой ноге, продвигаясь вперед, как однажды сказал Анри Лефевр, путем катастроф и потрясений; но услышавших это было намного меньше, чем поверивших в модернистскую эстетическую парадигму, которая была уже готова утвердиться в качестве едва ли не религиозного верования, как вдруг исчезла, не оставив и следа. («Однажды утром мы вышли, но Термометра не было!»)

Эта история представляется мне более интересной и правдоподобной, чем рассказ Лиотара о конце «метанарративов» (то есть эсхатологических схем,

ляющих предметы массового потребления огромной величины. — *Прим. ред.*

3. *Bonito Oliva A. The Italian Trans-avantgarde. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1980.*

которые на деле никогда не были нарративами, хотя я и сам не слишком осторожничал и порой использовал это выражение). И она указывает нам как минимум на два момента постмодернистской теории.

Во-первых, теория представляется непременно несовершенной или нечистой⁴: в данном случае это связано с «противоречием», в силу которого предложенная Оливой (или Лиотаром) трактовка тех важных вещей, что связаны с исчезновением метанарративов, сама изложена в нарративной форме. Можно ли, как в теореме Гёделя, доказать логическую невозможность *любой* внутренне непротиворечивой теории постмодернизма — своего рода антифундаментализм, который действительно избегает всех оснований, или же не-эссенциализм без малейшей примеси сущности — вопрос спекулятивный; эмпирический ответ на него состоит в том, что пока ничего подобного не было, поскольку все миметически воспроизводят в себе свое собственное название, будучи паразитами другой системы (чаще всего собственно модернизма), чьи следы, бессознательно воспроизведенные ценности и установки становятся затем драгоценным свидетельством несостоявшегося рождения новой культуры в целом. Несмотря на бредовые построения отдельных ее глашатаев и апологетов (чья эйфория, впрочем, сама является интересным историческим симптомом), новая культура действительно могла бы возникнуть только в коллективной борьбе, направленной на создание новой социальной системы. Родовая загрязненность всей теории постмодернизма

4. Майкл Спикс подробно развивает этот момент в своей диссертации «Перемоделирование постмодернизма(ов): архитектура, философия, литература» («Remodelling Postmodernism(s): Architecture, Philosophy, Literature»).

(подобно самому капиталу, она должна находиться на некотором внутреннем удалении от самой себя, включать в себя инородное тело чуждого содержания) подтверждает проницательность периодизации, на которую нужно снова и снова обращать внимание, а именно на то, что постмодернизм — это не культурная доминанта совершенно нового социального порядка (слухи о котором, когда его называли «постиндустриальным обществом», распространились в СМИ несколько лет назад), но лишь рефлекс и шлейф еще одной системной модификации самого капитализма. Неудивительно тогда, что пережитки его прежних воплощений — даже реализма, не говоря уже о модернизме, — продолжают существовать, переодеваясь в роскошные наряды их предполагаемого преемника.

Однако это непредвиденное возвращение нарратива в качестве нарратива конца нарративов, это возвращение истории на фоне прогноза об отмене исторического телоса как такового, указывает на вторую черту теории постмодернизма, которая требует внимания, а именно на то, как едва ли не всякое наблюдение касательно настоящего можно мобилизовать ради поиска самого этого настоящего и поставить на службу как симптом или признак более глубокой логики постмодерна, который незаметно превращается в свою собственную теорию или теорию самого себя. Но как иначе может быть там, где больше нет этой «более глубокой логики», которую поверхность могла бы проявлять, и где симптом стал своей собственной болезнью (но также, несомненно, и наоборот)? Однако поспешность, с которой почти все встречающееся в настоящем времени призывается в свидетели уникальности этого настоящего и его отличия от всех предшествующих моментов человеческой истории, и в самом деле поражает как нечто скрывающее пато-

логию, отличающуюся своей аутореферентной природой, словно бы наше предельное забвение прошлого само исчерпывалось в пустом, но гипнотическом созерцании шизофренического настоящего, которое несравнимо едва ли не по определению.

Однако, как будет показано далее, решение, определяющее то, с чем мы имеем дело — с разрывом или преемственностью (чем считать настоящее — оригинальным историческим периодом или же просто продолжением примерно того же самого, пусть и в новой овечьей шкуре?), — нельзя эмпирически оправдать, как и философски обосновать, поскольку оно само является исходным нарративным актом, образующим основу для восприятия и интерпретации событий, о которых должно рассказать повествование. Далее я притворюсь (по прагматическим причинам, которые раскрою в свое время), что верю, будто постмодернизм и в самом деле так необычен, как он сам полагает, и что он составляет реальный разрыв с культурой и опытом, который следует изучить подробнее.

Также указанное решение не есть попросту или в основе своей самоисполняющаяся процедура; то есть оно, конечно, может быть ею, но подобные процедуры — не столь частая возможность, как можно решить по их определению (а потому они сами, что вполне предсказуемо, становятся предметами исторического исследования). Дело в том, что в самом названии «постмодернизм» кристаллизовалось множество ранее независимых процессов, которые, получив такое наименование, доказывают, что они содержали в себе зародыш этого явления, и теперь они могут предъявить подробнейшие документы, подтверждающие множество его родословных. Таким образом, выясняется, что не только в любви, учении Кратила или ботанике высший акт именованья оказывает материаль-

ное воздействие, которое, подобно молнии, ударившей из надстройки в базис, сплавляет разнородные материалы в блестящую массу или лавовую поверхность. Отсылка к опыту, в иных случаях сомнительная или не заслуживающая доверия, — даже если кажется, что какие-то вещи изменились, пусть и к лучшему! — теперь приобретает определенный авторитет в связи с тем, что в ретроспективе новое имя позволило вам мыслить то, что вы чувствовали, поскольку теперь у вас есть то, что им назвать, и что другие люди тоже признают, используя это слово. Историю успеха слова «постмодернизм» еще предстоит написать, несомненно в формате бестселлера; подобные лексические неособытия, в которых изобретение неологизма оказывало вполне реальный эффект, сопоставимый с корпоративным слиянием, относятся к числу новшеств медиаобщества, требующих не просто исследования, но создания совершенно новой медиа-лексикологической дисциплины. Почему нам давно уже нужно было это слово «постмодернизм», хотя мы и не подозревали об этом, почему крайне разношерстная компания странных компаньонов бросилась к нему в объятия, когда оно появилось, — все это загадки, которые так и останутся без объяснений, пока мы не сможем понять философскую и социальную функцию понятия, что, в свою очередь, невозможно, пока мы не постигнем более глубокое тождество обеих этих функций. В данном случае представляется ясным, что несколько конкурирующих наименований («постструктурализм», «постиндустриальное общество», тот или иной термин из словаря Маклюэна) оказались неудовлетворительными, поскольку были заданы слишком жестко или же маркированы областью своего происхождения (соответственно, философией, экономикой и медиа); следовательно, какие-

ми бы содержательными они ни были, они не могли занять позицию посредника в разных специализированных областях постсовременной жизни, что как раз и требовалось. Тогда как «постмодерн», похоже, был принят в надлежащих областях повседневной жизни; его культурный резонанс, не ограничивающийся, что важно, эстетикой или художественным творчеством⁵, удачно отвлекает от сферы экономики, позволяя в то же время отнести новые экономические материи и инновации (например, из сферы маркетинга или рекламы, но также организации бизнеса) к этой новой рубрике. Но это не просто перерегистрация или перекодирование, не имеющие своего собственного значения: активная функция — этика и политика — подобных неологизмов заключается в том, что они предлагают провести новую работу: переписать все знакомые вещи в новых терминах и, соответственно, предложить новые модификации, новые идеальные перспективы, перетасовать канонические чувства и ценности; если «постмодернизм» соответствует тому, что Реймонд Уильямс имел в виду под своей фундаментальной категорией культуры — «структурой чувства» — и если он стал «гегемонической» структурой такого рода, что соответствует еще одной из ключевых категорий Уильямса, значит он мог получить такой статус только благодаря глубокой коллективной аутотрансформации, переделке и переписыванию прежней системы. Это гарантирует новизну и ставит перед интеллектуалами и идеологами не-

5. Так, предложенный Йостом Хермандом исчерпывающий перечень культуры шестидесятых (см.: *Herman J. Pop, oder die These vom Ende der Kunst//Stile, Ismen, Etiketten. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978*) заранее покрывает практически все формальные новации так называемого постмодерна.

ожиданные и при этом социально полезные задачи — и сам этот факт также маркируется новым термином, его смутным, зловещим или радостным обещанием избавиться от всего того, что казалось стесняющим, неудовлетворительным или скучным в модерне, модернизме или модерности (*modernity*) (что бы ни стояло за этими терминами). Другими словами, это очень скромный и мягкий апокалипсис, легкий морской бриз (преимущество которого еще и в том, что он уже стих). Однако эта чудесная операция по переписыванию, которая может привести к совершенно новым взглядам как на субъективность, так и на предметный мир, дает дополнительный результат, который мы уже упоминали: все становится сырьем для ее работы, и исследования вроде предложенного здесь легко поглощаются таким проектом на правах комплекса полезных своей непривычностью рубрик перекодирования.

Фундаментальная идеологическая задача нового понятия должна, однако, оставаться задачей координации новых форм практики, социальных и ментальных привычек (это, как я думаю, Уильямс и имел в виду под понятием «структуры чувства») с новыми формами экономического производства и организации, иницированными изменением капитализма — новым глобальным разделением труда — в последние годы. Это сравнительно небольшая и локальная версия того, что в другой работе я попытался систематически рассмотреть в виде «культурной революции» на уровне самого способа производства⁶; в том же смысле взаимоотношения культуры и экономики представляются здесь не в виде дороги с од-

6. См.: *Jameson F. The Political Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 95–98.

носторонним движением, а в качестве постоянного взаимодействия и петли обратной связи. Но точно так же, как (по Веберу) новые религиозные ценности, более интровертированные и более аскетичные, постепенно произвели «новых людей», способных добиться успеха в системе отложенного вознаграждения недавно возникших «модерных» трудовых процессов, точно так же и «постмодерн» следует рассматривать в качестве производства постмодерных людей, способных действовать в весьма специфичном социально-экономическом мире, чья структура, объективные черты и требования — если бы у нас нашлось их верное объяснение — задавали бы ситуацию, на которую отвечал бы «постмодернизм» и которая дала бы нам нечто более определенное, чем просто теория постмодернизма. Я, конечно, не добился этого здесь, и следует добавить, что «культура» в том смысле, в каком она слишком уж цепляется за экономику, чтобы ее можно было от нее отодрать и рассмотреть отдельно, сама является постмодернистским процессом, в чем-то похожим на ботинок, переходящий в ногу, с картины Магритта. Поэтому, к сожалению, описание базиса, к которому я вроде бы здесь апеллирую, само по необходимости уже является культурным, заранее представляясь определенной версией теории постмодернизма.

Я переиздаю здесь мой программный анализ постмодерна («Культурная логика позднего капитализма») без существенных изменений, поскольку внимание, которое он в свое время (в 1984 году) привлек, делает его интересным еще и в качестве исторического документа; другие черты постмодерна, которые показались важными впоследствии, обсуждаются в заключении. Я также не стал менять последующий текст, который часто переиздавал-

ся и в котором изложена комбинаторика позиций по постмодерну, как за, так и против, поскольку их порядок остается по существу тем же, хотя с тех пор появились и многие другие позиции. Более фундаментальное изменение в сегодняшней ситуации касается тех, кто некогда мог принципиально избегать употребления этого слова: таких осталось немного.

В остальной части этой книги рассматриваются в основном четыре темы: интерпретация, утопия, пережитки модерна и «возвращения вытесненного» историчности — ни одна из них в этом виде в исходной статье не присутствовала. Проблема интерпретации поднимается природой самой новой текстуальности, которая, хотя и является в основном визуальной, похоже, не оставляет пространства для интерпретации прежнего типа или же, хотя она и оказывается в своем «общем потоке» темпоральной, не оставляет для нее времени также. Образцовыми примерами здесь выступают видеотекст как таковой, а также «новый роман» (последняя значимая новация в области романа, касательно которого я также буду утверждать, что, учитывая новую конфигурацию «изящных искусств» в постмодернизме, он больше не является действительно важной формой или маркером); с другой стороны, видео может претендовать на то, чтобы быть наиболее характерным для постмодернизма новым медиумом, который в лучших своих качествах сам по себе представляется совершенно новой формой.

Утопия — это пространственный сюжет, и можно было бы решить, что он претерпел некоторые изменения в такой ориентированной на пространство культуре, как постмодерн; но, если последний настолько деисторизирован и настолько склонен к деисторизации, как я здесь порой утверждаю, найти синапс, который мог бы привести утопический импульс

к выражению, становится сложнее. Утопические репрезентации пережили удивительное возрождение в 1960-е годы; если постмодернизм — это субститут шестидесятых и компенсация за их политическую неудачу, вопрос утопии мог бы стать ключевым тестом для того, что осталось от нашей способности воображать какие-либо изменения. Таков, по крайней мере, вопрос, задаваемый одному из наиболее интересных (и наименее характерных) зданий постмодернистского периода, дому Фрэнка Гери в Санта Монике (Калифорния); он также задается — в окрестностях визуального, но не ограничиваясь им — современной фотографии и искусству инсталляций. В любом случае «утопическое» в постмодернизме первого мира стало сильным (левым) политическим термином, а не противоположностью такового.

Но если Майкл Спикс прав, и не бывает чистого постмодернизма как такового, тогда остаточные следы модернизма можно рассмотреть под другим углом зрения, не столько в качестве анахронизмов, сколько в качестве необходимых неудач, которые вписывают тот или иной постмодернистский проект обратно в его контекст и в то же время вновь открывают для пересмотра вопрос о модерне. Я не буду заниматься здесь таким пересмотром; однако сохранение пережитков модерна и его ценностей — особенно иронии (у Вентури или де Мана), а также вопросов тотальности и репрезентации — дает повод для проработки одного из тех тезисов моего первоначального эссе, что сильнее всего смугили некоторых читателей; а именно замечания о том, что «постструктурализм» в его разных версиях или даже просто «теория» были также разновидностью постмодерна или по крайней мере оказываются ею теперь, при взгляде в прошлое. Теория — я предпочитаю

таю здесь более неуклюжее выражение «теоретический дискурс» — казалась чем-то уникальным, если не привилегированным, среди постмодернистских искусств и жанров, поскольку могла порой бросить вызов притяжению духа времени и произвести школы, движения и даже течения авангарда там, где их существование уже не предполагалось. Две очень длинные и несоразмерные остальному тексту главы посвящены изучению двух наиболее успешных течений американского теоретического авангарда, а именно деконструкции и нового историзма, в которых обнаруживаются следы как модерна, так и постмодерна. Но старый «новый роман» Клода Симона также мог бы стать предметом такого рода дискриминации, которая не даст нам ничего особенного, пока мы — отказавшись от навязчивого желания разложить все предметы раз и навсегда по категориям модерна и постмодерна или даже «позднего модерна» и «переходного периода» Чарльза Дженкса — не построим модель противоречий, которые все эти категории разыгрывают в рамках самого текста.

В любом случае эта книга не является обзором «постмодерна» и даже введением в него (если вообще предполагать, что нечто подобное возможно); точно так же используемые в ней текстуальные экспонаты не являются чем-то характерным для постмодерна, его главными *примерами* или же «иллюстрациями» его основных черт. Это связано в определенной мере с самим определением качеств характерного, примера как такового и иллюстрации; но еще больше — с природой самих постмодернистских текстов, то есть собственно *текста*, поскольку именно он является постмодернистской категорией и феноменом, заменившим собой прежнюю категорию «произведения». Действительно, в процессе одной из этих не-

обычайных постмодернистских мутаций, когда все апокалиптическое внезапно становится чем-то декоративным (или по крайней мере съживается вдруг до «чего-то знакомого»), легендарный гегелевский «конец искусства» — пророческое понятие, обозначающее анти- или трансэстетическое призвание модернизма стать чем-то большим, нежели искусство (или религия и даже «философия» в более узком смысле), — сводится ныне к «концу произведения искусства» и пришествию текста. Но в результате курьезности для критики приходят в волнение не меньше, чем загоны для «творчества»: фундаментальное расхождение или несоизмеримость *текста* и *произведения* означает, что, выбрав образцовые тексты и наделив их в исследовании универсальной весомостью репрезентативного случая, мы незаметно превратим их в то же самое, что было раньше, то есть в произведение, которого в постмодерне вроде бы уже не должно быть. Это, так сказать, и есть гейзенбергов принцип постмодернизма, самая сложная проблема репрезентации для любого комментатора, с которой ему только приходится сталкиваться, и решением может быть разве что бесконечное слайд-шоу, «общий поток», продленный в бесконечность.

То же самое относится к предпоследней моей главе, посвященной некоторым недавним фильмам и историческим репрезентациям нового, аллегорического типа. Слово «ностальгия», вошедшее в заглавие этой статьи, обычно имеет другой смысл, отличный от того, что я стараюсь ему придавать, поэтому я специально заранее прокомментирую одно выражение, «кинематограф ностальгии», — другие возражения будут подробно разобраны в заключительном разделе — которое, к моему сожалению, могло вызвать определенные недоразумения. Я уже не помню, сам ли

я придумал этот термин, который все еще представляется мне необходимым, хотя вы должны понимать, что в модных истористских фильмах, им обозначае-мых, нельзя ни в коем случае видеть откровенные выражения прежнего томления, некогда названно-го ностальгией, скорее они представляют собой пол-ную его противоположность, являясь обезличенным визуальным курьезом и «возвращением вытесненно-го» двадцатых и тридцатых «без аффекта» (в другом тексте я пытаюсь определить это как «ностальгию-де-ко»). Но поменять подобный термин задним числом можно не больше, чем заменить и собственно «пост-модернизм» каким-то другим словом.

«Общий поток» ассоциативных выводов подхва-тывает затем и некоторые из давно укоренивших-ся, но при этом более серьезных возражений на мои позиции, кое-какие неверные интерпретации, как и другие темы, которые просто обязаны фигуриро-вать в любой уважающей себя книге по этому пред-мету. В частности, я попытался компенсировать то, что показалось (вполне обоснованно) некоторым чи-тателям ключевым упущением моей программной статьи, а именно отсутствие какого-либо обсуждения «агентности» или же того, что я, следуя за Плехано-вым, предпочел бы назвать «социальным эквивален-том» этой вроде бы бесплотной культурной логики.

Агентность, однако, поднимает вопрос о другой составляющей моего заглавия, «позднем капитализ-ме», о котором нужно сказать еще кое-что. В частно-сти, некоторые подметили, что оно функциониру-ет в качестве своего рода знака, носителя какого-то смысла и выводов, которые не всегда ясны непосвя-щенным⁷. Это не самое мое любимое выражение,

7. Ср. слова Жака Деррида: «Каждый раз, когда в текстах, в кото-

и я пытаюсь чередовать его с другими синонимами («мультинациональный капитализм», «общество спектакля» или «общество изображений», «медиакапитализм», «мировая система» и даже собственно «постмодернизм»); но, поскольку правые также выделили то, что им, очевидно, представляется опасным новым понятием и опасной манерой речи (хотя некоторые экономические прогнозы пересекаются с их собственными идеями, а такой термин, как «постиндустриальное общество», определенно обладает некоторым семейным сходством с ними), этот конкретный участок идеологической борьбы, который, к сожалению, редко выбираешь сам, кажется надежным и достойным защиты.

Насколько я знаю, общее употребление термина «поздний капитализм» берет начало во Франкфуртской школе⁸; он постоянно встречается у Адорно и Хоркхаймера, иногда перемежаясь с другими синонимами (например, «администрируемым обществом»), и это ясно указывает на то, что имелась в виду совершенно другая концепция, скорее веберовского типа, в которой, поскольку она основывалась преимущественно на Гроссмане и Поллоке,

рых речь идет о литературе и философии, мне попадается это выражение „поздний капитализм“, мне ясно, что догматическое или стереотипическое утверждение заменило собой аналитическое доказательство» (*Derrida J. Some Questions and Responses*//N. Fabb, D. Attridge, A. Durant, C. MacCabe (eds). *The Linguistics of Writing*. New York: Methuen, 1987. P. 254.

8. См. мою работу: *Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London: Verso, 1990; эта тема заслуживает более внимательного изучения. Пока я нашел лишь несколько косвенных ссылок на нее, если не считать следующих работ: *Marramao G. Political Economy and Critical Theory*//*Telos*. 1974. No. 24; *Dubiel H. Theory and Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985.

подчеркивались две существенные черты: (1) постепенное формирование сети бюрократического контроля (в том числе в ее довольно-таки кошмарных формах «фукианской», как мы могли бы назвать ее сейчас, решетки) и (2) взаимопроникновение государства и большого бизнеса («государственный капитализм»), так что нацизм и «Новый курс» становятся системами, связанными друг с другом (также в повестку заносится социализм в той или иной форме, будь она доброкачественной или сталинской).

Сегодня у термина «поздний капитализм», используемого довольно широко, совершенно другие коннотации. Никого больше особенно не волнует расширение государственного сектора и бюрократизация: они представляются простым и «естественным» фактом жизни. Отличие нового понятия от старого (которое в основном отвечало ленинскому понятию «монопольной стадии» капитализма) состоит не только в акценте на новых формах бизнес-организаций (мультинациональных и транснациональных компаниях), не укладывающихся в монопольную стадию, но, в первую очередь, в совершенно отличной от прежнего империализма, представлявшего собой всего лишь соперничество нескольких колониальных держав, картине мировой капиталистической системы. Схоластические и, я бы даже сказал, теологические споры о том, согласуются ли различные понятия «позднего капитализма» с марксизмом (несмотря на то, что Маркс в своем «Очерке критики политической экономии» (*Grundrisse*) неоднократно упоминает о «мировом рынке» как конечном горизонте капитализма⁹), завязаны на вопрос интернационализации и на то, как ее описывать (и в частно-

9. См., например: *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1859 го-

сти на вопрос о том, является ли компонентом «теории зависимости» или же теории «мир-системы» Валлерстайна модель производства, основанная на социальных классах). Несмотря на эти теоретические неопределенности, справедливо будет сказать, что сегодня у нас есть приблизительное представление об этой новой системе (названной «поздним капитализмом», чтобы выделить именно ее преемственность с тем, что было раньше, а не разрыв, слом или мутацию, которую желали подчеркнуть такие понятия, как «постиндустриальное общество»). К ее чертам, наряду с вышеупомянутыми формами транснационального бизнеса, относятся новое международное разделение труда, новая головокружительная динамика международного банковского сектора и бирж (включая огромный финансовый долг второго и третьего мира), новые формы медийной взаимосвязи (включающие, что важно, такие транспортные системы, как контейнеризация), компьютеры и автоматизация, перенос производства в развитые области третьего мира, а также все более привычные социальные последствия, в том числе кризис традиционной рабочей силы, появление яппи и джентрификация — теперь уже на глобальном уровне.

Решая вопрос о периодизации феномена такого рода, мы должны усложнить модель несколькими дополнительными эпициклами. Необходимо провести различие между постепенным формированием различных (часто не связанных друг с другом) условий новой структуры и «моментом» (не обязательно хронологическим), когда все они сливаются воедино, образуя функциональную систему. И сам этот мо-

дов//Сочинения. Издание второе. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 45–46, 71–72, 227.

мент является не столько хронологическим, сколько близким к «*Nachträglichkeit*» Фрейда, или ретроактивностью: люди замечают динамику некоей новой системы, в которую они сами погружены, только позже и постепенно. Это восходящее коллективное сознание новой системы (которое само складывается рывками и фрагментами на основе множества не связанных друг с другом симптомов кризиса, таких как закрытие фабрик или повышение процентных ставок) не вполне совпадает с возникновением новых культурных форм выражения («структуры чувства» Реймонда Уильямса кажутся в конечном счете весьма странным способом изображать постмодернизм как явление культуры). Каждый готов теперь признать, что разнообразные предварительные условия новой «структуры чувства» существовали и до того, как они смогли сложиться и кристаллизоваться в относительно гегемонический стиль; однако эта предыстория не синхронизирована с экономической. Так, Мандель указывает на то, что основные технологические условия новой «длинной волны» третьей стадии капитализма (здесь названной «поздним капитализмом») наличествовали к концу Второй мировой войны, которая привела также к реорганизации международных отношений, деколонизации колоний и закладке фундамента для возникновения новой мировой экономической системы. Но в культурном отношении предварительное условие обнаруживается (если не считать множества разношерстных модернистских «экспериментов», которые впоследствии переоформляются в предшественников) в огромных социально-психологических трансформациях 1960-х годов, которые смели значительную часть традиции на уровне «ментальностей». Таким образом, экономическая подготовка постмодернизма или позднего капитализма началась в 1950-х годах после

того, как был компенсирован военный дефицит потребительских товаров и запчастей и на рынок начали выходить новые товары и технологии (не последними из которых оказались медиатехнологии). С другой стороны, психический габитус новой эпохи требует абсолютного разрыва, усиливающегося поколенческим сломом, достигнутым в полной мере в 1960-е годы (следует понимать, что экономическое развитие не берет ради *этого* паузу, но продолжается на собственном уровне в соответствии со своей логикой). Если вы предпочитаете ныне несколько устаревшую терминологию, это различие в значительной степени совпадает с различием Альтюссера между гегелевским «сущностным срезом» (или *coupe d'essence*), в котором критика культуры желает найти один-единственный принцип «постмодерна», присущий как нельзя более разнообразным и дифференцированным качествам социальной жизни, и собственно альтюссеровской «господствующей структурой», в которой различные уровни сохраняют полуавтономию в отношении друг друга, работают на разных скоростях, развиваются неравномерно, но все же вступают в своего рода сговор, чтобы произвести тотальность. Добавьте к этому неизбежную проблему репрезентации, указывающую на то, что «нет позднего капитализма вообще», но есть лишь та или иная национальная форма такого капитализма, так что читатели, не относящиеся к числу жителей Северной Америки, непременно пожалуются на америкоцентризм моей собственной концепции, который оправдывается только тем, что «короткий американский век» (1945–1973) как раз и образовал рассадник или посевное поле для новой системы, тогда как развитие культурных форм постмодернизма стало, можно сказать, первым собственно североамериканским глобальным стилем.

В то же время я считаю, что оба рассматриваемых уровня, базис и различные надстройки — экономическая система и культурная «структура чувства» — каким-то образом кристаллизовались в потрясениях, вызванных кризисами 1973 года (нефтяным кризисом, отменой международного золотого стандарта, фактическим завершением большой волны «войн за национальное освобождение» и началом конца традиционного коммунизма), которые, когда пыль наконец осела, открыли наличие уже совершенно сложившегося, хотя при этом странного нового ландшафта, который я пытаюсь описать в статьях, собранных в этой книге (ставшей одной из проб и гипотетических концепций, которых становится все больше и больше)¹⁰.

Вопрос о периодизации, однако, абсолютно не чужд сигналам, исходящих от выражения «поздний капитализм», которое теперь четко идентифицируется как своего рода левацкий лозунг, заминированный политически и идеологически, так что само его использование определяет неявное согласие по довольно большому спектру марксистских в своей сущности социально-экономических положений, которые другая сторона, возможно, и не готова принять. «Капитализм» и сам всегда был в этом смысле довольно забавным словом: употребление этого слова — в других отношениях достаточно нейтрального обозначения социально-экономической системы, свойства которой, не вызывают разногласия сторон — похоже, говорило

10. Концепций и версий становится все больше, из них я бы рекомендовал следующие: *Harvey D.* The Condition of Postmodernity. Oxford: Wiley-Blackwell, 1989; *Rojó A. B.* La Isla que se repite. Hannover, N.H.: Ediciones del Norte, 1990; *Soja E.* Postmodern Geographies. London: Verso, 1989; *Gitlin T.* Hip-Deep in Postmodernism // New York Times Book Review. Nov. 6, 1988. P. 1; *Connor S.* Postmodernist Culture. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

о том, что у вас какая-то критическая, подозрительная, если не попросту социалистическая позиция: только откровенно правые идеологи или крикливые апологеты рынка продолжают использовать его с одним и тем же чувством глубокой удовлетворенности.

«Поздний капитализм» все еще оказывает подобный эффект, но с некоторым отличием: эпитет, входящий в это выражение, редко означает какую-нибудь глупость вроде окончательного дряхления, слома или смерти системы как таковой (такой темпоральный взгляд скорее подошел бы модернизму, чем постмодернизму). Обычно слово «поздний» передает ощущение того, что нечто изменилось, что вещи стали другими, что мы претерпели трансформацию жизненного мира, решительную, но несравнимую с прежними судорогами модернизации и индустриализации, возможно, менее заметную и яркую, но более долговременную именно потому, что более обширную и полную¹¹.

Это значит, что выражение «поздний капитализм» несет в себе также и другую, культурную половину своего заглавия; оно не является всего лишь буквальным переводом другого термина, «постмодернизма»; скорее, сама характеристика времени, в нем содержащаяся, привлекает внимание к переменам в повседневности и переменам на собственно культурном уровне. Сказать, что два моих термина, «культурное» и «экономическое», коллапсируют друг в друга и означают одно и то же в условиях стершегося различия между базисом и надстройкой, поражавшем многих как не-

11. В другой работе, связанной с данной (см. выше сноску 7), я, как сказал бы Хейден Уайт, «почувствовал возможным для себя» использовать немецкий термин «Spätmarxismus» [поздний марксизм] для обозначения марксизма того рода, что пришелся бы в пору новой системе.

что специфичное именно для постмодернизма, — значит также предположить, что базис на третьей стадии капитализма порождает надстройки, наделенные динамикой нового рода. И возможно, это и есть то, что (справедливо) тревожит в этом термине необращенных скептиков; кажется, что он заранее обязывает говорить о культурных феноменах в категориях по меньшей мере бизнеса, если не политической экономии.

Что касается самого «постмодернизма», я не пытался систематизировать словоупотребление или же навязывать какое-то одно общепринятое компактное значение, поскольку понятие это не просто спорное, но также внутренне конфликтное и противоречивое. Но, плохо оно или хорошо, я утверждаю, что мы не можем его не использовать. Однако следует также понимать, что мои доводы всякий раз, когда мы пользуемся этим понятием, предполагают, что мы обязаны заново усвоить все эти внутренние противоречия и инсценировать неувязки и дилеммы, присущие их репрезентации; каждый раз мы должны все это полностью прорабатывать. «Постмодернизм» — не то, что мы можем установить раз и навсегда, а потом использовать с чистой совестью. Это понятие, если оно вообще существует, должно возникнуть в конце, а не в начале обсуждения, которое мы ему посвящаем. Таковы условия — по-моему, единственные, которые могут предотвратить ошибку преждевременного прояснения, — дальнейшего продуктивного использования этого термина.

Материалы, собранные в данной книге, составляют третий и последний раздел предпоследнего подраздела более общего проекта под названием «Поэтика социальных форм».

Дарем, апрель 1990 г.

Культурная логика позднего капитализма

ПОСЛЕДНИЕ несколько лет были отмечены своего рода перевернутым миллениаризмом, в котором предвестия будущего, катастрофического или искупительного, сменились ощущением конца (идеологии, искусства или социального класса; кризиса ленинизма, социал-демократии или государства всеобщего благосостояния и т. д., и т. п.); все это вместе составляет то, что все чаще называют постмодернизмом. Обоснование самого его существования зависит от гипотезы о некоем радикальном разрыве или *coupure*¹, которую обычно возводят к концу 1950-х — началу 1960-х годов.

Как подсказывает само слово, этот разрыв чаще всего связан с представлениями о затухании или же исчерпании столетнего движения модерна (или же с идеологическим или эстетическим отказом от него). Так, абстрактный экспрессионизм в живописи, экзистенциализм в философии, предельные формы репрезентации в романе, фильмы крупных *auteurs*² или модернистская школа поэзии (как она была институализирована и канонизирована в произведениях Уоллеса Стивенса) — все они ныне счи-

1. Разрез (фр.) — Прим. ред.

2. Авторы (фр.). См. сноску 1 на с. 197. — Прим. ред.

таются последним, необычайно ярким цветением высокого модернизма, чей импульс был растрочен и исчерпан вместе с ними. Перечисление того, что приходит затем, становится сразу же эмпирическим, хаотическим и гетерогенным: Энди Уорхол и поп-арт, но также фотореализм, а за его пределами — «новый экспрессионизм»; в музыке — момент Джона Кейджа, но также синтез классических и «популярных» стилей, обнаруживаемый у таких композиторов, как Филипп Гласс и Терри Райли, а также панк и рок новой волны (*Beatles* и *Rolling Stones* теперь выступают как момент высокого модернизма в этой более поздней и быстро развивающейся традиции); в кино — Годар, пост-Годар, экспериментальный кинематограф и видео, но также совершенно новый тип коммерческого кино (о котором ниже); Берроуз, Пинчон или Измаэль Рид, с одной стороны, и французский «новый роман» и его ответвления — с другой, вместе с пугающими своей новизной типами литературной критики, основанной на новой эстетике текстуальности или *écriture*... Список можно расширять до бесконечности; но предполагает ли он какое-то более фундаментальное изменение или прерывание, нежели периодические изменения в стиле и моде, определенные императивом стилистической инновации, свойственным высокому модернизму?

Однако именно в области архитектуры изменения эстетического производства как нельзя более заметны, а их теоретические проблемы поставлены в центр и артикулированы предельно отчетливо; моя собственная концепция постмодернизма, которая будет изложена далее, первоначально складывалась в контексте архитектурных дискуссий. Постмодернистские позиции в архитектуре более явным образом, чем в других искусствах или медиа, оказа-

лись неотделимыми от безжалостной атаки на архитектуру высокого модернизма, Фрэнка Ллойда Райта или так называемого интернационального стиля (Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ и т. д.), в которой формальная критика и анализ (трансформации в высоком модернизме здания в виртуальную скульптуру или, как сказал Роберт Вентури, в монументальную «утку»³) совмещаются с новыми идеями на уровне урбанизма и института эстетики. Таким образом, с высоким модернизмом связывается разрушение ткани современного города и старой районной культуры (посредством радикального отстранения нового утопического здания высокого модернизма от окружающего его контекста), тогда как профетический элитизм и авторитаризм модернистского движения безапелляционно отождествляются с властным жестом харизматического Господина.

Постмодернизм в архитектуре будет затем достаточно логично представляться в качестве своего рода эстетического популизма, на что указывает и само название влиятельного манифеста Вентури «Уроки Лас-Вегаса» (*Learning from Las Vegas*). Как бы ни оценивать в конечном счете эту популистскую риторику⁴,

3. Вентури Р., Браун Д. С., Айзенур С. Уроки Лас-Вегаса: Забытый символизм архитектурной формы. М.: Strelka Press, 2015.

4. Оригинальность первопроходческой работы Чарльза Дженкинса «Язык архитектуры постмодернизма» (1977) состоит в едва ли не диалектическом сочетании постмодернистской архитектуры и семиотики определенного типа, причем обращение к одному должно оправдать наличие другого. Семиотика подходит для анализа новейшей архитектуры в силу популизма последней, который передает знаки и сообщения пространственной «публике читателей», в отличие от монументальности высокого модерна. Тогда как сама новейшая архитектура утверждается, поскольку она доступна для семиотического анализа и тем самым доказывает то, что является самостоятельным эстетическим предметом (а не трансэстетическими

одно преимущество у нее по крайней мере есть: она привлекает наше внимание к фундаментальной черте всех вышеперечисленных постмодернизмов — к стиранию в них старой (по существу связанной с высоким модернизмом) границы между высокой культурой и так называемой массовой или коммерческой культурой и к возникновению новых типов текстов, пронизанных формами, категориями и содержаниями той самой культурной индустрии, которая столь страстно разоблачалась всеми идеологами модерна, начиная с Фрэнка Рэймонда Ливиса и американской новой критики и заканчивая Адорно и Франкфуртской школой. Различные виды постмодернизма были, собственно, очарованы всем этим «деградировавшим» ландшафтом барахла и китча, телесериалами и культурой «Ридерз дайджест», рекламой и мотелями, ночными телепередачами и голливудскими фильмами категории В, так называемой паралитературой с ее привокзальными изданиями в мягкой обложке — готикой и женскими романами (*romance*), популярными биографиями, детективами, научной фантастикой и фэнтези: материалами, которые они уже не просто «цитируют», как какой-нибудь Джойс или Малер, но встраивают в собственную субстанцию.

При этом рассматриваемый разрыв нельзя осмыслить как чисто культурное дело: действительно, теории постмодерна — прославляющие его или же выраженные на языке морального отвращения или разоб-

конструктами высокого модерна). Следовательно, здесь эстетика подкрепляет идеологию коммуникации (которая будет подробнее рассмотрена в следующей главе), и наоборот. Помимо многих важных работ Дженкса см. также: *Klotz H. History of Postmodern Architecture*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1988; *Portoghesi P.P. After Modern Architecture*. New York: Rizzoli International Publications Inc., 1982.

лечения — отличаются заметным семейным сходством со всеми этими более амбициозными социологическими обобщениями, которые, по сути в то же самое время, сообщают о пришествии и учреждении совершенно нового типа общества, получившего наибольшую известность под именем «постиндустриального» (Дэниэл Белл), но также часто называется потребительским обществом, обществом медиа, информационным обществом, электронным обществом, обществом высоких технологий и т. п. У таких теорий есть очевидная идеологическая задача — доказать, к их собственному удовольствию, что новая социальная формация более не подчиняется законам классического капитализма, то есть верховенству промышленного производства и вездесущей классово-борьбы. Поэтому марксистская традиция решительно им сопротивлялась, за показательным исключением экономиста Эрнеста Манделя, который в своей книге «Поздний капитализм» ставит задачу не только проанализировать историческую специфику этого нового общества (рассматриваемого у него в качестве третьей стадии или момента в эволюции капитала), но также и доказать, что оно является, если уж на то пошло, *более чистой* стадией капитализма, чем любой из предшествующих его моментов. Я вернусь к этому аргументу позже; пока же достаточно заранее указать на пункт, который будет разбираться во второй главе, а именно на то, что каждая позиция относительно постмодернизма в культуре — будь она апологией или стигматизацией — является в то же самое время, причем *по необходимости*, явной или неявной политической позицией в отношении природы современного мультинационального капитализма.

Последнее предварительное замечание касается метода: нижеследующее не стоит воспринимать в ка-

честве стилистического описания, как описание одного из стилей или движений в культуре. Скорее, я намеревался предложить гипотезу о периодизации, причем в тот самый момент, когда сама концепция исторической периодизации стала представляться весьма проблематичной. В другом тексте я утверждал, что любой изолированный или дискретный культурный анализ всегда предполагает запрятанную в нем или репрессированную теорию исторической периодизации; во всяком случае концепция «генеалогии» избавляется почти от всех традиционных теоретических опасений относительно так называемой линейной истории, теорий «стадий» или телеологической историографии. В данном контексте, однако, более обширное теоретическое обсуждение подобных (вполне реальных) проблем можно, вероятно, заменить несколькими содержательными замечаниями.

Одно из опасений, постоянно порождаемых гипотезами о периодизации, состоит в том, что они стремятся стереть различие и спроецировать представление об определенном историческом периоде как массивной гомогенности (замкнутой с той или другой стороны необъяснимыми хронологическими метаморфозами и знаками пунктуации). Но именно поэтому мне кажется важным понимать постмодернизм не как стиль, но скорее как культурную доминанту: концепцию, которая допускает присутствие и сосуществование ряда весьма разных, но при этом соподчиненных качеств.

Рассмотрим, например, влиятельную альтернативную позицию, заключающуюся в том, что сам постмодернизм — не более чем очередная стадия собственно модернизма (если не более старого романтизма); действительно, можно согласиться с тем, что все ка-

чества постмодернизма, которые я вскоре перечислю, могут быть выявлены, причем во вполне развитой форме, в том или ином предшествующем модернизме (включая таких удивительных генеалогических предшественников, как Гертруда Стайн, Реймон Руссель или Марсель Дюшан, которых можно считать откровенными постмодернистами, хотя тогда такого термина еще не было). Однако при таком подходе не принималась в расчет социальная позиция прежнего модернизма или, лучше сказать, его подчеркнутое непризнание старой викторианской и поствикторианской буржуазией, которая видит в его формах и этосе нечто в той или иной степени и в том или ином смысле уродливое, диссонирующее, темное, скандальное, аморальное, подрывное или же в целом «антисоциальное». Здесь же будет доказываться, что определенное изменение в сфере культуры сделало подобные установки архаичными. Пикассо и Джойс не только не кажутся сегодня уродливыми; они поражают нас как нечто скорее «реалистичское», и это результат канонизации и академической институализации движения модерна, которую можно возвести к концу 1950-х годов. В этом, несомненно, состоит одно из наиболее вероятных объяснений возникновения постмодернизма как такового, поскольку молодежь 1960-х годов выступит против ранее оппозиционного модернистского движения, увидев в нем систему мертвой классики, которая «тяготет, как кошмар, над умами живых», как сказал Маркс по другому поводу.

Что же касается восстания постмодерна против всего этого, следует в равной мере подчеркнуть, что его собственные наступательные качества — начиная с мрачности или материалов откровенного сексуального характера и заканчивая моральным раз-

ложением или открытым выражением социального и политического вызова, которые превосходят все то, что можно было вообразить в крайние моменты высокого модернизма, — более никого не шокируют и не только принимаются с величайшей снисходительностью, но и институализируются, становясь единым целым с официальной или публичной культурой западного общества.

Произошло следующее: эстетическое производство в наши дни было интегрировано в товарное производство как таковое: безумная экономическая настоятельность производить потоки товаров, которые выглядят все более новыми (любые товары, начиная с одежды и заканчивая самолетами) и циркулируют с постоянно растущей скоростью, наделяет сегодня эстетическую инновацию и экспериментирование все более важной структурной функцией и особым положением. Такие экономические потребности находят затем признание и в разнообразных типах институциональной поддержки новейшего искусства, начиная с фондов и грантов, предоставляемых музеям, и заканчивая другими формами патронажа. Из всех искусств архитектура по своей конституции ближе всего к ведению хозяйства, с которым она состоит — в силу заказов и стоимости земельной собственности — в практически непосредственном отношении. Поэтому не стоит удивляться, если мы обнаружим удивительный расцвет новой постмодернистской архитектуры, основанный на покровительстве мультинационального бизнеса, чье расширение и развитие строго хронологически с ней совпадают. Позже я укажу на то, что между двумя этими новыми феноменами еще более глубокое диалектическое отношение, чем просто однонаправленное финансирование того или иного проекта. Но пока я должен напо-

мнить читателю об очевидном, а именно о том, что вся эта глобальная, хотя и американская, постмодернистская культура является внутренним и надстроечным выражением совершенно новой волны американского военного и экономического господства во всем мире: в этом смысле, как и на протяжении всей классовой истории, обратная сторона культуры — это кровь, пытки, смерть и страх.

Первый момент, который следует отметить относительно господствующей концепции периодизации, состоит, следовательно, в том, что, даже если все конститутивные качества постмодернизма тождественны качествам прежнего модернизма и совпадают с ними по содержанию — ложность чего я, однако, считаю возможным доказать, хотя такую позицию мог бы опровергнуть лишь еще более обстоятельный анализ модернизма, — два феномена все же сохраняют свое предельное отличие в плане своего значения и социальной функции, что обусловлено иным позиционированием постмодернизма в экономической системе позднего капитализма и, помимо этого, трансформацией самой сферы культуры в современном обществе.

Этот пункт будет подробнее обсуждаться в заключении к этой книге. Сейчас же я должен вкратце рассмотреть иной вид возражения на периодизацию, а именно озабоченность тем, что в ней, возможно, стирается гетерогенность, о которой чаще всего заявляют левые. Верно то, что в этом есть странная квазисартровская ирония — логика «победитель проигрывает», — которая обычно сопровождает любую попытку описать систему и тотализирующую динамику, каковые выявляются в движении современного общества. Получается, что, чем сильнее взгляд на некую все более тотальную систему или логику — оче-

видным примером тут выступает книга Фуко о тюрьмах, — тем более беспомощным ощущает себя в итоге читатель. Следовательно, если теоретик и выигрывает, выстраивая все более замкнутую и устрашающую машину, именно в этой степени он и проигрывает, поскольку критическая потенция его труда тем самым парализуется, а импульсы отрицания и восстания, не говоря же о таковых социальной трансформации, на фоне самой этой модели все больше воспринимаются в качестве чего-то тщетного и тривиального.

Я почувствовал, однако, что только в свете некоей концепции господствующей культурной логики или гегемонической нормы может быть измерено и оценено подлинное различие. Я далек от ощущения, будто все культурное производство является сегодня «постмодернистским» в широком смысле, который я буду придавать этому термину. Постмодерн, однако, является силовым полем, в котором могут проложить свой путь совершенно разные типы культурных импульсов — те, что Реймонд Уильямс ловко окрестил «остаточными» и «возникающими» формами культурного производства. Если мы не достигнем некоего общего смысла культурной доминанты, мы скатимся ко взгляду на современную историю как простую разнородность, случайное различие, сосуществование кучи разных сил, чья эффективность неопределима. В любом случае нижеследующий анализ разрабатывался с таким политическим настроем: спроектировать некую концепцию новой систематической культурной нормы и ее воспроизводства, чтобы точнее обдумать наиболее эффективные формы современной культурной политики радикального типа.

В изложении будут рассмотрены одна за другой следующие конститутивные черты постмодернизма:

новое отсутствие глубины, которое становится все более заметным и в современной «теории», и в совершенно новой культуре изображения или симулякра; все большее ослабление историчности, как в нашем отношении к публичной Истории, так и в новых формах нашей частной темпоральности, чья «шизофреническая» структура (следуя Лакану) будет определять новые типы синтаксиса или синтагматических отношений в более темпоральных искусствах; важный новый тип эмоционального базового тона — я буду называть это «интенсивностями», — который лучше всего понять, вернувшись к прежним теориям возвышенного; глубокое конститутивное отношение всего этого к новой большой технологии, которая сама является фигурой новой большой экономической системы мира; наконец, после краткого описания постмодернистских изменений в жизненном опыте архитектурного пространства как такового будут представлены некоторые размышления относительно задачи политического искусства в пугающем новом мировом пространстве позднего или мультинационального капитала.

I

Мы начнем с одного из канонических произведений визуального искусства высокого модернизма, хорошо известной картины Ван Гога, изображающей крестьянские башмаки, то есть с примера, который, как вы можете понять, не был выбран наугад или без задней мысли. Я хочу предложить два способа прочтения этой картины, которые оба в определенном смысле реконструируют восприятие произведения в двухэтапном или двухуровневом процессе.

Первым делом я хочу указать на то, что, если не допускать сведения этого обильно копируемого произведения до уровня простой декорации, оно потребует от нас реконструировать некую идеальную ситуацию, из которой возникает законченное произведение. Пока эта ситуация — которая ушла в прошлое — не подвергнется в каком-то смысле ментальному восстановлению, картина будет оставаться инертным объектом, овеществленным конечным продуктом, который невозможно понять в качестве полноправного символического акта, как праксис и производство.

Последний термин указывает на то, что один из способов реконструкции исходной ситуации, на которую произведение в каком-то смысле отвечает, — выделить сырье, первоначальное содержание, с которым оно сталкивается и которое перерабатывает, преобразует и присваивает. У Ван Гога это содержание, это первоначальное сырье, как я готов утверждать, должно пониматься попросту как весь предметный мир сельской нищеты, гнетущей деревенской бедности, то есть как весь этот рудиментарный человеческий мир изматывающего крестьянского труда, мир, сведенный к его наиболее грубому, примитивному, маргинализованному и ненадежному состоянию.

Фруктовые деревья в этом мире — старые, ссохшиеся прутья, вырывающиеся из неплодородной почвы; жители деревни — иссушенные скелеты, карикатуры на некую предельно гротескную типологию базовых человеческих типажей. Почему же тогда у Ван Гога такие вещи, как яблони, взрываются галлюцинаторной поверхностью цвета, а его деревенские стереотипы вдруг щедро закрашиваются оттенками красного и зеленого? Далее я буду доказывать, что, если следовать первой интерпретационной возможности,

намеренная и столь заметная трансформация скудного крестьянского предметного мира в материализацию чистого цвета, прославляемую масляной живописью, следует понимать в качестве утопического жеста, компенсаторного акта, который завершается производством нового утопического царства чувств или по крайней мере того высшего чувства — зрения, визуального, — которое восстанавливает теперь для нас некое полноправное полуавтономное пространство, часть некоего нового разделения труда в теле капитала, некую новую фрагментацию зарождающегося сенсориума, который воспроизводит специализацию и разделения капиталистической жизни в то самое время, когда ищет им отчаянную утопическую компенсацию в самой этой фрагментации.

Конечно, существует и второе прочтение Ван Гога, которое вряд ли можно игнорировать, когда мы смотрим на эту конкретную картину, и оно заключается в центральной составляющей анализа, представленного Хайдеггером в работе «Исток художественного творения», который организован вокруг идеи о том, что произведение искусства возникает в зазоре между Землей и Миром, то есть, как я предпочел бы перевести эти термины, между бессмысленной материальностью тела и природы и смыслополаганием в истории и социальном. Позже мы вернемся к этому специфическому разрыву или зазору; здесь же пока достаточно напомнить некоторые хорошо известные фразы, моделирующие процесс, в котором эти прославившиеся впоследствии крестьянские башмаки постепенно воссоздают вокруг себя весь отсутствующий предметный мир, некогда являвшийся их жизненным контекстом. Хайдеггер говорит: «Немотствующий зов земли отдается в этих башмаках, земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженно-

стью ее залежных полей в глухое зимнее время... *Земле* принадлежат эти башмаки, эта дельность, в мире крестьянки — хранящий их кров... Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки... Сущее вступает в несокрытость своего бытия»⁵ посредством произведения искусства, которое приоткрывает весь отсутствующий мир и землю в своей окрестности — вместе с тяжелой поступью крестьянки, одиночеством тропы в поле, хижинкой на поляне, изношенными и поломанными орудиями труда на пашне и у домашнего очага. Описание Хайдеггера следует дополнить указанием на обновленную материальность произведения, на трансформацию одной формы материальности — самой земли, ее троп и физических предметов — в эту иную материальность масляной живописи, утвержденную и выведенную на первый план как нечто полноправное, ради визуального удовольствия, приносимого ею, но, тем не менее, это описание само уже в достаточной мере убедительно.

В любом случае оба прочтения можно назвать *герменевтическими* — в том смысле, в каком произведение в его инертной объектной форме принимается за подсказку или симптом некоей более обширной реальности, которая замещает его в качестве его окончательной истины. Теперь же нам нужно взглянуть на башмаки иного рода, и хорошо, что соответствующее изображение мы можем найти в недавней работе центральной фигуры современного визуального искусства. Очевидно, «Туфли в алмазной пыли» Энди Уорхола уже не говорят с нами хотя бы с той лихой той непосредственности, что присуща обуви

5. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008. С. 117, 119, 121.

Ван Гога; действительно, у меня возникает искушение сказать, что они с нами вообще не говорят. В этой картине нет ничего, что бы организовывало минимальное место для зрителя, который встречается с ней на повороте музейного коридора или в галерее как с неким необъяснимым естественным объектом, со всей его случайностью и необоснованностью. На уровне содержания нам приходится иметь дело с намного более очевидными современными фетишами — как во фрейдовском, так и в марксистском смыслах (Деррида в одном рассуждении о «паре крестьянских башмаков» отмечает, что обувь Ван Гога — это гетеросексуальная пара, которая не допускает ни извращения, ни фетишизации). Здесь у нас, однако, случайная подборка мертвых предметов, вместе висящих на полотне подобно связке репы, столь же оторванных от своего прежнего жизненного мира, как и куча башмаков, оставшихся от Аушвица, или же останки и знаки некоего непостижимого, трагического пожара, случившегося в переполненном танцевальном зале. Следовательно, у Уорхола нет способа завершить герменевтический жест и восстановить для этих разрозненных предметов весь их обширный жизненный контекст зала для танцев или же бала, мир модной тусовки или же гламурных журналов. И это даже еще парадоксальнее, если вспомнить его биографию: Уорхол начинал художественную карьеру в качестве коммерческого иллюстратора обувных мод и дизайнера витрин, в которых гордо выставлялись лодочки и бальные туфли. И правда, здесь возникает желание поднять — конечно, совершенно преждевременно — один из главных вопросов касательно самого постмодернизма и его возможных политических аспектов: творчество Энди Уорхола в действительности вращается вокруг коммодификации, так что огром-

ные билборды с изображениями бутылок кока-колы или банок супа *Campbell*, которые недвусмысленно выдвигают на передний план товарный фетишизм и переход к позднему капиталу, *должны* быть мощными критическими политическими высказываниями. Если они не таковы, нам наверняка захочется узнать, в чем причина, и мы могли бы для начала обратить несколько более пристальное внимание на возможности политического и критического искусства в постмодернистский период позднего капитала.

Но есть и некоторые другие важные различия между моментами высокого модернизма и постмодернизма, между башмаками Ван Гога и Энди Уорхола, на которых мы должны ненадолго задержаться. Первое и наиболее очевидное — это появление нового типа уплощенности или нехватки глубины, нового типа поверхностности в совершенно буквальном смысле, то есть, возможно, высшего формального качества всех видов постмодернизма, к которому у нас будет возможность вернуться и в ряде других контекстов.

На следующем этапе мы, конечно, должны разобрататься с ролью фотографии и фотонегатива в современном искусстве такого рода; именно она придает мертвенный облик картине Уорхола, чья застывшая рентгеновская элегантность умерщвляет овеществленный глаз зрителя таким образом, который, похоже, не имеет ничего общего со смертью, одержимостью смертью или же страхом смерти на уровне содержания. Действительно, мы словно бы имеем здесь дело с перевертыванием утопического жеста Ван Гога, в произведении которого больной мир неким ницшевским распоряжением или волевым актом преобразуется в пронзительность утопического цвета. Здесь же, напротив, похоже, что внешняя цветная поверхность вещей — приниженных и зара-

нее запачканных их уподоблением блестящим рекламным картинкам — была с них сдернута, обнажив мертвенный черно-белый субстрат фотонегатива, который поддерживает их изнутри. Хотя такая смерть мира явления тематизируется в разных работах Уорхола, из которых наиболее известные — серии дорожных происшествий и электрических стульев, я думаю, что теперь это вопрос не содержания, но некоей более фундаментальной мутации в самом предметном мире — ставшем ныне совокупностью текстов или симулякров — и в то же время в установке субъекта.

Все это приводит меня к третьему качеству, которое следует здесь прояснить, — его я буду называть исчезновением аффекта в постмодернистской культуре. Конечно, было бы не совсем верно предполагать, что всякий аффект, всякое чувство или эмоция, всякая субъективность выветрились из новейшей изобразительности. Действительно, в «Туфлях в алмазной пыли» заметно своего рода возвращение вытесненного, странное компенсаторное, декоративное веселье, явно обозначенное самим названием, и таким возвращением, конечно, оказывается блеск золотой пыли, блески золотого песка, который запечатывает поверхность картины и в то же время продолжает нам подмигивать. Вспомним, однако, о волшебных цветах Рембо, которые «смотрят на тебя в ответ», или о торжественном и предостерегающем блеске глаз античного торса в произведении Рильке, который требует от буржуазного субъекта, чтобы тот изменил свою жизнь; ничего такого не найти в безответственной фривольности этого последнего декоративного слоя. В одной интересной рецензии на итальянскую версию этого текста⁶ Ремо

6. *Ceserani R.* Quelle scarpe di Andy Warhol // II Manifesto, June 1989.

Чезерини расширяет этот фетишизм ног до четырехмерного образа, который добавляет к зияющей «модернистской» экспрессивности башмаков Ван Гога-Хайдеггера «реалистический» пафос Уолкера Эванса и Джеймса Эйджи (странно, что для пафоса, получается, нужна команда!); тогда как то, что у Уорхола казалось случайным собранием прошлогодних мод, у Магритта приобретает плотскую реальность человеческой конечности, теперь более фантазматичной, чем кожа, на которой она напечатана. Магритт единственным из сюрреалистов пережил кардинальный переход от модерна к его продолжению, став по ходу дела чем-то вроде постмодернистской эмблемы — жутким, лакановским отвержением (*foreclusion*), лишенным выражения. Идеальному шизофренику, однако, достаточно легко угодить, если есть лишь вечное настоящее, попадающееся на глаза, которые одинаково заморожены как старым башмаком, так и органической тайной ногтя, упорно растущего на ноге человека. Соответственно, Чезерини заслуживает своего собственного семиотического куба:



Однако к исчезновению аффекта лучше всего сначала подойти через фигуру человека, и очевидно, что сказанное нами о коммодификации предметов столь же строго выполняется и в случае людей, ставших сюжетами работ Уорхола: звезд — таких, как Мэрилин Монро, — которые сами коммодифицируются и трансформируются в свои собственные изображения. И здесь также своего рода грубое возвращение к прежнему периоду высокого модернизма позволяет предложить наглядную и удобопонятную аллегорию рассматриваемого превращения. Картина Эдварда Мунка «Крик» — это, конечно, каноническое выражение великой модернистской темы отчуждения, анонимии, одиночества социальной фрагментации и изоляции, едва ли не программная эмблема того, что ранее называли эпохой страха. Здесь она будет пониматься в качестве воплощения не просто выражения такого рода аффекта, но и — даже в большей степени — как виртуальная деконструкция самой эстетики выражения, которая, похоже, господствовала в большей части того, что мы называем высоким модернизмом, но исчезла — одновременно по практическим и теоретическим причинам — из мира постмодерна. Само понятие выражения предполагает, собственно, некоторое разделение внутри субъекта, а вместе с ним — и всю метафизику внутреннего и внешнего, лишенной мира боли внутри монады и момента, когда эта «эмоция» — зачастую в своего рода катарсисе — проецируется вовне и экстериоризируется в виде жеста или крика, как отчаянная коммуникация или же внешняя драматизация внутреннего чувства.

Вероятно, пора сказать о современной теории, которая взяла на себя — в числе прочих — задачу критики и дискредитации самой этой герменевтической модели внутреннего и внешнего, задачу, тре-

бовавшую заклеить подобные модели в качестве идеологических и метафизических. Но то, что сегодня называется современной теорией — или, говоря точнее, теоретическим дискурсом, — также является, как я хотел бы показать, в точности постмодернистским феноменом. Поэтому было бы непоследовательно защищать истину ее теоретических идей в ситуации, в которой само понятие «истины» стало частью метафизического багажа, от которого постструктурализм пытается избавиться. Мы по крайней мере можем предположить, что постструктуралистская критика герменевтики, того, что я вскоре назову моделью глубины, полезна для нас в качестве весьма значимого симптома той самой постмодернистской культуры, которая является здесь нашим предметом.

Если совсем наспех, мы могли бы сказать, что современная теория в целом отказалась не только от герменевтической модели внутреннего и внешнего, развиваемой картиной Мунка, но также по меньшей мере от четырех других фундаментальных моделей глубины: (1) диалектической модели сущности и явления (а вместе с ней и от всего спектра понятий идеологии или ложного сознания, которые обычно ее сопровождают); (2) фрейдовской модели скрытого и явного или модели подавления (которая, конечно, стала мишенью для программного и весьма симптоматичного памфлета Мишеля Фуко «Воля к знанию» (одного из томов «Истории сексуальности»); (3) экзистенциальной модели подлинности и неподлинности, чьи героические или трагические сюжеты тесно связаны с другой великой оппозицией между отчуждением и разотчуждением, так же ставшей жертвой постструктуралистского или постмодернистского периода; (4) наконец, в самое позднее время, от большой семиотической оппозиции

означающего и означаемого, которая, собственно, была вскоре подорвана и деконструирована в период ее кратковременного расцвета в 1960-е и 1970-е годы. Все эти различные модели глубины по большей части заменяются определенной концепцией практик, дискурсов, текстуальной игры, новые синтагматические структуры которой мы вскоре будем изучать; пока же отметим, что и в этом случае глубина заменяется поверхностью или многими поверхностями (в этом смысле то, что называется интертекстуальностью, более не является вопросом глубины).

Такое отсутствие глубины не является всего лишь метафорическим: его можно ощутить физически, и «буквально» всякий, кто, поднимаясь на то, что некогда было Банкер-Хиллом Рэймонда Чандлера, с больших рынков Чикано на Бродвее и Четвертой в центре Лос-Анджелеса, внезапно сталкивается с большой свободно стоящей стеной Центра Уэллс Фарго (Скидмор, Оуингс и Меррилл) — поверхностью, которая словно бы не поддерживается каким-либо объемом и чей предположительный объем (прямоугольный? трапециевидный?) определить на глаз совершенно невозможно. Этот огромный лист окон, со своей двухмерностью, бросающей вызов гравитации, на мгновение преобразует твердую почву, на которой мы стоим, в содержание стереоптикона, эфемерные формы, прорисовывающиеся здесь и там вокруг нас. Визуальный эффект со всех сторон один и тот же — грозное зрелище, напоминающее гигантский монолит из фильма Стэнли Кубрика «2001 год: Космическая одиссея», который является зрителям как загадочная судьба, призыв к эволюционной мутации. Если этот новый мультинациональный центр успешно уничтожил прежнюю ткань города, пришедшую в запустение и насильственно замещаемую, нельзя ли сказать нечто

подобное и о том, как эта странная новая поверхность делает — по-своему и безапелляционно — наши прежние системы восприятия города чем-то архаичным и бесцельным, не предлагая, однако, ничего взамен?

Если вернуться еще раз, теперь уже последний, к картине Мунка, представляется очевидным, что «Крик» ненавязчиво, но четко расщепляет свою собственную эстетику выражения, оставаясь при этом всецело в плену у нее. Его жестикуляционное содержание уже подчеркивает свой собственный провал, поскольку сфера звукового, крик, природные вибрации человеческой глотки — все это несовместимо с его медиумом (что в самом произведении подчеркивается отсутствием у изображенного гомункулуса ушей). Однако отсутствующий крик словно бы возвращается в диалектике петель и спиралей, сходясь все больше к этому еще более ускользающему опыту чудовищного одиночества и тревоги, который крик и должен был «выражать». Такие петли записываются на поверхности картины в виде больших концентрических кругов, в которых звуковая вибрация становится в конечном счете видимой, словно бы на поверхности водяной глади, в некоем бесконечном регрессе, расходящемся веером от страдальца, чтобы стать не чем иным, как географией универсума, в котором теперь говорит сама боль, вибрируя в материальности заката и ландшафта. Видимый мир становится стеной монады, на которой этот «крик, бегущий сквозь природу» (слова самого Мунка)⁷ записывается и переписывается: тут можно вспомнить о герое Лотреамона, который рос внутри запечатанной, звуконепроницаемой мембраны, но потом провал ее своим собственным криком, мельком увидев

7. *Stang R. Edvard Munch. New York: Abbeville Press, 1979. P. 90.*

чудовищное божество, и тем самым воссоединился с миром звука и страдания.

Все это подводит к еще более общей исторической гипотезе, а именно: такие понятия, как страх и отчуждение (и соответствующие им выражения, такие как «Крик»), в мире постмодерна уже неуместны. Величайшие фигуры Уорхола — сама Мэрилин или же Эди Седжвик — представляющие общеизвестные случаи выгорания и саморазрушения конца 1960-х, а также господствующие формы наркотического и шизофренического опыта, скорее всего, имеют уже мало общего с истериками и невротиками фрейдовских времен или же с теми каноническими опытами радикальной изоляции и одиночества, аномии, частного бунта и безумия в стиле Ван Гога, что доминировали в период высокого модернизма. Этот сдвиг в динамике культурной патологии может характеризоваться в качестве того сдвига, в котором отчуждение субъекта заменяется его фрагментацией.

Такие термины неизбежно напоминают об одной из самых модных тем в современной теории, «смерти» самого субъекта — то есть конца автономной буржуазной монады, эго или индивида, — а также об акцентировании (в качестве некоего нового морального идеала или же эмпирического описания) *децентрации* этого ранее централизованного субъекта или же психики. (Из двух возможных формулировок соответствующего представления — истористского, то есть предполагающего, что существовавший раньше, в период классического капитализма или нуклеарной семьи, централизованный субъект ныне растворился в мире организованной бюрократии; и более радикальной постструктуралистской позиции, согласно которой такой субъект вообще никогда не существовал, но образовывал нечто вроде идеологи-

ческого миража, — я, конечно, предпочитаю первую; последняя в любом случае должна учитывать нечто вроде «реальности видимости».)

Мы, однако, должны добавить, что проблема выражения сама тесно связана с определенной концепцией субъекта как монадоподобного контейнера, в котором некоторые вещи ощущаются, а затем выражаются посредством проекции вовне. Теперь же мы должны выделить, в какой мере относящаяся к высокому модернизму концепция уникального *стиля* вместе с сопутствующими ей коллективными идеалами художественного или политического авангарда сами сохраняются или же рушатся вместе с этим более старым понятием (или опытом) так называемого централизованного субъекта.

И в таком случае картина Мунка выступает сложным отражением этой запутанной ситуации: она показывает нам, что выражение требует категории индивидуальной монады, но также она показывает высокую цену, которую следует заплатить за это предварительное условие, драматизируя печальный парадокс: когда вы конституируете собственную индивидуальную субъективность в качестве самодостаточного поля или закрытой сферы, вы тем самым изолируете себя от всего остального и обрекаете себя на бессмысленное одиночество монады, похороненной заживо и обреченной существовать в тюремной камере, из которой не выбраться.

Постмодернизм, по-видимому, сигнализирует о конце этой дилеммы, которую он заменяет новой. Конец буржуазного эго или монады, несомненно, кладет конец и психопатологиям этого эго — что я, собственно, и назвал исчезновением аффекта. Но это также означает конец чего-то намного более значительного — например, конца *стиля* в смысле уникального

и личного, конец отличительного индивидуально-го мазка кисти (символизируемый складывающимся приоритетом механического воспроизводства). Что касается выражения и ощущений эмоций, освобождение в современном обществе от прежней *аномии* централизованного субъекта, возможно, означает не просто освобождение от страха, но также и освобождение от любого другого вида чувств, поскольку более не существует самости, присутствующей, чтобы этими чувствами обладать. Это не значит, что культурные продукты постмодернистской эпохи абсолютно лишены чувств, скорее дело в том, что такие чувства — которые, возможно, было бы точнее и лучше называть вслед за Ж.-Ф. Лиотаром «интенсивностями» — являются теперь свободно парящими и безличными, и обычно в них господствует своего рода эйфория, к чему мы еще позже вернемся.

Однако исчезновение аффекта можно также охарактеризовать в более узком контексте литературной критики в качестве исчезновения свойственных высокому модернизму больших тем времени и темпоральности, элегических тайн длительности (*durée*) и памяти (и это следует понимать в полной мере как категорию литературной критики, связанную как с высоким модернизмом, так и с самими произведениями). Но нам, однако, часто говорили, что теперь мы живем в синхронии, а не диахронии, и я думаю, что можно по крайней мере эмпирически доказать, что наша повседневная жизнь, наш психический опыт и языки наших культур управляются сегодня скорее категориями пространства, чем времени, в отличие от предшествующего периода высокого модернизма⁸.

8. Здесь наступает момент разобраться с важной проблемой перевода и сказать, почему, с моей точки зрения, понятие постмо-

II

Исчезновение индивидуального субъекта, повлекшее формальное следствие — все меньшую доступность личного стиля, порождает едва ли не всеобщую современную практику, которую мы можем назвать пастишем. Это понятие, которым мы обязаны Томасу Манну (и его «Доктору Фаустусу»), который сам был обязан им важной работе Адорно о двух направлениях авангардных музыкальных экспериментов (о новаторском планировании Шенберга и иррациональ-

дернистской пространственности не является несовместимым с влиятельной концепцией Йозефа Франка, приписывающей по существу «пространственную форму» высокому модернизму. Сейчас, глядя в прошлое, можно сказать, что описывает он не что иное, как призвание модернистского произведения изобрести своего рода пространственную мнемонику, напоминающую «Искусство памяти» Фрэнсиса Йейтса — «тотализирующую» конструкцию в более строгом смысле стигматизированного автономного произведения, посредством которого частное каким-то образом включает комплекс ретенций и протенций, связывающих высказывание или какую-то деталь с Идеей самой тотальной формы. Адорно приводит слова дирижера Альфреда Лоренца о Вагнере, подразумевающие то же самое: «Если вы полностью овладели великим произведением во всех его подробностях, бывает, что вы испытываете моменты, когда ваше сознание времени внезапно исчезает и кажется, что все произведение является, можно сказать, „пространственным“, то есть таким, что все его части присутствуют в разуме одновременно и в полной точности» (W 36/33). Однако такая мнемоническая пространственность никогда не могла бы охарактеризовать постмодернистские тексты, в которых «тотальности» избегают едва ли не по определению. Модернистская пространственная форма Франка имеет поэтому характер синекдохи, но не стоит даже и начинать использовать термин «метонимия» применительно к постмодернистской всеобщей урбанизации, не говоря уже о его номинализме «здесь-и-сейчас».

ном эклектизме Стравинского), следует четко отделить от более привычного представления о пародии.

Конечно, пародия нашла для себя плодородную почву в идиосинкразиях авторов модерна и в их «неподражаемых стилях» — например, в длинной фразе Фолкнера с ее задыхающимися деепричастными оборотами; картинах природы у Лоуренса, пронизанных бойкими разговорными выражениями; неизменном гипостазировании несубстантивных частей речи у Уоллеса Стивенса («запутанные уклонения как»); грозных (но в конечном счете предсказуемых) скачках у Малера от высокого оркестрового пафоса к сентиментальности деревенского аккордеона; торжественно-медитативной практике Хайдеггера, предлагающего ложные этимологии в качестве особого модуса «доказательства»... Все эти вещи производят впечатление чего-то характерного, поскольку явно отклоняются от нормы, которая затем заново утверждается систематическим подражанием их непокорным эксцентриčnostям, причем такое утверждение не обязательно оказывается недружественным.

Однако в силу диалектического скачка от количества к качеству взрыв модернистской литературы, распавшейся на кучу отдельных частных стилей и маньеризмов, привел к лингвистической фрагментации самой социальной жизни, так что норма оказалась в тени, будучи сведенной к нейтральной и овеществленной медиаречи (весьма далекой от утопических устремлений изобретателей эсперанто или «бейсика»), которая затем и сама становится всего лишь одним идиолектом из многих. Соответственно, модернистские стили становятся постмодернистскими кодами. А то, что сегодня чудовищное развитие социальных кодов, превращающихся в профессиональные и дисциплинарные жаргоны (но также

в символы утверждения этнической, гендерной, расовой, религиозной и классово-корпоративной принадлежности), является еще и политическим феноменом, в достаточной мере доказывається проблемой микрополитики. Если идеи правящего класса были некогда господствующей (или гегемонической) идеологией буржуазного общества, сегодня развитые капиталистические страны являются пространством стилистической и дискурсивной гетерогенности, не подчиненной норме. Безликие властители по-прежнему манипулируют экономическими стратегиями, контролирующими наше существование, но им более не нужно навязывать свою речь (либо они больше просто не способны на это); а постграмотность позднего капиталистического мира отражает не только отсутствие какого-либо большого коллективного проекта, но также и недоступность прежнего национального языка как такового.

В этой ситуации пародия остается без дела; она свое отжила, и ее место постепенно занимает новая странная вещь — пастиш. Пастиш, как и пародия, является имитацией специфического или уникального идиосинкразийного стиля, примериванием лингвистической маски, речью на мертвом языке. Но это нейтральная практика подобной мимикрии, без каких бы то ни было далеко идущих мотивов пародии, практика, отрезанная от сатирического импульса, лишенная смеха и убежденности в том, что наряду с ненормальным наречием, которое вы на время позаимствовали, все еще существует некая здравая лингвистическая нормальность. Следовательно, пастиш — это бесцельная пародия, статуя со слепыми глазами: он относится к пародии так же, как практика бесцельной иронии, представляющей собой еще одну интересную и исторически ориги-

нальную составляющую модерна, относится к тому, что Уэйн Бут называет «стабильными ирониями» восемнадцатого века.

Следовательно, все больше кажется, что пророческий диагноз Адорно сбылся, хотя и в негативном смысле: не Шенберг (бесплодность завершенной системы которого он предугадал еще тогда), но Стравинский — вот истинный предвестник постмодернистского культурного производства. Дело в том, что из-за распада идеологии стиля, присущей высокому модернизму, — стиля, который столь же уникален и безошибочен, как отпечатки ваших пальцев, и столь же бесподобен, как ваше тело (эта идеология и стала источником стилистических изобретений и инноваций для раннего Ролана Барта) — производителям культуры более некуда обратиться, кроме как к прошлому, отсюда подражание мертвым стилям, речь через маски, голосами, собранными в воображаемом музее современной глобальной культуры.

Эта ситуация очевидно определяет то, что историки архитектуры называют «историзмом», который представляет собой эклектичное применение всех стилей прошлого, игру случайных стилистических аллюзий и в целом то, что Анри Лефевр назвал растущим превосходством «нео». Впрочем, эта вездесущность пастиша может совмещаться с определенным юмором, и точно так же нельзя сказать, что она свободна от всякой страсти: по крайней мере она совместима с аддикцией — со всем этим исторически беспрецедентным потребительским аппетитом к миру, превратившемуся в простые изображения самого себя, к псевдособытиям и «спектаклям» (термин ситуационистов). Именно для таких объектов мы можем приберечь платоновскую концепцию «симулякра», идентичной копии, у которой никогда

не было оригинала. Вполне логично то, что культура симулякра рождается в обществе, в котором меновая стоимость была обобщена настолько, что сама память о потребительской стоимости стерлась, в обществе, в котором, как отметил Ги Дебор в одном поразительном высказывании, «изображение стало конечной формой товарного овеществления» («Общество спектакля»).

Сегодня можно ожидать, что новая пространственная логика симулякра окажет исключительно важное воздействие на то, что ранее было историческим временем. В результате видоизменяется само прошлое: то, что некогда в историческом романе, как его определяет Лукач, было органической генеалогией буржуазного коллективного проекта — и что для искупительной историографии того же Э. П. Томпсона или американской «устной истории», воскрешающей анонимные и обреченные на молчание поколения, все еще является ретроспективным аспектом, необходимым для любой жизнеспособной переориентации нашего коллективного будущего — все это стало огромным собранием изображений, многомерным фотографическим симулякром. Сильный лозунг Ги Дебора сегодня больше подходит даже «предыстории» общества, лишенного всякой историчности, общества, чье собственное гипотетическое прошлое не намного больше собрания надоевших спектаклей. В полном соответствии с постструктуралистской лингвистической теорией прошлое как «референт» само постепенно заключается в скобки, а потом и вовсе стирается, не оставляя нам ничего, кроме текстов.

Однако не следует думать, что этот процесс сопровождается безразличием: напротив, заметное сегодня усиление привязанности к фотографическому изображению само является ощутимым симптомом

вездесущего, всеядного и едва ли не либидинального историзма. Как я уже отмечал, архитекторы используют это (чрезвычайно полисемичное) слово для обозначения самодовольного эклектизма постмодернистской архитектуры, которая беспорядочным образом, беспринципно, хотя и не без азарта, расхищает все архитектурные стили прошлого и соединяет их в чрезвычайно впечатляющие ансамбли. Ностальгия не кажется вполне удовлетворительным словом для такой увлеченности (особенно если вспомнить о боли чисто модернистской ностальгии по прошлому, которое невозможно спасти иначе, как в эстетике), однако оно направляет наше внимание на то, что в культурном плане является намного более общим проявлением определенного процесса, происходящего в коммерческом искусстве и вкусе, а именно на так называемый кинематограф ностальгии (или то, что французы называют *la mode retro*).

Кинематограф ностальгии перестраивает всю проблему пастиша и проецирует ее на коллективный и социальный уровень, где отчаянная попытка присвоить отсутствующее прошлое преломляется ныне через непреложный закон смены моды и формирующуюся идеологию поколения. Фильм, открывший этот новый эстетический дискурс, «Американские граффити» Джорджа Лукаса (1973), ставит себе задачу схватить потерянную реальность эпохи Эйзенхауэра, с этого момента гипнотически притягательную, и ту же попытку предпримут многие другие фильмы, снятые впоследствии; создается впечатление, что 1950-е годы, по крайней мере для американцев, остаются привилегированным, но утраченным объектом желаний⁹ — это не просто стабильность

9. Больше о 50-х годах см. в главе 9.

и процветание *Pax Americana*, но также наивность и невинность контркультурных импульсов раннего рок-н-ролла и молодежных банд (фильм Коппола «Бойцовая рыбка» станет современной погребальной песней, оплакивающей их вымирание, но при этом сам он снят в исконном стиле кинематографа ностальгии, что создает противоречие). Благодаря этому первоначальному прорыву для эстетической колонизации открываются и другие поколенческие периоды, о чем свидетельствует стилистическое присвоение американских и итальянских 1930-х — соответственно в «Китайском квартале» Полански и «Конформисте» Бертолуччи. Интереснее и проблематичнее, однако, предельные попытки пробиться в этом новом дискурсе либо к нашему собственному настоящему и непосредственному прошлому, либо к более далекой истории, которая ускользает от индивидуальной экзистенциальной памяти.

В столкновении с этими предельными объектами — нашим социальным, историческим и экзистенциальным настоящим и прошлым как «референтом» — несовместимость постмодернистского художественного языка «ностальгии» с подлинной историчностью становится как нельзя более явной. Противоречие, однако, разгоняет этот модус до сложной и интересной формальной изобретательности нового типа; понятно, что кинематограф ностальгии никогда не был связан с неким старомодным «представлением» исторического содержания, он, напротив, приближался к «прошлому» благодаря стилистической коннотации, передавая «прошлость» гляncем изображения, а саму сущность «1930-х» или «1950-х» — атрибутами моды (следуя в этом предписанию Барта из «Мифологий», который видел в коннотации передатчика воображаемых и стереотипных идеально-

стей: «китайскость», к примеру, как некое представленное в Дисней-парке *EPCOT*¹⁰ «понятие» Китая).

Неошутимая колонизация настоящего модусом ностальгии может быть замечена в элегантном фильме «Жар тела», снятом для «общества благоденствия» отдаленном ремейке «Двойной страховки» Джеймса М. Кейна, действие которого разворачивается в небольшом городе современной Флориды в нескольких часах езды от Майями. Слово «ремейк» является, однако, анахроничным в той мере, в какой наша осведомленность о существовании других, более ранних, версий (предыдущих фильмов, поставленных по роману, как и самого романа) является сегодня конститутивной, существенной частью структуры фильма: другими словами, мы пребываем сегодня в «интертекстуальности» как намеренной, неотъемлемой составляющей эстетического эффекта и как операторе нового смысла «прошлости» и псевдоисторической глубины, в которой история эстетических стилей замещает «реальную» историю.

Но уже на первом шаге целая армада эстетических знаков начинает отдалять от нас во времени изображение, официально являющееся современным: например, титры, выполненные в стиле ар-деко, служат одновременно для того, чтобы запрограммировать зрителя на присвоение «ностальгического» модуса рецепции (цитаты из ар-деко имеют примерно ту же функцию и в современной архитектуре, например в замечательном «Центре Итона» в Торонто¹¹). Ме-

10. Второй тематический парк Диснея, построенный в 1982 г. в Орландо. EPCOT — это акроним от Experimental Prototype Community of Tomorrow (Экспериментальный прототип сообщества будущего. — *Прим. ред.*

11. См. также главу «Art Deco» в моей работе: *Jameson F. Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

жду тем несколько иная игра коннотаций запускается сложными (но чисто формальными) аллюзиями на институт самой системы звезд. Исполнитель главной роли, Уильям Херт, — представитель нового поколения «звезд» кино, чей статус существенно отличается от предшествующего поколения мужчин-суперзвезд, таких как Стив Маккуин или Джек Николсон (или даже Брандо, еще более отдаленный во времени), не говоря уже о более ранних моментах в эволюции института звезд. Звезды предыдущего поколения проецировали свои различные роли посредством своих хорошо известных закадровых личностных качеств, которые часто ассоциировались с бунтом и нонконформизмом. Тогда как последнее поколение актеров-звезд по-прежнему выполняет общепринятые функции звездности (прежде всего, сексуальности), но при полном отсутствии «личности» в старом смысле слова, со специфической анонимностью изображения персонажа (которая у таких актеров, как Херт, достигает подлинной виртуозности, отличающейся в то же время от виртуозности Брандо или Оливье). Эта «смерть субъекта» в институте звезд открывает сегодня, однако, возможность игры исторических аллюзий, указывающих на гораздо более старые роли — в данном случае связанные с Кларком Гейблом, — так что сам стиль актерской игры может ныне служить «коннотатором» прошлого.

Наконец, фильм по декорациям и обстановке специально — и крайне ловко — оформлен так, чтобы не дать заметить большинства признаков, которые в обычном случае сообщают о современности США в их мультинациональную эпоху: обстановка маленького города позволяет камере избегать высотного ландшафта 1970-х и 1980-х годов (даже если ключевой эпизод повествования включает без-

жалостное уничтожение старых зданий земельными спекулянтами), тогда как предметный мир настоящего — артефакты и приборы, чей стиль сгодился бы для датировки изображения — тщательно вымаран. Поэтому все в фильме вступает в заговор, дабы затуманить его официальную современность и дать зрителю возможность воспринимать повествование так, словно бы оно разворачивалось в неких вечных тридцатых, по ту сторону реального исторического времени. Этот подход к настоящему посредством художественного языка симулякра или пастиша стереотипного прошлого наделяет реальность настоящего и открытость истории настоящего притягательностью и удаленностью глянцевого миража. Однако этот новый эстетический модус, завораживающий нас, сам возник в качестве проработанного симптома стирания нашей историчности, нашей жизненной возможности проживать историю в каком-то активном смысле. Поэтому нельзя сказать, что он производит это странное затемнение настоящего своей собственной формальной силой, скорее уж он демонстрирует благодаря этим внутренним противоречиям безмерность ситуации, в которой мы, похоже, имеем все меньше возможностей формировать репрезентации нашего текущего опыта.

Что касается самой «реальной истории» — традиционного предмета, как бы он ни определялся, исторического романа, в его былом виде, — поучительнее будет отвернуться от этой старой формы и медиума и прочесть его постмодернистскую судьбу в произведении одного из немногих серьезных и новаторских романистов-леваков, которые работают в настоящее время в США и чьи книги вскормлены историей в более традиционном смысле. Эти книги пытаются, насколько можно судить по уже создан-

ным произведениям, разметить вехами «эпос» американской истории и застолбить последовательные поколенческие моменты, переходя от одного из них к другому. «Рэгтайм» Э. Л. Доктороу официально представляет себя в качестве панорамы двух первых десятилетий столетия (подобно «Всемирной выставке»); в его последнем на данный момент романе «Билли Батгейт» (как и в «Лун-Лейке») речь идет о тридцатых и Великой депрессии, тогда как в «Книге Даниила» перед нами прорисовываются — в болезненном наложении друг на друга — два великих момента Старых левых и Новых левых, коммунизма 30–40-х и радикализма 1960-х (можно даже сказать, что и его ранний вестерн встраивается в эту схему, обозначая — с меньшей проработанностью и формальной осознанностью — конец фронта позднего девятнадцатого века).

«Книга Даниила» — не единственный из этих пяти больших исторических романов, в которых проводится явная нарративная связь между настоящим читателя или автора и прежней исторической реальностью, являющейся предметом книги; поразительная последняя страница «Лун-Лейка», пересказывать которую я не буду, делает то же самое, но совершенно иначе; в каком-то смысле интересно отметить, что первая версия «Рэгтайма»¹² открыто помещает нас в наше собственное время, в дом романиста в городе Нью-Рошель (штат Нью-Йорк), который тут же становится сценой его собственного (воображаемого) прошлого в 1900-х. Эта подробность была убрана из опубликованного текста — швартовы были символически отданы, и роман отправился в свободное плавание в некоем новом мире прошлого историческо-

12. Ragtime//American Review. 1974. April. No. 20. P. 1–20.

го времени, чье отношение к нам оказывается весьма проблематичным. Подлинность этого жеста, однако, можно оценить по тому очевидному экзистенциальному факту, что, судя по всему, больше нет никакого органического отношения между американской историей, которую мы учим по учебникам, и жизненным опытом современного многонационального, вытесненного, измученного стагфляцией города газет и нашей собственной повседневной жизни.

Кризис историчности симптоматично вписывается, однако, в несколько другие любопытные формальные черты текста. Его официальная тема — переход от радикальной политики рабочего класса времен до Первой мировой войны (большие забастовки) к технологическому изобретательству и новому товарному производству в 1920-е годы (подъем Голливуда и изображения как товара). Соответственно, интерполированный вариант «Михаэля Кольхааса» Клейста, странный трагический эпизод с бунтом чернокожего главного героя можно представить как момент, связанный с этим процессом. То, что у «Рэгтайма» есть политическое содержание и даже нечто вроде политического «значения», представляется в любом случае очевидным, и это было специально сформулировано Линдой Хатчеон в категориях трех параллельных семей:

семьи англо-американского истеблишмента и маргинальных семей европейских иммигрантов и афроамериканцев. Действие романа распыляет центр первой семьи и сдвигает маргиналии в многочисленные «центры» повествования, что составляет формальную аллегорию социальной демографии городской Америки. Кроме того, здесь присутствует и обширная критика американских демократических идеалов посредством представления классового конфликта, укорененного в капиталистической собственности и власти финансистов. Черный Ко-

улхаус, белый Гудини, иммигрант Тятя — все они рабочий класс, и поэтому — а не вопреки этому — все могут работать на создание новых эстетических форм (регтайма, водевиля, фильмов)¹³.

Все это хорошо: роман приобретает поразительную тематическую стройность, которую немногие читатели могли ощутить сами, разбирая строки вербального объекта, который они держат слишком близко к глазам, чтобы эти связи стали заметны. Но это еще не все. Хатчеон, конечно, совершенно права, смысл романа был бы именно таким, если бы он не был постмодернистским артефактом. Прежде всего, предметы изображения, собственно нарративные персонажи, несоизмеримы, являясь своего рода несопоставимыми субстанциями вроде масла и воды, поскольку Гудини — это *историческая* фигура, Тятя — *вымышленная*, а Коулхаус — *интертекстуальная*, и это крайне сложно уловить в указанном интерпретативном сравнении. В то же время тема, приписанная роману, требует и иного типа изучения, поскольку ее можно перефразировать в классическую версию «опыта поражения» левых в двадцатом веке, а именно в тезис о том, что деполитизация рабочего движения обусловлена медиа и культурой в целом (что она в данном случае называет «новыми эстетическими формами»). В этом, по-моему, на деле заключается некий элегический фон, если не смысл «Регтайма» и, возможно, творчества Доктороу в целом; но нам нужен и другой способ описания романа как своеобразного бессознательного выражения и ассоциативного исследования этой левацкой доксы, этого исторического мнения или квазивидения в умственном оке «объек-

13. *Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge, 1988. P. 61–2.*

тивного духа». Такое описание пожелало бы зафиксировать парадокс, состоящий в том, что такой внешне вроде бы реалистический роман, как «Регтайм», является, по сути, непредставимым произведением, собирающим прихотливые означающие, взятые из самых разных идеологем, в своего рода голограмму.

Моя главная мысль, однако, заключается не в гипотезе касательно тематической связности этого децентрированного нарратива, но скорее в прямо противоположном, в том, как тип чтения, навязываемый романом, делает для нас практически невозможным достижение и тематизацию тех официальных «тем», которые парят над текстом, но не могут быть интегрированы в то, как мы читаем составляющие его высказывания. В этом смысле роман не просто сопротивляется интерпретации, он систематически и формально организован так, чтобы приводить к короткому замыканию социальной и исторической интерпретации прежнего типа, которую он постоянно предлагает и отнимает. Если вспомнить о том, что теоретическая критика и отвержение интерпретации как таковой — это фундаментальный компонент постструктуралистской теории, сложно не прийти к выводу, что Доктору в каком-то смысле намеренно встроил само это напряжение, это противоречие в поток своих высказываний.

В книге полно реальных исторических фигур — начиная с Тедди Рузвельта и Эммы Гольдман и заканчивая Гарри К. Тоу, Стэнфордом Уайтом, Дж. Пирпонт Морганом и Генри Фордом, не говоря уже о центральной роли Гудини¹⁴, который взаимодей-

14. Теодор Рузвельт (1858–1919) — американский политический деятель и президент США с 1901 по 1909 г.

Эмма Гольдман (1869–1940) — американская анархистка, вы-

ствуует с вымышленной семьей, обозначенной просто как Отец, Мать, Старший Брат и т. д. Все исторические романы, начиная с романов Вальтера Скотта, несомненно, предполагают ту или иную мобилизацию предшествующих исторических знаний, обычно приобретаемых благодаря школьным учебникам по истории, написанным с целью легитимации той или иной национальной традиции, — а потому они учреждают нарративную диалектику между тем, что мы уже «знаем», скажем, о Претенденте¹⁵, и тем, как он представлен на страницах романа. Но процедура Доктору кажется намного более дерзкой; и я бы утверждал, что обозначение персонажей обоих типов историческими именами и семейными ролями с заглавной буквы приводит к эффектной и систематичной материализации всех этих героев, так что мы теряем возможность воспринимать их изображение без предварительного перехвата уже приобретенного знания или доксы, и это наделяет текст удивитель-

ходец из царской России, насильственно депортированная в РСФСР в 1919 г.

Гарри Кендал Тоу (1871–1947) — американский угольный и железнодорожный магнат.

Стэнфорд Уайт (1853–1906) — американский архитектор, убитый Гарри К. Тоу, из-за ревности к своей жене, натурщице и танцовщице Эвелин Нисбет.

Джон Пирпонт Морган (1837–1913) — американский банкир и финансист.

Генри Форд (1863–1847) — известный американский автопромышленник.

Гарри Гудини (1874–1926) — известный американский иллюзионист. — *Прим. ред.*

15. Джеймисон имеет в виду роман Вальтера Скотта «Уэверли, или Шестьдесят лет назад» (1814), один из героев которого является Карл Эдвард Стюарт, предводитель якобитского восстания 1745 г. и один из последних претендентов на английский и шотландский престолы по линии свергнутого в 1688 г. короля Якова II. — *Прим. ред.*

ным ощущением дежавю и странной близости, которую хочется связать с фрейдовским «возвращением вытесненного» из «Жуткого», а не с подкованностью читателя в историографии.

В то же время высказывания, в которых все это происходит, обладают своей собственной спецификой, позволяя нам провести более конкретное различие между модернистской проработкой личного стиля и этим новым типом лингвистической инновации, которая уже вообще не личная, но находится в семейном родстве скорее уж с тем, что Барт когда-то давно назвал «белым письмом». В этом романе Доктору ограничил себя строгим принципом селекции, согласно которому допустимы только простые декларативные предложения (в основном мобилизованные глаголом «быть»). Эффект, однако, не сводится к снисходительной простоте и символической заботливости детской литературы, скорее он оказывается более гнетущим, создавая ощущение некоего глубинного насилия, творимого над американским английским, которое, однако, невозможно эмпирически выявить ни в одном из совершенных с грамматической точки зрения предложений, образующих это произведение. Однако другие, более заметные технические «новации» могут дать подсказку относительно происходящего в языке «Регтайма»: например, хорошо известно, что источник многих характерных эффектов «Постороннего» Камю можно возвести к сознательному решению автора всегда заменять французским «*passé composé*» другие виды прошедшего времени, которые обычно используются в повествовании на этом языке¹⁶. Я бы предположил, что нечто подоб-

16. Sartre J.-P. Explication de «L'Étranger» // Situations I. Paris: Gallimard, 1948.

ное происходит и здесь: *словно* бы Доктору задался целью систематически производить в своем языке этот или эквивалентный ему эффект глагольного прошедшего времени, которого у нас в английском нет, а именно французского претерита (или «*passé simple*»), чье «свершенное» движение, о котором поведал нам Эмиль Бенвенист, служит для отделения событий от настоящего высказывания и для превращения потока времени и действий во множество законченных, завершенных, точно изолированных друг от друга событийных предметов, которые оказываются оторваны от любой актуальной ситуации (даже ситуации самого акта рассказывания или высказывания).

Э. Л. Доктору — это эпический поэт исчезновения американского радикального прошлого, истребления старых традиций и моментов американской радикальной традиции: ни один человек с левацкими симпатиями не может читать эти блестящие романы без острого чувства подавленности, которое является подлинным способом соприкосновения с нашими собственными политическими дилеммами в настоящем. Но в культурном плане интересно то, что эту большую тему он должен был представить формально (поскольку стирание содержания — и есть его предмет), более того, он должен был проработать свое произведение в той самой культурной логике постмодерна, которая является метой и симптомом его дилеммы. «Лун-Лейк» развертывает стратегии пастиша намного более явно (что гораздо заметнее в происходящем здесь переосмыслении Дос Пассоса); однако «Регтайм» остается самым странным и поразительным памятником эстетической ситуации, порожденной исчезновением исторического референта. Этот исторический роман уже

не может взять на себя задачу представления исторического прошлого; он может лишь «представлять» наши идеи и стереотипы об этом прошлом (которое в результате тут же становится «поп-историей»). Культурное производство вытесняется тем самым вовнутрь ментального пространства, которое является пространством уже не старого монадического субъекта, но, скорее, некоего выродившегося коллективного «объективного духа»: он более не может прямо взирать на некий предположительно реальный мир, на некую реконструкцию прошлой истории, которая некогда сама была настоящим; скорее, как в пещере Платона, он должен проецировать наши ментальные картины этого прошлого на ограничивающие его стены. И если тут еще остается какой-то реализм, то это «реализм», который нужно извлекать из шока, вызванного столкновением с этим ограничением и медленным осознанием новой, беспримерной исторической ситуации, где мы обречены искать Историю при помощи наших поп-образов и симулякров этой истории, которая сама останется для нас навеки недостижимой.

III

Кризис историчности заставляет сегодня заново вернуться к вопросу о темпоральной организации как таковой в постмодернистском силовом поле и, по сути, к проблеме формы, которую время, темпоральность и синтагматика смогут принять в культуре, все больше управляемой пространством и пространственной логикой. Если субъект действительно утратил способность активно простираť свои про-тенции и ретенции по ту сторону темпорального

многообразия и организовывать свое прошлое и будущее в упорядоченный опыт, то становится довольно трудно понять, как культурные продукты подобного субъекта могли бы дать что-то помимо «груды фрагментов» и практики беспорядочно разнородного, фрагментарного и алеаторного. Однако по преимуществу именно в этих терминах анализируется (и защищается его апологетами) постмодернистское культурное производство. Но все это отрицательные черты; более содержательные формулировки включают такие термины, как текстуальность, письмо (*écriture*) или шизофреническое письмо, именно их мы должны вкратце рассмотреть.

Я счел полезным применить здесь лакановское описание шизофрении не потому, что у меня есть какое-то представление о его клинической аккуратности, но главным образом потому, что оно — как описание, а не как диагноз — предлагает, как мне кажется, убедительную эстетическую модель¹⁷. Я, конечно, очень далек от мысли, будто кто-либо из наиболее значимых постмодернистских художников — Кейджа, Эшбери, Соллерса, Роберта Уилсона, Измаэля Рида, Майкла Сноу, Уорхола или даже самого Беккета — является шизофреником в том или ином клиническом смысле этого слова. Точно так же дело не в том или ином культурно-личностном диагнозе нашего общества и его искусства, диагнозе вроде того, что был представлен в психологизаторской и морали-

17. Базовая работа, в которой Лакан обсуждает Шребера, — это «О вопросе, предворяющем всякое возможное лечение психоза» («D'Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose») в: *Lacan J. Ecrits: A Selection*//A. Sheridan (trans.). New York: Norton, 1977. P. 179–225. Большинство из нас познакомились с этим классическим взглядом на психоз через «Анти-Эдипа» Делеза и Гваттари.

заторской критике культуры во влиятельной работе Кристофера Лэша «Культура нарциссизма», с которой мне важно размежеваться, указав на совершенно иной настрой и методологию данных заметок: разумеется, о нашей социальной системе можно сказать гораздо более неприятные вещи, чем те, что удастся высказать благодаря применению психологических категорий.

Если говорить кратко, Лакан описывает шизофрению как разрыв в цепочке означающих, то есть во взаимосвязанной синтагматической серии означающих, которая составляет высказывание или значение. Я должен опустить семейный или психоаналитический в более ортодоксальном смысле фон этой ситуации, которую Лакан транскодирует в язык, описывая эдипово соперничество в терминах не столько биологического индивида, который является вашим соперником за внимание матери, сколько в терминах Имени-Отца, отцовского авторитета, рассматриваемого теперь в качестве лингвистической функции¹⁸. Его концепция цепочки означающих, по существу, предполагает один из базовых принципов (и одно из великих открытий) структурализма Соссюра, а именно то, что значение — это не один на один отношение между означающим и означаемым, между материальностью языка, словом или именем и референтом или понятием. Значение, в соответствии с этим новым взглядом, порождается движением от означающего к означающему. То, что мы обычно называем означаемым — то есть значение или понятийное содержание высказывания — теперь должно скорее рас-

18. См. мою статью «Imaginary and Symbolic in Lacan» в: *Jameson F. The Ideologies of Theory. Vol. I.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 75–115.

сма­тривать­ся в ка­че­стве зна­че­ния-эф­фек­та, как объ­ек­тив­ный ми­раж озна­чи­ва­ния, поро­ждае­мый и про­ек­тируе­мый от­но­ше­ни­ем озна­чаю­щих друг к дру­гу. Ко­гда от­но­ше­ние раз­ры­ва­ет­ся, ко­гда свя­зи цепоч­ки озна­чаю­щих рвут­ся, то­гда пе­ред на­ми ши­зо­фре­ния в ви­де му­со­ра от­лич­ных друг от дру­га и не свя­зан­ных озна­чаю­щих. Свя­зь ме­жду линг­ви­сти­че­ским сбоем та­ко­го ро­да и пси­хи­кой ши­зо­фре­ни­ка мож­но по­нять по­сред­ством дву­сто­рон­не­го тезиса: во-пер­вых, эта лич­ная иден­тич­ность са­ма яв­ля­ет­ся эф­фек­том опре­де­лен­но­го тем­по­раль­но­го объ­еди­не­ния про­шло­го и бу­ду­ще­го с на­сто­я­щим субъ­ек­та; и, во-вто­рых, та­кая ак­тив­ная тем­по­раль­ная уни­фи­ка­ция са­ма яв­ля­ет­ся функ­ци­ей язы­ка или, го­во­ря стро­же, выс­ка­зы­ва­ния, по­сколь­ку оно дви­жет­ся по сво­ему гер­ме­нев­ти­че­ско­му кру­гу во вре­ме­ни. Ес­ли мы не спо­соб­ны объ­еди­нить про­шло­е, на­сто­я­щее и бу­ду­щее выс­ка­зы­ва­ния, зна­чит мы при­мер­но так же не мож­ет объ­еди­нить про­шло­е, на­сто­я­щее и бу­ду­ще­е на­ше­го соб­ствен­но­го био­гра­фиче­ско­го опы­та или пси­хи­че­ской жи­зни. Сле­до­ва­тель­но, при раз­ры­ве цепоч­ки озна­чаю­щих ши­зо­фре­ник сводит­ся к опы­ту чистых ма­те­ри­аль­ных озна­чаю­щих или, дру­ги­ми сло­ва­ми, к се­рии чистых и не свя­зан­ных друг с дру­гом мо­мен­тов на­сто­я­ще­го вре­ме­ни. Нам на­до бу­дет вс­ко­ре по­ста­вить во­про­сы об эсте­ти­че­ских или куль­тур­ных ре­зуль­та­тах по­доб­ной си­ту­а­ции; по­ка же по­смот­рим, на что это мож­ет быть по­хо­же:

Я очень хо­ро­шо пом­ню день, ко­гда это слу­чи­лось. Мы бы­ли в дере­вне, и я вы­шла по­гу­лять одна, как вре­мя от вре­ме­ни де­ла­ла. Вне­зап­но, ко­гда я про­хо­ди­ла ми­мо шко­лы, я услы­ша­ла немец­кую пес­ню; у де­тей был урок пе­ния. Я оста­но­ви­лась послу­шать, и в это мг­но­ве­ние меня охо­ва­ти­ло стран­ное ощу­ще­ние, чув­ство, ко­то­рое сло­жно про­ана­ли­зи­ро­вать, но род­ствен­ное тому, с чем мне слиш-

ком хорошо пришлось познакомиться позже, — обескураживающее ощущение нереальности. Мне показалось, что я больше не узнаю школу, она стала большой, словно барак; поющие дети были пленниками, обязанными петь. Словно бы школа и песня детей были обособлены от всего остального мира. В то же самое время мой глаз наткнулся на поле пшеницы, бескрайнее, как мне показалось. Желтый простор, сияющий на солнце, связанный с песней детей, заточенных в мягком камне школьных корпусов, наполнил меня такой тревогой, что я разрыдалась. Я убежала домой в сад и начала играть, «чтобы все стало как раньше», то есть чтобы вернуться к реальности. Это было первое явление тех элементов, что всегда присутствовали в более поздних ощущениях нереальности: безграничный простор, сияющий свет, яркость и гладкость материальных вещей¹⁹.

В нашем нынешнем контексте этот опыт указывает на следующее: первый срыв темпоральности внезапно освобождает такое настоящее ото всех видов деятельности и интенциональности, которые могли бы фокусировать его и сделать его пространством праксиса; это настоящее, тем самым изолированное, внезапно захватывает субъекта своей неопишуемой живостью, поистине ошеломительной материальностью восприятия, которое убедительно драматизирует силу материального — или, лучше сказать, буквального — означающего, подвергнувшегося изоляции. Это настоящее мира или материального означающего предстает перед субъектом в своей усиленной интенсивности, неся в себе таинственный заряд аффекта, в данном случае описанный в негативных категориях тревоги и потери реальности, хотя его с таким же успехом можно представить в позитивных

19. *Sechehaye M. Autobiography of a Schizophrenic Girl*//G. Rubin-Rabson (trans.) New York: Grune & Stratton, 1968. P. 19.

категориях эйфории, усиленной, опьяняющей или галлюцинаторной интенсивности.

Происходящее в текстуальности или шизофреническом искусстве удивительно хорошо проясняется такими клиническими описаниями, хотя в культурном тексте изолированное означающее — это уже не загадочное состояние мира или непонятный, но при этом гипнотически притягательный фрагмент языка, а, скорее, нечто более близкое к высказыванию, свободному в своей изолированности от всех остальных. Вспомним, к примеру, об опыте музыки Джона Кейджа, в которой за определенным массивом материальных звуков (например, на препарированном фортепьяно) следует настолько невыносимая тишина, что вы не можете даже представить, чтобы прозвучал какой-то аккорд, и вспомнить по-настоящему предыдущий аккорд, чтобы связать с ним только что прозвучавший (если это случилось). Некоторые повествования Беккета относятся к этому же типу, и более всего «Уотт», в котором приоритет актуального на данный момент времени высказывания безжалостно разрушает ткань повествования, пытающегося перестроиться вокруг него. Мой пример, однако, будет не таким мрачным, — это текст молодого поэта из Сан-Франциско, чья группа или школа — так называемая «Языковая поэзия» или «Новое высказывание» — похоже, приняли шизофреническую фрагментацию в качестве своей фундаментальной эстетики.

КИТАЙ

Мы живем 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 тебя либо есть зонтик, либо нет.
Ветер сдувает твою шляпу.
Солнце тоже встает.
Хотелось бы, чтобы не звезды описывали нас друг дру-
гу, а мы сами.
Беги навстречу своей тени.
Сестра, указывающая на небо по меньшей мере раз в деся-
тилетие, — хорошая сестра.
Ландшафт моторизован.
Поезд забирает тебя туда, куда едет.
Мосты посреди воды.
Люди ковывают по бетонному полю, направляясь в само-
лет.
Не забывай, как будут выглядеть твоя шляпа и башмаки,
когда тебя не найдут.
Даже слова, парящие в воздухе, отбрасывают голубые
тени.
Если это вкусно, мы это едим.
Листья падают. Укажи на вещи.
Подбирай правильные вещи.
Знаешь что? Что? Я научился говорить. Отлично.
Человек, чья голова была неполна, расплакался.
Упав, что могла сделать кукла? Ничего.
Иди спать.
Хорошо выглядишь в шортах. И флаг тоже хорошо вы-
глядит.
Каждому нравились взрывы.
Время просыпаться.
Но лучше привыкнуть к снам.
— Боб Перельман²⁰

20. *Perelman B. Primer. Berkeley (Ca): This Press, 1981.*

Многое можно было бы сказать об этом интересном упражнении в прерывистости; и не самый маловажный парадокс — проявление в этих разрозненных высказываниях некоего более унифицированного глобального значения. Действительно, поскольку это в некоем любопытном и тайном смысле политическое стихотворение, оно, вероятно, передает нечто от жара социального эксперимента Нового Китая, огромного, незаконченного и не имеющего параллелей во всемирной истории, эксперимента, состоящего в неожиданном появлении между двух сверхдержав «третьего номера», оригинальности совершенно нового предметного мира, произведенного людьми, обретшими какой-то новый контроль над своей коллективной судьбой; знакового события, прежде всего, коллективности, которая стала новым «историческим субъектом» и которая после долгого периода феодального и империалистического порабощения снова говорит своим голосом, за себя, словно бы впервые.

Но я в основном хотел показать, как дизъюнкция, названная мной шизофренической, или *écriture*, когда оно обобщается в качестве культурного стиля, перестает поддерживать необходимое отношение с патологическим содержанием, связываемым нами с такими терминами, как «шизофрения», становясь доступным для более счастливых интенсивностей, и особенно для эйфории, которая, как мы видели, смещает старые аффекты тревоги и отчуждения.

Рассмотрим, к примеру, описание Жана-Поля Сартра похожей тенденции у Флобера:

Его фраза [Сартр рассказывает нам о Флобере] окружает объект, захватывает его, не дает двинуться и ломает ему хребет. Она смыкается над ним, превращается в камень, и его тоже делает таким. Она слепа и глуха, в ней

нет даже намека на жизнь. Ледяное молчание отделяет ее от следующей фразы. Она всегда падает в пустоту и в этом постоянном падении тянет за собой свою жертву. Описанный факт вычеркивается из инвентарного списка, писатель берет следующий²¹.

Я склонен видеть в этой интерпретации своего рода зрительную иллюзию (или фотоувеличение), то есть непреднамеренную генеалогическую иллюзию, из-за которой некие латентные или подчиненные, собственно постмодернистские черты стиля Флобера анахронически выдвигаются на передний план. Однако эта интерпретация преподносит интересный урок по периодизации и диалектической реконструкции доминирующих и подчиненных моментов культуры. Ведь эти черты у Флобера были симптомами и стратегиями всей этой посмертной жизни и неприязни праксиса, которые разоблачаются (со все большей симпатией) на трех тысячах страниц сартровской работы «Идиот в семье». Когда же такие черты сами становятся культурной нормой, они освобождают все эти формы от негативного аффекта и становятся доступны для другого, скорее декоративного применения.

Но мы пока еще не разобрались со всеми структурными секретами стихотворения Перельмана, которое, оказывается, не имеет особого отношения к референту, названному Китаем. Автор, на самом деле, рассказал, как, бредя через китайский квартал, он наткнулся на книгу с фотографиями, снабженными идеограмматическими подписями, которые остались для него мертвой буквой (или возможно, как следовало бы сказать, материальным означающим). Высказывания этого стихотворения являются

21. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература. Мн.: Попурри, 1999.

в таком случае собственными подписями Перельмана к этим изображениям, а их референтом — другое изображение, другой, отсутствующий, текст; в таком случае единство стихотворения обнаруживается уже не в его языке, а вне его, в замкнутом единстве другой, отсутствующей книги. Здесь есть удивительная связь с динамикой так называемого фотореализма, который казался возвращением к репрезентации и фигурации после длительной гегемонии эстетики абстракции, пока не стало ясно, что его предметы тоже не находятся в «реальном мире», но сами являются фотографиями реального мира, так что последний теперь превращается в образы, чьим симулякром оказывается «реализм» фотореалистической живописи.

Это описание шизофрении и темпоральной организации можно изложить иначе, вновь обратившись к хайдеггеровскому понятию зазора или разрыва между Землей и Миром, даже если форма этого изложения будет абсолютно несовместима с тональностью и предельной серьезностью его философии. Я хотел бы охарактеризовать постмодернистский опыт формы парадоксальным, как я надеюсь, лозунгом, а именно: «различие связывает». Наша собственная новейшая критика начиная с Машре была озабочена акцентуацией гетерогенности и глубочайших разрывов в произведении искусства, являющегося уже не единым или органичным, а виртуальной сборной солянкой или же чуланом с разрозненными подсистемами, случайным сырьем и импульсами самого разного рода. Иными словами, бывшее произведение искусства превратилось ныне в текст, прочтение которого совершается путем скорее дифференциации, чем унификации. Однако теории различия обычно подчеркивали разделение, так что

материалы текста, включая слова и предложения, обычно распадаются до случайной и инертной пассивности, на множество элементов, которые поддерживают отделенность друг от друга.

В наиболее интересных постмодернистских произведениях, однако, можно выявить более позитивную концепцию взаимосвязи, которая возвращает самому понятию различия свойственное ему напряжение. Этот новый модус отношения через различие порой может оказаться реальным достижением — новым и оригинальным способом мышления и восприятия; но чаще он принимает форму невозможного императива, требующего достигнуть этой новой мутации в том, что, возможно, уже нельзя называть сознанием. Я думаю, что самую яркую эмблему этого нового модуса мышления отношений можно найти в работе Нам Джун Пайка, у которого на собранных вместе или разбросанных телеэкранах, закрепленных с определенным интервалом среди роскошной растительности или же подмигивающих нам с потолка, состоящего из странных новых видеозвезд, снова и снова воспроизводятся заранее заданные последовательности или петли картинок, которые появляются в асинхронные моменты на разных экранах. В таком случае старую эстетику практикуют те зрители, которые, озадачившись этим беспорядочным разнообразием, принимают решение сосредоточиться на одном-единственном экране, словно бы относительно бессмысленный ряд картинок, за которыми надо проследить, обладал некоей самостоятельной органической ценностью. Постмодернистский зритель, однако, призван сделать невозможное, а именно видеть все экраны сразу в их радикальном и случайном различии; такой зритель должен угнаться за эволюционной мутацией Дэви-

да Боуи из «Человека, который упал на землю» (когда он смотрит на пятьдесят семь телеэкранов одновременно) и достичь каким-то образом того уровня, на котором отчетливое восприятие радикального различия является само по себе и в себе новым способом постижения того, что ранее называлось отношением, того, для чего слово «коллаж» подходит лишь в качестве довольно слабого термина.

IV

Теперь нам надо дополнить этот разбор постмодернистского пространства и времени итоговым анализом той эйфории или тех интенсивностей, которыми, похоже, столь часто отличается новейший культурный опыт. Позвольте снова подчеркнуть размах изменения, которое оставляет позади себя запустение зданий Хоппера и строгий среднезападный синтаксис форм Шилера, замещая их поразительными поверхностями фотореалистического городского пейзажа, в котором даже свалки автомобилей блистают новым галлюцинаторным великолепием. Радостность этих новых поверхностей еще более парадоксальна тем, что их сущностное содержание — сам город — пришел в упадок и распался в той мере, которая была все еще немыслима в первые годы двадцатого века, не говоря уже о предыдущей эпохе. Как городская разруха может быть усладой для глаз, когда она выражается в коммодификации, и как беспримерный квантовый скачок в отчуждении повседневной жизни в городе может теперь ощущаться в форме нового странного галлюцинаторного веселья — вот некоторые из вопросов, с которыми мы сталкиваемся на данном этапе нашего исследова-

ния. Также из обсуждения не должна исключаться фигура человека, хотя и ясно, что в новейшей эстетике репрезентация пространства сама стала ощущаться в качестве несовместимой с репрезентацией тела: это своего рода эстетическое разделение труда, гораздо более выраженное, чем в любой из прежних общих концепций ландшафта, и ставшее в действительности намного более грозным симптомом. Привилегированное пространство новейшего искусства радикально антиантропоморфно, как в пустых ванных комнатах в работах Дага Бонда. Современная предельная фетишизация человеческого тела выбирает, однако, совершенно другое направление в статуях Дуэйна Хансона: то, что я уже назвал симулякром, чья специфическая функция состоит в том, что Сартр назвал бы «дереализацией» всего окружающего мира повседневной действительности. Другими словами, мимолетное сомнение и колебание, возникающее в тот момент, когда вы не можете решить, не дышат ли эти фигуры из полиэстера, не наделены ли они теплом, готово распространиться на реальных людей, двигающихся рядом с вами в музее, и превратить и их тоже на кратчайший промежуток времени в множество мертвых симулякров цвета плоти, обладающих собственным бытием. Мир на мгновение утрачивает поэтому свою глубину и грозит превратиться в глянцевую кожу стереоскопической иллюзии, в наплыв кинематографических изображений, лишенных всякой глубины. Но какой это опыт — пугающий или же веселящий?

Выяснилось, что плодотворно мыслить подобные формы опыта в категориях того, что Сьюзан Сонтаг в своем влиятельном высказывании определила в качестве «кэмп». Я предлагаю осветить этот вопрос под несколько иным углом, опираясь на столь же

модную современную тему «возвышенного», которая была переоткрыта в трудах Эдмунда Берка и Канта; или же, возможно, мы должны увязать два этих понятия вместе в виде некоего кэмпового или «истерического» возвышенного. У Берка возвышенное было опытом, граничащим со страхом, судорожным взглядом — в изумлении, ошеломлении и ужасе — на то, что является столь безмерным, что сокрушает жизнь человека как таковую. Впоследствии это описание было уточнено Кантом, так что оно стало включать вопрос самого представления, а предмет возвышенного стал соотноситься не только с чистой силой и физической несоизмеримостью человеческого организма и Природы, но также с пределами фигурации и неспособностью человеческого ума представлять столь безмерные силы. Берк в свой исторический момент, на рассвете современного буржуазного государства, мог концептуализировать такие силы только в категориях божественного, хотя даже Хайдеггер по-прежнему поддерживает фантазматическое отношение с неким органическим докапиталистическим крестьянским ландшафтом и крестьянским обществом, которое в наше собственное время является предельной формой образа природы.

Сегодня, однако, возможно продумать все это в ином смысле, поскольку пришло время радикального затмения самой природы: в конце концов, хайдеггеровская «торная тропа» безвозвратно и безнадежно уничтожена поздним капиталом, зеленой революцией, неокOLONиализмом и мегаполисом, который прокладывает свои автострады через старые поля и пустующие участки, превращая «дом бытия» Хайдеггера в лучшем случае в кондоминиумы, а в худшем — в неотопливаемые, полные крыс многоквартирные доходные дома. Иным нашего общества

в этом смысле является уже вовсе не природа, как было в докапиталистических обществах, а нечто, что нам предстоит теперь определить.

Мне хотелось бы, чтобы это иное не было поспешно понято в качестве собственно технологии, поскольку я хочу показать, что технология сама является фигурой чего-то другого. Однако технология может служить подходящим ярлыком для обозначения огромной — собственно человеческой и антиприродной — силы мертвого человеческого труда, накопленного в нашей технике, — отчужденной силы, которую Сартр называет контрцелесообразностью практико-инертного, которое отворачивается от нас и обращается против нас в формах, не поддающихся распознаванию, и, похоже, образует массивный дистопийный горизонт нашего коллективного, а также индивидуального праксиса.

Однако с марксистской точки зрения технологическое развитие является скорее результатом развития капитала, чем предельной детерминирующей инстанцией, наделенной собственным бытием. Поэтому будет правильным провести различие между несколькими поколениями машинной силы, несколькими стадиями технологической революции внутри самого капитала. В этом я буду следовать Эрнесту Манделю, которые выделяет три таких фундаментальных разрыва или квантовых скачка в эволюции технологий при капитале:

Фундаментальные революции в энерготехнологии — технологии производства двигательных машин посредством машин — представляются, таким образом, детерминирующим моментом в технологических революциях в целом. Машинное производство паровых двигателей начиная с 1848 года; машинное производство электрических моторов и двигателей внутреннего сгорания с 90-х годов

девятнадцатого века; машинное производство электронных и атомных аппаратов с 40-х годов двадцатого века — вот три общих революции в технологии, порожденные капиталистическим способом производства после «первоначальной» промышленной революции конца восемнадцатого века²².

Этой периодизацией подчеркивается общий тезис книги Мандела «Поздний капитализм», а именно то, что в капитализме было три фундаментальных момента, каждый из которых отмечает собой диалектическое расширение по сравнению с предшествующей стадией. Это рыночный капитализм, монополярная стадия или стадия империализма и наша собственная стадия, неверно называемая постиндустриальной, поскольку лучше было бы назвать ее стадией мультинационального капитала. Я уже указывал на то, что вступление Мандела в спор о постиндустриализме означает выдвижение тезиса о том, что поздний, мультинациональный или потребительский капитализм, несколько не расходясь с грандиозным анализом девятнадцатого века, проведенным Марксом, составляет, напротив, чистейшую форму капитала, которой еще только предстоит сложиться, поразительное распространение капитала на ранее не коммодифицированные области. Этот более чистый капитализм нашей эпохи элиминирует, соответственно, анклавы докапиталистической организации, которые он до сей поры терпел и косвенно эксплуатировал, собирая с них дань. В этой связи хочется порассуждать о новой, в историческом плане беспрецедентной форме проникновения в Природу и Бессознательное и об их колонизации, то есть разрушении докапиталистической агрикультуры треть-

22. *Mandel E. Late Capitalism. London: Verso Books, 1978. P. 118.*

его мира «зеленой революцией» и о бурном росте индустрии медиа и рекламы. В любом случае должно стать ясно, что моя собственная культурная периодизация стадий реализма, модернизма и постмодернизма одновременно вдохновляется и подтверждается трехчастной схемой Мандела.

Следовательно, мы можем говорить о нашем собственном периоде как Третьей Машинной Эпохе; и именно в этом пункте мы должны снова ввести проблему эстетической репрезентации, уже вполне разработанную в исследованиях возвышенного у Канта, поскольку можно с полным основанием ожидать, что отношение к машине и репрезентация машины будут диалектически смещаться на каждой из этих качественно разных стадий технологического развития.

Стоит вспомнить о воодушевленности машинами в период капитала, предшествующий нашему собственному, о радости футуризма и, особенно, о прославлении у Маринетти пулемета и автомобиля. Это все еще опознаваемые эмблемы, скульптурные узлы энергии, которая придает осязаемость и фигуративность движущим энергиям этого раннего момента модернизации. Авторитет этих больших обтекаемых форм можно оценить по их метафорическому присутствию в зданиях Ле Корбюзье, огромных утопических структурах, которые подобно гигантским парходам парят над городской сценой старой павшей земли²³. Машины демонстрируют притягательность другого рода в работах таких художников, как Пикабия и Дюшан, которые у нас нет времени здесь рас-

23. См. в частности об этих мотивах у Ле Корбюзье в работе: *Kahler G. Architektur als Symbolverfall: Das Dampfermotiv in der Baukunst*. Brunswick: Vieweg+Teubner Verlag, 1981.

смаatrивать; но позвольте мне упомянуть ради полноты то, что революционные или коммунистические художники 1930-х годов также пытались присвоить эту воодушевленность машинной энергией ради метеоевской реконструкции человеческого общества в целом, примером чему могут быть работы Фернана Леже и Диего Риверы.

Сразу же становится понятным, что технология нашего собственного момента более не обладает той же способностью к репрезентации: это уже не турбина и даже не элеваторы для зерна или дымовые трубы Шилера, не барочная избыточность шлангов и конвейерных лент, даже не сглаженный профиль железнодорожного состава (то есть скоростные средства передвижения, все еще сосредоточенные в своем покое), но, скорее, компьютер, чья внешняя оболочка не имеет эмблематической или визуальной силы, или даже корпуса различных медиа, как в случае с тем домашним прибором, названным телевизором, который ничего не артикулирует, но скорее обрушивается в себя, унося с собой свою уплощенную поверхность с изображением.

Такие машины на самом деле являются машинами воспроизводства, а не производства, и к нашей способности эстетической репрезентации они предъявляют требования, совершенно отличные от тех, что предъявлялись довольно-таки миметической идолатрией старой машинерии футуристических времен или же старой скульптурой скорости-и-энергии. В этом случае мы имеем дело уже не столько с кинетической энергией, сколько со всевозможными новыми процессами воспроизводства; и в более слабых творениях постмодернизма эстетическое воплощение подобных процессов часто тяготеет к тому, чтобы соскользнуть обратно к более удоб-

ной, но всего лишь тематической репрезентации содержания — к нарративам, которые *посвящены* процессам воспроизводства и включают в себя кинокамеры, видео- и аудиомангитофоны, всю технологию производства и воспроизводства симулякра. (В этом смысле парадигмален переход от модернистского «Фотоувеличения» (*Blow-Up*) Антониони к постмодернистскому «Проколу» (*Blow-out*) Де Пальмы.) Когда, к примеру, японские архитекторы проектируют здание как декоративную имитацию стопки кассет, решение в лучшем случае оказывается тематическим и аллюзивным, хотя зачастую и не лишенным юмора.

Однако в наиболее сильных постмодернистских текстах, как правило, возникает и кое-что еще, а именно чувство, что помимо любой тематики или содержания произведение каким-то образом подключается к сетям процессов воспроизводства и тем самым позволяет нам бросить взгляд на постмодернистское или технологическое возвышенное, чья сила или подлинность задокументирована тем, что таким произведениям удалось намекнуть на все это новое постмодернистское пространство, возникающее вокруг нас. Поэтому архитектура остается в этом смысле привилегированным эстетическим языком; а искаженные и фрагментированные отражения одной огромной стеклянной поверхности в другой можно считать показательными для центральной роли процесса и воспроизводства в постмодернистской культуре.

Однако, как я уже сказал, я хотел бы избежать предположения, будто технология в том или ином смысле является «конечной детерминирующей инстанцией» нашей современной социальной жизни или же нашего культурного производства: такой тезис, конечно, согласуется в итоге с постмарксист-

ским представлением о постиндустриальном обществе. Скорее я хочу указать на то, что наши ущербные представления о некоей безмерной коммуникационной или же компьютерной сети сами являются всего лишь искаженной фигурой чего-то еще более глубокого, а именно всей мировой системы актуального мультинационального капитализма. Соответственно, технология современного общества захватывает и гипнотизирует не столько сама по себе, сколько потому, что она, видимо, обеспечивает нас неким привилегированным репрезентационным ярлыком, позволяющим постигнуть сеть власти и контроля, для нашего ума и воображения еще более непостижимую, то есть всю эту новую децентрированную глобальную сеть третьей стадии капитала как таковую. Этот процесс фигурации в настоящее время более всего заметен в обширной области современной развлекательной литературы, которую хотелось бы окрестить «паранойей высоких технологий», в которой цепи и сети некоей, предположительно глобальной, компьютерной системы в повествовании мобилизуются лабиринтом заговоров автономных, но намертво связанных и конкурирующих друг с другом информационных агентств, достигая сложности, которая зачастую превосходит интеллектуальные способности обычного читателя. Однако теория заговора (и ее аляповатые нарративные проявления) должна рассматриваться в качестве ущербной попытки продумать — посредством фигурации передовой технологии — невозможную тотальность современной мировой системы. Именно в категориях этой огромной и грозной, хотя и едва различимой иной реальности экономических и социальных институтов постмодернистское возвышенное только и может, по моему мнению, получить адекватную теоретизацию.

Подобные нарративы, которые впервые попытались найти выражение в общей структуре шпионского романа, недавно кристаллизовались в новой научной фантастике, получившей название «киберпанка», которая является полновесным выражением как транснациональных корпоративных реалий, так и самой глобальной паранойи: действительно, новации Уильяма Гибсона в плане репрезентации выделяют его творчество в качестве исключительного литературного достижения в рамках постмодернистского производства, преимущественно визуального или аудиального.

V

Теперь, прежде чем сделать выводы, я хочу набросать анализ одного совершенно постмодернистского здания — сооружения, которое во многих отношениях не характерно для той постмодернистской архитектуры, главными представителями которой являются Роберт Вентури, Чарльз Мур, Майкл Грейвс, а в последнее время и Фрэнк Гери. Оно, однако, с моей точки зрения, преподносит нам весьма примечательные уроки относительно оригинальности постмодернистского пространства. Позвольте мне усилить фигуру, которая проходила сквозь предшествующие замечания и сделать ее еще более развернутой: я говорю о том, что мы в данном случае наблюдаем нечто вроде мутации самого архитектурного пространства. Содержащееся в этом тезисе предположение заключается в том, что мы сами, люди, которым довелось оказаться в этом новом пространстве, отстали от этой эволюции; произошла мутация в объекте, которая пока не сопровождалась

сопоставимой с ней мутацией в субъекте. У нас все еще нет перцептуальной экипировки, которая бы позволила адекватно ответить на это новое гиперпространство, как я буду его называть, и одна из причин в том, что наши привычки восприятия были сформированы тем прежним типом пространства, которое я назвал пространством высокого модернизма. Следовательно, новейшая архитектура, как и многие другие культурные продукты, о которых я упоминал в предшествующих замечаниях, требует в каком-то смысле отрастить новые органы, расширить наш сенсориум и тело до новых, пока еще невысказанных, а может быть в конечном счете и невозможных, измерений.

Здание, чьи черты я вкратце перечислю, — это Отель Уэстин Бонавентура (*Westin Bonaventure*), построенный в новом центре Лос-Анджелеса архитектором и девелопером Джоном Портманом, к другим работам которого относятся различные здания Хаятт Ридженси, Пичтри-Центр в Атланте и Ренессанс-Центр в Детройте. Я уже говорил о популистской стороне риторической защиты постмодернизма от элитарной (и утопической) суровости великих архитектурных модернизмов: иначе говоря, в целом можно утверждать, что эти новейшие строения являются, с одной стороны, популярными произведениями, а с другой — что они сохраняют локальные черты американской городской структуры, то есть более не пытаются, в отличие от шедевров и монументов высокого модернизма, внедрить новый утопический язык — иной, отличный и возвышенный — в пресную коммерческую систему знаков окружающего города, но, скорее, стремятся говорить на том же самом языке, используя его лексику и синтаксис, которые были символически «выучены у Лас-Вегаса».

По первому из критериев Бонавентура Портмана полностью подтверждает указанный тезис: это популярное здание, которое с энтузиазмом посещают как местные жители, так и туристы (хотя другие здания Портмана в этом отношении еще более успешны). Популистское встраивание в ткань города — это, однако, другое дело, и именно с него мы начнем. У Бонавентуры есть три входа, один с Фигероа, а два других — через приподнятые сады на другой стороне отеля, который встроен в сохранившийся склон бывшего Банкер-Хилла. Ничто из этого не походит на вход в старый отель, на монументальные крытые ворота, которыми роскошные здания былых времен обычно обставляли ваш переход с городской улицы во внутреннее пространство. Подъезды Бонавентуры — скорее боковые, они больше похожи на задние двери: задние сады позволяют вам попасть на шестой этаж башен, и даже оттуда вам придется спуститься вниз пешком на один пролет, чтобы найти лифт, на котором можно проехать в холл. В то же время вход со стороны Фигероа, который все еще хочется представлять парадным, приводит вас вместе со всем вашим багажом на торговый балкон второго этажа, с которого вы можете на эскалаторе спуститься вниз к главной стойке регистрации. Прежде всего, по поводу этих любопытных в своей непримечательности путей внутрь я хотел бы сказать то, что они, похоже, стали обязательными в силу некоей новой категории закрытости, управляющей новым пространством самого отеля (помимо и независимо от материальных ограничений, в условиях которых Портман был вынужден работать). Я считаю, что вместе с рядом других характерно постмодернистских зданий, таких как Бобур в Париже или Итон-Центр в Торонто, Бонавентура стремится

быть тотальным пространством, завершенным миром, своего рода миниатюрным городом; между тем этому новому тотальному пространству соответствует новая коллективная практика, новый модус движения и собирания индивидов, нечто вроде практик нового и исторически оригинального типа гипертолпы. Соответственно, в этом новом смысле мини-город Бонавентуры Портмана в идеале вообще не должен иметь входов, поскольку подъезд всегда является швом, который связывает здание с остальной частью города, его окружающего, ведь он хочет быть не частью города, но скорее его эквивалентом, замещением или субститутом. Это, очевидно, невозможно, отсюда сведение входа к абсолютному минимуму²⁴. Однако это отсоединение окружающего города

24. «Говорить, что структура такого типа „поворачивается спиной“ — это определенно недооценка, тогда как говорить о „популярном“ характере — значит упускать момент ее систематической сегрегации от большого латино-азиатского города снаружи (чьи толпы предпочитают открытое пространство старой Плацы). По сути, это значит разделять господствующую иллюзию, которую Портман стремится передать, — что в рамках драгоценных пространств его суперхоллов он воссоздал аутентичную народную текстуру городской жизни.

«(В действительности Портман просто построил огромные виварии для высших средних классов, огражденные удивительно сложными системами безопасности. Большинство городских центров с таким же успехом можно было бы построить на третьем спутнике Юпитера. Их фундаментальная логика — логика клаустрофобической космической колонии, пытающейся создать внутри себя миниатюрную версию природы. Так, Бонавентура воссоздает ностальгическую Южную Калифорнию, застывшую во времени как в желатине: апельсиновые деревья, фонтаны, цветущие виноградники и чистый воздух. Снаружи, в затянутаой смогом реальности, огромные зеркальные поверхности отбрасывают вовне не только нищету большого города, но и его неуничтожимую энергию, поиск аутентичности, включающий в себя и самое активное в Северной Америке движение граффитистов)». (*Davis M. Urban*)».

отличается от ситуации памятников интернационального стиля, в которых акт отсоединения был насильственным, видимым и обладал вполне реальным символическим значением, как в больших свайных зданиях Ле Корбюзье, чей жест радикально отделяет новое утопическое пространство модерна от падшей, ущербной ткани города, которую он, соответственно, недвусмысленно отвергает (хотя ставка мо-

Renaissance and the Spirit of Postmodernism//New Left Review. May-June 1985. No. 151. P. 112.)

Дэвис полагает, что по отношению к этому примеру второразрядной городской перестройки я разделяю благодушную или даже коррумпированную позицию; в его статье немало полезных сведений о городах, но не меньше и самообмана. Уроки по экономике от того, кто считает, что потогонки являются «докапиталистическими», не слишком полезны; в то же время неясно, какая выгода в том, чтобы приписать нашей стороне («восстаниям в гетто конца 1960-х годов») определяющее влияние на формирование различных видов постмодернизма (гегемонического стиля или стиля «правящего класса», если такой вообще существовал), не говоря уже о джентрификации. На самом деле порядок, конечно, прямо противоположный: первым приходит капитал (и его многочисленные формы «проникновения»), и только потом может развиваться «сопротивление», хотя, возможно, приятно думать наоборот. («Объединение рабочих, как оно выступает на фабрике, поэтому также установлено не рабочими, а капиталом. Их объединение представляет собой не *их* бытие, а *бытие* капитала. По отношению к отдельному рабочему это объединение выступает как нечто случайное. К своему объединению с другими рабочими и к кооперации с ними рабочий относится как к чему-то *чуждому*, как к способу действия капитала». *Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов* // Издание второе. М.: Издательство политической литературы, 1969. Т. 46. Ч. 2. С. 51.). Ответ Дэвиса характерен для некоторых «активистских» авторов левого направления; тогда как правые реакции на мою статью обычно выливаются в эстетическое заламывание рук; например, там сетуют на то, что я якобы отождествляю постмодернистскую архитектуру в целом с такой фигурой, как Портман, который, скорее, Коппола (если не Гарольд Роббинс) новых городских центров.

дерна заключалась в том, что это новое утопическое пространство самой яростью своей новизны распространится во все стороны и постепенно преобразует окружение силой своего нового пространственного языка). Однако Бонавентура довольствуется тем, что «оставляет падшую ткань города пребывать и далее в своем бытии» (если пародировать Хайдеггера); никакие дополнительные эффекты, никакая дополнительная протополитическая утопическая трансформация не ожидаются и не требуются.

Этот диагноз подтверждается большой отражающей стеклянной кожей Бонавентуры, функцию которой я теперь истолкую не так, как немного ранее, когда я рассматривал феномен отражения в целом в качестве развития тематики технологии воспроизводства (впрочем, две моих интерпретации не являются несовместимыми). Теперь же нам надо будет, скорее, подчеркнуть то, как стеклянная кожа отталкивает внешний город — это отталкивание, аналог которому мы находим в отражающих солнечных очках, которые не позволяют вашему собеседнику видеть ваши глаза, а потому добиваются определенной агрессивности по отношению к Другому и власти над ним. Подобным образом стеклянная кожа добивается специфического делокализованного отделения Бонавентуры от его района: это даже не экстерьер, поскольку, когда вы пытаетесь посмотреть на внешние стены отеля, вы не можете увидеть сам отель, но видите только искаженные образы всего того, что его окружает.

Рассмотрим теперь эскалаторы и лифты. Поскольку Портману, тем более позднему, они явно доставляют удовольствие, особенно лифты, которые художник назвал «гигантскими кинетическими скульптурами» и которые в значительной степени обеспечивают зрелищность и пафосность интерьера

отеля — особенно в Хаятт, где они постоянно поднимаются и опускаются подобно огромным японским фонарям или гондолам, и если учесть столь осознанное их выделение и выпячивание как чего-то самостоятельного, я полагаю, что мы должны увидеть в этих «движителях людей» (термин самого Портмана, позаимствованный с некоторой модификацией у Диснея) нечто более значимое, чем просто функции или инженерные компоненты. В любом случае мы знаем, что недавно архитектурная теория начала заимствовать концепции из нарративного анализа, применяемого в других областях, и рассматривать наши физические траектории в подобных зданиях в качестве виртуальных нарративов или историй, динамических путей или нарративных парадигм, которые мы как посетители призваны выполнить и завершить своими собственными телами и движениями. Однако в Бонавентуре мы обнаруживаем диалектическое возвышение этого процесса: мне кажется, что эскалаторы и лифты здесь заменяют движение, но также, и это самое главное, обозначают сами себя в качестве новых рефлексивных знаков и эмблем собственно движения (что станет очевидным, когда мы перейдем к вопросу о том, что остается от прежних форм движения в этом здании и, самое главное, от собственно ходьбы). В этом случае поступь нарратива была подчеркнута, символизирована, овеществлена и заменена транспортной машиной, которая становится аллегорическим означающим той прежней прогулки, которую нам более не позволено совершать самостоятельно: и это диалектическое усиление аутореферентности всей современной культуры, которая стремится обратиться на саму себя и обозначить свое собственное культурное производство в качестве своего содержания.

Я гораздо меньше понимаю, как передать самую суть явления, то есть опыт пространства, испытываемый вами, когда вы выходите из таких аллегорических устройств в холл или атриум с его большой центральной колонной, окруженной миниатюрным озером, причем весь холл в целом заключен между четырьмя симметричными жилыми башнями с их лифтами и окружен ярусами балконов, увенчанных чем-то вроде крыши с оранжереей на шестом уровне. Мне хочется сказать, что такое пространство больше не позволяет нам использовать язык объема или объемов, поскольку их невозможно оценить. Висящие транспаранты заполняют собой это пустое пространство, систематически и намеренно отвлекая от любой формы, которую оно могло бы предположительно иметь, тогда как постоянная сутолока создает впечатление, будто пустота здесь набита под завязку, будто она является стихией, в которую вы сами погружаетесь, лишаясь какой-либо дистанции, которая ранее допускала восприятие перспективы или объема. В этом гиперпространстве вы увязли целиком, по уши; и если ранее казалось, что устранения глубины, о котором я говорил применительно к постмодернистской живописи или литературе, будет наверняка сложно достичь в собственно архитектуре, то, возможно, это поразительное погружение может теперь послужить формальным эквивалентом такого устранения в новом медиуме.

Однако эскалатор и лифт в этом контексте — это еще и диалектические противоположности; и мы можем предположить, что торжественное движение гондолы лифта — это также диалектическая компенсация за это заполненное пространство атриума: оно дает нам возможность радикально иного и при этом дополнительного пространственного опыта, опыта

быстро вознесения сквозь потолок и наружу, вдоль одной из четырех симметричных башен, когда референтом оказывается сам Лос-Анджелес, внезапно открывающийся нам так, что перехватывает дыхание и становится даже немного страшно. Но и это вертикальное движение ограничено: лифт поднимает вас до одного из вращающихся коктейль-баров, где вы, усевшись, снова начинаете пассивно вращаться, и вам преподносится зрелище самого города, превращенного теперь в его собственные изображения за счет стеклянных окон, через которые вы на него смотрите.

Мы можем сделать вывод из всего этого, вернувшись к центральному пространству собственно холла (мимоходом заметив, что номера отеля явно маргинализированы: коридоры в жилых секциях темны и имеют низкие потолки, они отличаются депрессивной функциональностью, тогда как сами номера, как можно легко понять, — самого дурного вкуса). Спуск кажется довольно драматичным: резкий нырок назад сквозь крышу до уровня пруда. Но когда вы там оказываетесь, происходит кое-что еще, что можно назвать разве что перемалыванием, которое выступает своего рода мезью этого пространства тем, кто все еще пытается идти через него пешком. В силу абсолютной симметрии четырех башен сориентироваться в этом холле практически невозможно; недавно там была добавлена цветная разметка и указатели направления — жалкая и разоблачительная, а точнее безнадежная попытка восстановить координаты прежнего пространства. Наиболее важным практическим результатом этой пространственной мутации я счел бы печально известную дилемму владельцев магазинов на различных балконах: с самого открытия отеля в 1977 году стало ясно,

что никто никогда просто не сможет найти эти магазины, и даже если вам удалось найти однажды нужный бутик, скорее всего, в следующий раз вам уже не повезет; соответственно, арендаторы-бизнесмены не знают, что делать, а товары продаются по заниженным ценам. Если вспомнить, что Портман — не только архитектор, но и бизнесмен и даже миллионер-девелопер, не только художник, но и настоящий капиталист, нельзя не почувствовать, что здесь тоже задействовано что-то вроде «возвращения вытесненного».

Итак, я приближаюсь наконец к своему главному тезису о том, что эта последняя мутация пространства (постмодернистское гиперпространство) смогла в итоге выйти за пределы способностей индивидуального человеческого тела определять свое местонахождение, перцептуально организовывать свое непосредственное окружение и когнитивно картографировать свою позицию в поддающемся картографированию внешнем мире. Теперь можно предположить, что этот тревожный момент расхождения между телом и его искусственной средой — который относится к первоначальному изумлению прежнего модернизма так же, как скорость космического корабля к скорости автомобиля, — сам может выступать символом и аналогом еще более острой дилеммы, а именно неспособности наших умов, по крайней мере в настоящее время, картографировать глобальную мультинациональную и децентрированную коммуникационную сеть, в которую мы попались, будучи индивидуальными субъектами.

Но мне хотелось бы, чтобы пространство Портмана не воспринималось ни в качестве исключительного, ни в качестве маргинализованного или досугового, то есть близкого к Диснейленду. По-

этому я в заключение сопоставлю это самодовольное и развлекательное (хотя и пугающее) досуговое пространство-время с его аналогом из совсем другой области, а именно с пространством современной войны, о котором Майкл Герр пишет в «Репортажах», своей великой книге об опыте Вьетнама. Поразительные лингвистические новации этой книги могут все еще считаться постмодернистскими в соответствии с тем эклектичным смыслом, в котором ее язык безлично сплавляет в себе большой спектр современных коллективных идиолектов, особенно язык рока и язык чернокожих. Однако такое сплавление определяется проблемами содержания. Об этой первой постмодернистской войне, совершенно чудовищной, нельзя рассказать, пользуясь той или иной парадигмой военного романа или кино — действительно, провал всех предшествующих нарративных парадигм вместе с провалом любого общего языка, на котором ветеран мог бы передать свой опыт, является одной из главных тем книги, открывая, можно сказать, обширное пространство для совершенно новой рефлексии. Анализ Бодлера у Беньямина и возникновение нового модернизма из нового опыта технологии города, которая выходит за пределы всех прежних привычек телесного восприятия, оказываются удивительно уместными и в то же время устаревшими в свете этого нового, поистине невообразимого квантового скачка в технологическом отчуждении:

Он подписался на то, чтобы быть движущейся и выживающей мишенью, подлинное дитя войны, поскольку, за исключением редких мгновений, когда ты был зажат или распластан, система заточена на то, чтобы ты все время двигался. Как способ выживания — вроде бы не глупее любого другого, при условии, естественно, что ты вооб-

ще оказался там и хотел все увидеть своими глазами. Поначалу он прост и ясен, но чем дольше им пользуешься, тем больше он принимает определенную направленность: ведь чем больше передвигаешься, тем больше видишь. Чем больше видишь, тем большим, помимо смерти и увечья, рискуешь, а чем больше рискуешь, тем больше хочешь однажды соскочить с этого в качестве «выжившего». Некоторых из нас носило по войне как сумасшедших, пока мы вообще не начинали терять ориентацию и уже не соображали, куда нас тянет течение, кругом была одна лишь война, и мы скользили по поверхности, лишь изредка и случайно окунаясь в нее поглубже. Мы пользовались вертолетами как такси, и требовалось по-настоящему вымотаться, или впасть в депрессию, близкую к шоку, или выкурить дюжину трубок опиума, чтобы утихомириться хотя бы внешне, да и то под кожей что-то все время свербило, ни за что не хотело отпускать, ха-ха, *La vida loca!* Месяцы спустя после возвращения домой все сотни вертолетов, в которых я летал, слились в моем сознании в один метавертолет, и в моем сознании это была самая сексуальная вещь на свете: спаситель — разрушитель, добытчик — разоритель, левая рука — правая рука, ловкий и быстрый, хитрый и человечный; нагретая сталь, смазка, разрисованная под джунгли маскировочная накидка, остывший пот и снова жара, кассетный рок-н-ролл в одно ухо и огонь пулемета в дверном проеме в другое, горячее, жара, жизнь и смерть, сама смерть, которая здесь совершенно на своем месте²⁵.

В этой новой машине, которая, в отличие от старой модернистской технологии локомотива или самолета, не представляет движение, но только и может быть представлена в *движении*, сосредоточена в каком-то смысле тайна нового постмодернистского пространства.

25. *Герр М.* Репортажи (пер. Ю. Зараховича)//Раны сознания. Американские писатели и журналисты об агрессии США во Вьетнаме. М.: Прогресс, 1985. С. 210 (перевод изменен).

VI

Намеченная здесь концепция постмодернизма является больше исторической, а не просто стилистической. Я считаю необходимым всячески подчеркивать радикальное различие между взглядом, согласно которому постмодерн является просто одним (необязательным) стилем из многих нам доступных, и взглядом, который пытается понять его в качестве культурной доминанты логики позднего капитализма: два этих подхода в действительности порождают два совершенно разных способа концептуализации феномена в целом: с одной стороны, моральные суждения (и неважно, какие они — негативные или позитивные) и, с другой стороны, действительно диалектическую попытку продумать наш актуальный момент в Истории.

Та или иная позитивная моральная оценка постмодернизма не требует особых комментариев: восторженное (и при этом бредовое) прославление этого эстетического нового мира с позиции попутчика (в том числе и прославление его социально-экономических аспектов, приветствуемых с не меньшим энтузиазмом под лозунгом «постиндустриального общества»), очевидно, неприемлемо, хотя не столь очевидно то, что сегодняшние фантазии о спасительной природе высоких технологий, начиная с чипов и заканчивая роботами — фантазии, разделяемые не только левыми и правыми правительствами, попавшими в затруднительное положение, но и многими интеллектуалами, — также по своему существу составляют единое целое с более вульгарными апологиями постмодернизма.

Но в этом случае следует только отказаться от морального осуждения постмодерна и его сущностной

тривиальности (в сравнении с утопической «суровой серьезностью» великих модернизмов) — от осуждения, которое встречается как у левых, так и радикальных правых. Несомненно и то, что логика симулякра, превращающая прежние реалии в телевизионные картинки, не просто воспроизводит логику позднего капитализма, но и усиливает и закрепляет ее. В то же время политические группы, которые стремятся активно вмешиваться в историю, меняя ее пассивное, в противном случае, движение (с целью либо направить его к социалистическому преобразованию общества, либо отвлечь на регрессивное восстановление некоего более простого воображаемого прошлого), не могут не оплакивать и не порицать в культурной форме болезненной привязанности к изображениям, которая, преобразуя прошлое в визуальные миражи, стереотипы или тексты, в действительности уничтожает любое практическое чувство будущего и коллективного проекта, тем самым отдавая мышление о будущих изменениях на откуп фантазиям о какой-нибудь катастрофе или же необъяснимом катаклизме, начиная со зрелища «терроризма» на социальном уровне и заканчивая видением рака на уровне личном. Однако, если постмодернизм — это исторический феномен, значит попытка концептуализировать его в категориях моральных или морализирующих суждений должна быть в конечном счете определена в качестве категориальной ошибки. Все это становится еще более очевидным, когда мы ставим вопрос о позиции культурного критика и моралиста; последний вместе со всеми нами сегодня глубоко погружен в постмодернистское пространство, настолько пропитан и заражен его новыми культурными категориям, что роскошь старомодной идео-

логической критики, гневного морального разоблачения другого становится недоступной.

Различие, которое я здесь предлагаю, в своей канонической форме встречается в гегелевском размежевании между мышлением индивидуальной морали или морализацией (*Moralität*) и совершенно отличной областью коллективно-социальных ценностей и практик (*Sittlichkeit*)²⁶. Но свою окончательную форму оно находит в Марксовой демонстрации материалистической диалектики, особенно в классических тезисах из «Манифеста», которые преподносят нам трудный урок несколько более подлинно диалектического способа мыслить историческое развитие и изменение. Предметом урока является, естественно, историческое развитие самого капитализма и развитие специфической буржуазной культуры. В хорошо известном пассаже Маркс убедительно призывает нас делать невозможное, а именно мыслить это развитие позитивно и одновременно негативно; другими словами, добиться мышления того типа, что было бы способно схватывать в одно и то же время и в одной и той же мысли несомненно пагубные черты капитализма вместе с его удивительной освободительной динамикой, не ослабляя силы того или другого из вынесенных суждений. Мы должны в каком-то смысле поднять наше сознание до того уровня, на котором можно понять, что капитализм является лучшим из всего случившегося с человечеством и в то же время худшим. Соскакивание с этого сурового диалектического императива и возвращение к более удобной моральной пози-

26. См. мою статью «Morality and Ethical Substance» в: *Jameson F. The Ideologies of Theory. Vol. I.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

ции — дело вполне естественное и более чем человеческое, но все же неотложность проблемы требует, чтобы мы по крайней мере предприняли некоторую попытку помыслить культурную эволюцию позднего капитализма диалектически, то есть одновременно как катастрофу и прогресс.

Такое усилие предполагает два прямых вопроса, на которых мы закончим эти размышления. Можем ли мы действительно выделить определенный «момент истины» в рамках более очевидных «моментов ложности» постмодернистской культуры? И даже если можем, нет ли в конечном счете чего-то парализующего в предложенном выше диалектическом взгляде на историческое развитие; не стремится ли он демобилизовать нас и обречь нас на пассивность и беспомощность, систематически устраняя возможности действия в непроницаемом тумане исторической неизбежности? Два этих (взаимосвязанных) вопроса стоит обсудить в категориях актуальных возможностей эффективной современной культурной политики или построения подлинной политической культуры.

Фокусировать проблему таким образом — значит, конечно, тут же поднять более важный вопрос судьбы культуры в целом и функции культуры в частности, как определенного социального уровня или инстанции, в постмодернистскую эпоху. Все предшествующее обсуждение указывает на то, что постмодернизм, как мы его назвали, немислим без гипотезы о некоей фундаментальной мутации сферы культуры в мире позднего капитализма, которая включает в себя существенное изменение ее социальной функции. В прежних дискуссиях о пространстве, функции или сфере культуры (из которых наиболее известная представлена в классическом эссе

Герберта Маркузе «Утвердительный характер культуры») подчеркивалось то, что на другом языке называлось бы «полуавтономией» культурной сферы, а именно ее призрачное, но при этом утопическое существование — к добру или к худу — поверх практического мира сущего, чей зеркальный образ она отражает в различных формах, начиная с одобрения льстивого сходства и заканчивая обличениями критической сатиры или утопической болью.

Теперь мы должны спросить себя о том, не была ли как раз эта полуавтономия культурной сферы уничтожена логикой позднего капитализма. Однако доказывать, что культура ныне больше не обладает относительной автономией, которой она некогда пользовалась на ранних этапах капитализма (не говоря уже о докапиталистическом обществе) как один уровень из многих — не значит обязательно предполагать ее исчезновение или затухание. Напротив, мы должны перейти к утверждению, что исчезновение автономной сферы культуры скорее следует представлять в категориях взрыва — поразительного расширения культуры на все социальное пространство, так что в итоге все в нашей социальной жизни — начиная с экономической стоимости и государственной власти и заканчивая практиками и самой структурой психики — стало, можно сказать, «культурным» в некоем вполне оригинальном, но пока еще не отраженным в теории смысле. Это положение, однако, по своему содержанию вполне согласуется с ранее выдвинутым диагнозом общества изображения или симулякра, общества превращения «реального» во множество псевдособытий.

Также оно указывает на то, что некоторые из наших любимых, освященных временем радикальных концепций относительно сущности культур-

ной политики могут теперь оказаться устаревшими. Сколь бы разными эти концепции ни были, а среди них можно найти как призывы к негативности, оппозиции и свержению, с одной стороны, так и призывы к критике или рефлексивности — с другой, все они разделяли одну-единственную, пространственную по своему существу посылку, которую можно подытожить не менее почтенной формулой «критической дистанции». Ни одна теория культурной политики, разделяемая сегодня левыми, не могла обойтись без того или иного представления о минимальной эстетической дистанции, о возможности позиционирования культурного акта вне сплошного Бытия капитала, причем только с опорой на такой акт можно начать атаку на это бытие. Весь груз нашего предшествующего доказательства указывает, однако, на то, что эта дистанция в целом (включая и «критическую дистанцию» в частности) как раз и была уничтожена в новом пространстве постмодернизма. Отныне мы настолько погружены в заполненные, загруженные пространства, что и наши ставшие постмодернистскими тела лишаются пространственных координат и на практике (не говоря уже о теории) не способны на дистанцирование; между тем уже отмечалось, что это поразительное новое расширение мультинационального капитала заканчивается колонизацией и проникновением в те самые докапиталистические анклавы (Природы и Бессознательного), которые давали экстерриториальную опору для критической действенности. По этой причине в среде левых распространился ругательный термин «кооптация», но сегодня язык, ему соответствующий, предлагает, судя по всему, наименее адекватное теоретическое основание для понимания ситуации, в которой все мы так или иначе

смутно ощущаем, что не только точечные и локальные контркультурные формы культурного сопротивления или партизанской войны, но даже и откровенно политические выступления, подобные тем, что устраивали «*The Clash*»²⁷, сегодня втайне разоружаются и поглощаются системой, частью которой они сами вполне могут считаться, поскольку они никак не дистанцируются от нее.

Теперь мы должны заявить, что именно все это чрезвычайно деморализующее и угнетающее поистине новое глобальное пространство является «моментом истины» постмодернизма. То, что было названо постмодернистским «возвышенным», — лишь момент, когда это содержание стало наиболее явным, подошло вплотную к поверхности сознания в качестве упорядоченного нового типа пространства, наделенного собственным бытием, — даже если здесь все еще задействовано определенное фигуральное сокрытие или маскировка, особенно с помощью тематики высоких технологий, куда все еще выписывается и где драматизируется новое пространственное содержание. Однако более ранние черты постмодерна, перечисленные выше, могут теперь рассматриваться в качестве частичных (и при этом конститутивных) аспектов того же самого общего пространственного объекта.

Аргумент в пользу определенной аутентичности этих в иных случаях откровенно идеологических продуктов зависит от выдвинутого ранее тезиса о том, что пространство, называемое нами постмодернистским (или мультинациональным), не является всего лишь культурной идеологией или фан-

27. Британская панк-рок группа леворадикальной направленности, существовавшая с 1976 по 1985 г. — *Прим. ред.*

тазией, но обладает подлинной исторической (и социально-экономической) реальностью в качестве третьей большой стадии распространения капитализма по планете, обладающей собственными оригинальными качествами (и следующей за прежним расширением национального рынка и старой империалистической системой, которые в равной мере обладали культурной спецификой и порождали новые типы пространства, подходящие их динамике). Неловкие, нерелексивные попытки новейшей культурной продукции исследовать и выразить это новое пространство также должны рассматриваться — в своем модусе — как подходы к представлению (новой) реальности (если использовать здесь несколько устаревшую терминологию). Сколь бы парадоксальными ни казались эти термины, такие попытки могут также, если следовать линии классической интерпретации, прочитываться в качестве специфических новых форм реализма (или, по крайней мере, мимесиса реальности), но в то же время они могут анализироваться как множество попыток отвлечь и отвлечь нас от этой реальности или же скрыть ее противоречия и найти им решение в виде той или иной формальной мистификации.

Что же касается самой реальности, то есть до сей поры не получившего теоретического осмысления оригинального пространства новой «мировой системы» мультинационального или же позднего капитализма, пространства, чьи негативные или пагубные аспекты как нельзя более очевидны, диалектика требует от нас не отступать и от позитивной или «прогрессивной» оценки его формирования, следуя тому, как Маркс поступил со всемирным рынком как горизонтом национальных экономик, а Ленин — со старой глобальной империалистической се-

тью. И для Маркса, и для Ленина социализм не был вопросом возвращения к более мелким (а потому менее репрессивным и тотальным) системам социальной организации; скорее, масштабы, достигнутые капиталом в их время, были поняты как обещание, рамки, предварительное условие для достижения некоего нового, более всеобъемлющего социализма. Не так ли обстоит дело с еще более глобальным и тотализирующим пространством новой мировой системы, которая требует вмешательства и выработки интернационализма радикально нового типа? Провальная переориентация социалистической революции на старые национализмы (не только в Юго-Восточной Азии), чьи результаты в последнее время не могли не поставить перед левыми серьезные вопросы, может считаться одним из примеров в пользу этой позиции.

Но если все это так, тогда по крайней мере одна возможная форма новой радикальной культурной политики становится очевидной, с одной последней эстетической оговоркой, которую надо здесь сделать. Производители культуры и теоретики из числа левых, особенно те, кто был сформирован буржуазными культурными традициями, наследующими романтизму и превозносящими спонтанные, инстинктивные или бессознательные формы «гения», часто, в том числе и по совершенно очевидным историческим причинам, таким как ждановизм или печальные последствия политического и партийного вмешательства в искусство, повинувшись собственной реакции, позволяли запугать себя отречением буржуазной эстетики и особенно высокого модернизма от одной из освященных временем функций искусства, а именно от педагогической и дидактической функции. Наставническая функция искусства, од-

нако, всегда подчеркивалась в классические времена (хотя тогда она, в основном, принимала форму моральных поучений), тогда как замечательное и все еще недостаточно понятое творчество Брехта утверждает — по-новому, в формально новаторской и оригинальной манере, подходящей для момента собственно модернизма — новую сложную концепцию отношения между культурой и педагогикой. Культурная модель, которую я собираюсь предложить, точно так же выводит на передний план когнитивные и педагогические аспекты политического искусства и культуры, аспекты, в разных отношениях подчеркиваемые и Лукачем, и Брехтом (для разных моментов, соответственно, реализма и модернизма).

Мы не можем, однако, вернуться к эстетическим практикам, разработанным на основе исторических ситуаций и дилемм, которые уже не наши. В то же время концепция пространства, разработанная здесь, указывает на то, что модель политической культуры, подходящая нашей ситуации, должна будет обязательно поднять пространственные вопросы в качестве ее фундаментального организующего устремления. Я поэтому дам временное определение эстетики этой новой (гипотетической) культурной формы, назвав ее эстетикой *когнитивного картографирования*.

В классической работе «Образ города» Кевин Линч поведал нам, что отчужденный город — это, прежде всего, пространство, в котором люди не могут картографировать (в своем сознании) ни свое собственное положение, ни городскую тотальность, в которой они находятся: наиболее очевидным примером являются решетки, как в Джерси-Сити, где не работает ни один из традиционных маркеров (памятники, развязки, естественные границы, ракурсы, создаваемые зданиями). Следовательно, снятие отчу-

ждения в традиционном городе предполагает практическое завоевание чувства места и строительство или реконструкцию взаимосвязанного ансамбля, который можно держать в памяти и который отдельный субъект может картографировать, в том числе заново, следуя за мобильными, альтернативными траекториями. Работа Линча намеренно ограничена избранной темой, то есть проблемой города как такового; однако эта работа становится удивительно плодотворной, если спроецировать ее вовне на некоторые из более крупных национальных или глобальных пространств, которых мы здесь касались. Также не следует слишком поспешно предполагать, что его модель — хотя она поднимает весьма важные проблемы репрезентации как таковой — в том или ином отношении легко опровергается общепринятой постструктуралистской критикой «идеологии репрезентации» или мимесиса. Когнитивная карта не является, строго говоря, миметической в этом старом смысле; действительно, теоретические вопросы, которые она ставит, позволяют нам обновить анализ репрезентации на более высоком и намного более сложном уровне.

Начать с того, что существует и более интересное схождение между эмпирическими проблемами, изученными Линчем в категориях городского пространства, и значительным альтюссеровским (и лакановским) переопределением идеологии как «представления отношения *Воображаемого* субъекта к его *Реальным* условиям существования»²⁸. Конечно, именно это призвана делать когнитивная карта в более узких рамках повседневной жизни в физическом городе:

28. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства // Неприкосновенный запас. 2011. No. 3 (77).

обеспечивать индивидуальному субъекту ситуационное представление этой более обширной и по-настоящему непредставимой реальности, каковой является ансамбль социальных структур как целое.

В то же время работа Линча указывает на еще одну линию развития, поскольку картография сама составляет ее ключевую инстанцию опосредования. Обращение к истории этой науки (которая есть еще и искусство) показывает нам, что модель Линча, на самом деле, не соответствует производству карт в том виде, какой оно впоследствии приобретет. Субъекты Линча, скорее, занимаются докартографическими операциями, чьи результаты традиционно описываются как маршруты, а не карты, то есть как диаграммы, организованные вокруг все еще субъект-центрированного или экзистенциального путешествия, в ходе которого отмечаются разные ключевые черты — оазисы, горные гряды, реки, памятники и т. п. Наиболее развитая форма подобных диаграмм — это мореходный маршрут, мореходная карта или *портулан*, в котором черты береговой линии отмечались для использования средиземноморскими штурманами, редко отважившимися выходить в открытое море.

Тогда как компас тут же вводит новое измерение в мореходные карты, которое в конечном счете изменит проблематику маршрута и позволит нам поставить проблему собственно когнитивного картографирования в гораздо более сложном виде. Дело в том, что новые инструменты — компас, секстант и теодолит — не просто соответствуют новым географическим или навигационным проблемам (сложному вопросу определения долготы, особенно на изогнутой поверхности планеты, в отличие от относительно простого вопроса широты, которую европейские на-

вигаторы и по сей день могут эмпирически определять благодаря зрительному осмотру африканского побережья); они еще и вводят совершенно новую координату — отношение к тотальности, особенно в том смысле, в каком она опосредована звездами и новыми операциями вроде триангуляции. В этот момент когнитивное картографирование в более широком смысле начинает требовать координации экзистенциальных данных (эмпирического положения субъекта) со внешними для жизни, абстрактными концепциями географической тотальности.

Наконец, с первым глобусом (1490) и изобретением проекции Меркатора примерно в то же самое время возникает и третье измерение картографии, которое тут же указывает на то, что сегодня мы могли бы назвать природой кодов репрезентации, то есть на внутренние структуры различных медиа, на вмешательство в более наивные миметические концепции картографирования совершенно нового фундаментального вопроса о языках самой репрезентации, особенно неразрешимой (и едва ли не гейзенберговой) дилеммы переноса изогнутого пространства на плоские карты. В этот момент становится ясно, что не может быть истинных карт (и в то же время становится ясно, что возможен научный прогресс или даже диалектическое продвижение в разные исторические моменты картографирования).

Если переложить теперь все это на совершенно иную проблематику альтюссеровского определения идеологии, стоило бы выделить два пункта. Первый состоит в том, что сегодня альтюссеровское понятие позволяет нам заново продумать эти специальные географические или картографические вопросы в категориях социального пространства — например, в категориях социального класса и национального или

интернационального контекста, в категориях того, как все мы по необходимости также составляем когнитивные карты нашего индивидуального отношения к локальным, национальным или международным классовым реалиям. Однако переформулировать таким образом проблему — значит также столкнуться вплотную с теми самыми сложностями в картографировании, которые заданы — в возвышенной и своеобразной манере — самим глобальным пространством постмодернистского или мультинационального момента, который мы обсуждаем. Это не просто теоретические проблемы; у них есть насущные практические и политические следствия, что очевидно по привычным для жителей первого мира ощущениям, что экзистенциально (или «эмпирически») они действительно живут в «постиндустриальном обществе», в котором исчезло традиционное производство и в котором больше нет общественных классов классического типа, — убеждение, оказывающее непосредственное воздействие на политический прaxis.

Второй пункт состоит в том, что возвращение к лакановской подкладке теории Альтюссера может дать нам возможность полезного и многообещающего методологического расширения. Формулировка Альтюссера заново мобилизует старое и ставшее уже классическим Марксово различие между наукой и идеологией, которое имеет кое-какую ценность для нас и сегодня. Экзистенциальное — позиционирование отдельного субъекта, опыт повседневной жизни, монадическая «точка зрения» на мир, которой мы по необходимости, будучи биологическими субъектами, ограничены, — в формуле Альтюссера неявно противопоставлена царству абстрактного знания, которое, как напоминает нам Лакан, никогда не полагается внутри какого-либо субъекта и актуа-

лизируется не им, но скорее той структурной пустотой, которая названа *le sujet supposé savoir* (субъектом, предположительно знающим), субъект-местом знания. Утверждается при этом не то, что мы не можем знать мир и его тотальность в некоем абстрактном или «научном» смысле. Марксистская «наука» как раз предлагает нам такой путь познания и абстрактной концептуализации мира в том смысле, в котором, к примеру, важная книга Манделя предлагает богатое и проработанное знание о глобальной мировой системе, о которой мы ни разу не сказали, что она непознаваема — она непредставима, но это совсем другое дело. Другими словами, формула Альтюссера указывает на разрыв, зазор между экзистенциальным опытом и научным знанием. Идеология в таком случае имеет определенную функцию — изобрести способ связи двух этих разных аспектов. Истористский взгляд на это определение хотел бы добавить, что подобная координация, производство функционирующих и живых идеологий имеют свои отличия в разных исторических ситуациях, но важнее всего то, что могут быть исторические ситуации, в которых это вообще невозможно, и может быть, такова наша ситуация в продолжающемся кризисе.

Однако лакановская система является трехсторонней, а не дуалистической. Марксовому и альтюссеровскому противопоставлению идеологии и науки соответствуют только две из трех лакановских функций, а именно Воображаемое и, соответственно, Реальное. Но наше отступление о картографии с этим последним соображением о собственно репрезентационной диалектике кодов и способностей отдельных языков или медиа напоминает нам о том, что до сего момента мы упустили из виду собственно лакановское Символическое.

Эстетика когнитивного картографирования — педагогическая политическая культура, которая стремится наделить отдельного субъекта новым высоким чувством его места в глобальной системе — обязательно должна будет соблюдать эту поразительно сложную репрезентационную диалектику и изобретать радикально новые формы, чтобы отдать ей должное. Это, конечно, не призыв вернуться к более старым типам технологии, некоему прежнему, более прозрачному национальному пространству или какому-то более традиционному, успокоительному в своей перспективе или своем мимесисе анклаву: новое политическое искусство (если оно вообще возможно) должно будет держаться истины постмодернизма, то есть его фундаментального объекта, мирового пространства мультинационального капитала, в то самое время, когда оно достигнет прорыва к некому пока еще невообразимому способу представления последнего, благодаря которому мы, возможно, снова начнем постигать нашу позицию как индивидуальных и коллективных субъектов и восстановим в себе способность к действию и борьбе, которая в настоящий момент нейтрализована нашим пространственным и социальным смятением. Политическая форма постмодернизма, если таковая вообще существует, в качестве своего предназначения получит изобретение и проекцию нового когнитивного картографирования социального и пространственного масштаба.

Теории постмодерна

ПРОБЛЕМА постмодернизма — как описывать его фундаментальные характеристики, существует ли он вообще, есть ли какая-то польза от самого этого понятия или же это, напротив, мистификация, — является эстетической и в то же самое время политической. Всегда можно показать, что разные, логически возможные, позиции в отношении постмодернизма, в какие бы термины они ни облекались, выражают взгляды на историю, в которых оценка социального момента, который мы проживаем сегодня, оказывается предметом политического, по сути, утверждения или отвержения. Действительно, сама предпосылка, делающая возможным спор, зависит от стратегического предположения относительно нашей социальной системы: приписывать постмодернистской культуре толику исторической оригинальности — уже значит неявно утверждать некое радикальное различие между тем, что порой называют потребительским обществом, и теми более ранними моментами капитализма, из которых оно возникло.

Однако разные логические возможности необходимым образом связаны с позицией, занимаемой по другому вопросу, вписанному в само название «постмодернизм», а именно с оценкой того, что сле-

дует сегодня называть высоким или классическим модернизмом. Действительно, когда мы составляем некий первоначальный перечень различных культурных артефактов, которые можно с определенной долей убедительности назвать постмодернистскими, возникает сильное искушение обнаружить «семейное сходство» подобных разнородных стилей и продуктов не в них самих, а в некоторых свойственных высокому модернизму импульсу и эстетике, реакциями на которые они в том или ином смысле оказываются.

Впрочем, заслугой споров в области архитектуры, открывших проблему постмодернизма как стиля, является то, что в них политические отзвуки всех этих внешне вроде бы лишь эстетических вопросов стали неизбежными, так что появилась возможность выявлять их в тех порой более завуалированных или закодированных дискуссиях, что идут в других видах искусства. В целом, из недавних высказываний по этой теме можно выделить четыре общих позиции в отношении постмодернизма; однако эта относительно четкая схема или «комбинаторика» дополнительно усложняется впечатлением, что каждая из этих возможностей может быть выражена либо в прогрессивном политическом ключе, либо реакционном (если оценивать их из марксистской или более широкой левой перспективы).

Например, можно приветствовать пришествие постмодернизма, занимая антимодернистскую, по сути, позицию¹. Похоже, что поколение теоретиков, работавших чуть ранее (главным образом Ихаб

1. Нижеследующий анализ кажется мне неприложимым к творчеству группы «boundary 2», которая ранее стала применять термин «постмодернизм» в достаточно ином смысле — критики официального «модернистского» мышления.

Хассан), уже делало нечто подобное, когда занималось постмодернистской эстетикой, толкуя ее в категориях скорее постструктуралистской тематики (сюда можно отнести атаку журнала «Tel Quel» на идеологию репрезентации, а также «конец западной метафизики», провозглашенный Хайдеггером или Деррида), в которой то, что часто еще не называется постмодернизмом (смотри утопическое пророчество в конце «Слов и вещей» Фуко), приветствуется в качестве формирования совершенно нового способа мышления и бытия в мире. Однако, поскольку предметами прославления у Хассана становится также ряд более радикальных памятников высокого модернизма (Джойс, Малларме), такая позиция могла бы оказаться несколько более двусмысленной, если бы не параллельное восхваление новой информационной высокой технологии, которое помечает родство между подобными заявлениями и политическим тезисом о *постиндустриальном обществе* как таковом.

Все это, в целом, лишается каких бы то ни было двусмысленностей в работе Тома Вульфа «От Баухауса до нашего дома», малопримечательном в других отношениях отчете о недавних архитектурных дебатах, написанном автором, чья «новая журналистика» сама составляет одну из разновидностей постмодернизма. Однако в этой книге интересно и симптоматично отсутствие какого-либо утопического прославления постмодерна и, что еще более поразительно, горячая ненависть к модерну, которая пробивается через дежурный кэмповый сарказм риторики; и это не новая ненависть, а старая и архаичная. Похоже, что изначальный ужас, испытанный первыми зрителями из числа среднего класса, наблюдавшими за появлением модерна как такового — первых зданий Корбюзье, белых, словно только что постро-

енных соборов двенадцатого века, первых скандальных голов Пикассо с двумя глазами на профиле, как у камбалы, обескураживающей «непонятности» первых изданий «Улисса» или «Бесплодной земли», — само это отвращение первых филистеров, обывателей, буржуа или мещан, представляющих добропорядочное общество, внезапно воскресло, пропитав новейшую критику модернизма иным в идеологическом отношении духом, который пробудил в читателе столь же архаическую симпатию к протополитическим, утопическим и направленным против среднего класса импульсам самого высокого модернизма, ныне почившего. Таким образом, диатриба Вульфа представляет собой хрестоматийный пример того, как разумное и современное теоретическое отвержение модерна — значительная часть прогрессивной силы которого проистекает из нового чувства города и значительного на сегодняшний день опыта разрушения прежних форм общинной и городской жизни ради ортодоксии высокого модернизма — может быть ловко присвоено и поставлено на службу откровенно реакционной культурной политике.

У этих позиций — антимодернистских и пропостмодернистских — обнаруживается контрапункт и структурная инверсия в группе противоположных утверждений, чья цель — дискредитировать убожество и безответственность постмодерна в целом за счет переутверждения аутентичного импульса традиции высокого модернизма, которая расценивается в качестве все еще живой и жизненно важной. Двойной манифест Хилтона Крамера в первом выпуске его журнала «The New Criterion» служит мощным выражением этих взглядов, сталкивая моральную ответственность «шедевров» и памятников классического модернизма с фундаментальной безответственностью

и поверхностностью постмодернизма, связываемой с кэмпом и «несерьезностью», очевидным и ярким примером которой является стиль Вульфа.

Парадоксальнее то, что в политическом отношении у Вульфа и Крамера много общего, и заметна определенная рассогласованность в том, что Крамеру приходится изымать из «предельной серьезности» классики модерна ее фундаментальную позицию, направленную против среднего класса, и протополитическую страсть, с которой великие модернисты (от Ибсена до Лоуренса и от Ван Гога до Джексона Поллока) отвергают викторианские табу и семейную жизнь, коммодификацию и гнетущее удушье, вызываемое капитализмом, профанирующим все на свете. Ловкая попытка Крамера уподобить эту откровенно антибуржуазную позицию великих модернистов «лояльной оппозиции», втайне вскармливаемой за счет различных фондов и грантов самой буржуазии, хотя и является совершенно неубедительной, в то же время стала возможной благодаря противоречиям культурной политики модерна как такового, чье отрицание зависит от устойчивости того, что они отвергают, и поддерживают — если только не достигают подлинного политического самосознания (что случается очень редко, в частности у Брехта) — симбиотические отношения с капиталом.

Однако этот ход Крамера проще понять, если прояснить политический проект «The New Criterion»; миссия этого журнала состоит, очевидно, в том, чтобы искоренить шестидесятые как таковые и все, что осталось от их наследия, то есть предать весь этот период своего рода забвению, на которое пятидесятые сумели обречь тридцатые, а двадцатые — богатую политическую культуру эпохи до Первой мировой войны. Соответственно, «The New Criterion» являет со-

бой часть попытки, не прекращающейся и заметной ныне повсеместно, сконструировать некую новую консервативную культурную контрреволюцию, категории которой простираются от эстетики до решительной обороны семьи и религии. Парадокс в том, что этот политический по своему существу проект должен открыто оплакивать повсеместное присутствие политики в современной культуре — как инфекцию, широко распространившуюся в шестидесятые, которую Крамер, однако, считает ответственной за нравственное слабоумие, свойственное постмодернизму нашего собственного периода.

Проблема этой операции — с консервативной точки зрения очевидно необходимой — в том, что по какой-то причине ее банкнотная риторика, похоже, не была обеспечена твердым золотом государственной власти, как это было в случае с маккартизмом или же в ходе рейдов Палмера. Судя по всему, поражение во Вьетнамской войне сделало, по крайней мере на данный момент, невозможным применение репрессивной власти² и позволило шестидесятым сохраниться в коллективной памяти и коллективном переживании, чего нельзя сказать о тридцатых или периоде до Первой мировой войны. «Культурная революция» Крамера часто скатывается поэтому в безвольную и сентиментальную ностальгию по шестидесятым и эпохе Эйзенхауэра.

В свете того, что было продемонстрировано в отношении модернизма и постмодернизма, вряд ли нас удивит, что, несмотря на открыто консервативную идеологию этой второй оценки современной культурной сцены, она может быть приспособлена и для того, что определено является намного более

2. Написано весной 1982 года.

прогрессивным подходом к этой теме. Этим драматическим переворачиванием и перестройкой того, что остается утверждением высшей ценности модерна и отвержением теории и практики постмодернизма, мы обязаны Юргену Хабермасу³. Но, по Хабермасу, порок постмодернизма состоит, по сути, именно в его реакционной политической функции, поскольку он выступает в качестве общей попытки дискредитировать модернистский импульс, который сам Хабермас связывает с буржуазным Просвещением и его все еще универсалистским и утопическим духом. Вместе с Адорно Хабермас пытается спасти и закрепить в памяти то, что оба они считают по существу негативной, критической, утопической властью великих направлений высокого модернизма. С другой стороны, его попытка связать эти последние с духом Просвещения восемнадцатого века отмечает решительный разрыв с более пессимистичной «Диалектикой просвещения» Адорно и Хоркхаймера, в которой научный этос *philosophes*⁴ представляется искаженной волей к власти и господству над природой, а их программа по десакрализации — первым шагом на пути развития чисто инструментального мировоззрения, ведущего напрямик к Аушвицу. Это поразительное расхождение можно объяснить взглядом самого Хабермаса на историю, который стремится сдержать обещание «либерализма» и сохранить утопическое по сути своей содержание первой, универсализирующей буржуазной идеологии (равен-

3. См. его работу: *Habermas J. Modernity — An Incomplete Project // Foster H. (ed.). The Anti-Aesthetic. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. P. 3–15* (Русский перевод: *Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии. 1992. No. 4*).

4. «Философов» (*фр.*) — имеются в виду философы французского Просвещения. — *Прим. пер.*

ства, гражданских прав, гуманитарности, свободы слова и открытых СМИ) вопреки неспособности этих идеалов осуществиться в ходе развития капитализма.

Но что касается эстетических категорий дискуссии, будет недостаточно реагировать на воскрешение модерна у Хабермаса каким-то чисто эмпирическим заверением о вымирании этого модерна. Нам надо принять в расчет возможность того, что национальная ситуация, в которой Хабермас мыслит и пишет, существенно отличается от нашей: собственно, маккартизм и репрессии — это реалии сегодняшней Федеративной Республики Германии, причем интеллектуальное запугивание левых и замалчивание левой культуры (по большей части ассоциируемой западногерманскими правыми с «терроризмом») оказались там в целом операцией гораздо более успешной, чем в любой другой западной стране⁵. Триумф нового маккартизма, культуры мещанства и филистерства указывает на то, что в этой специфической национальной ситуации Хабермас может быть прав и что прежние формы высокого модернизма все еще могут сохранять что-то от своей подрывной силы, которую в остальных местах они утратили. В этом случае постмодернизм, который пытается эту силу ослабить и подорвать, вполне может заслуживать идеологического диагноза, поставленного Хабермасом в этих локальных условиях, пусть даже его оценка не поддается обобщению.

Обе предыдущие позиции — антимодернистская/пропостмодернистская и промодернистская/антипостмодернистская — характеризуются принятием нового термина, что равносильно соглашению о фун-

5. Специфическая политика, связываемая с зелеными, вероятно, образует реакцию на эту ситуацию, а не исключение из нее.

даментальности некоторого решительного перелома, произошедшего между модерном и постмодерном, как бы ни оценивать эти последние. Однако остаются две другие логические возможности, которые в равной мере определяются отвержением любой концепции подобного исторического перелома и которые, соответственно, явно или неявно ставят под вопрос полезность самой категории постмодернизма. Что касается произведений, связываемых с последним, они в таком случае будут уподобляться классическому модернизму как таковому, так что «постмодерн» становится не более, чем формой, принимаемой подлинным модерном в наш собственный период, простой диалектической интенсификацией старого модернистского импульса к инновации. (Я должен обойти здесь стороной еще один ряд дискуссий, в основном академических, в которых сама непрерывность модернизма, как она заново утверждается здесь, ставится под вопрос благодаря некоему расширенному пониманию глубинной преемственности романтизма, начавшегося в конце восемнадцатого века, всего лишь органическими стадиями которого будут в таком случае считаться модерн и постмодерн.)

Две последних позиции по этому предмету в таком случае логично оказываются положительной и отрицательной оценкой постмодернизма, заново связываемого теперь с традицией высокого модернизма. Так, Жан-Франсуа Лиотар⁶ предлагает рассматривать свою собственную безусловную преданность всему новому и неожиданному, современной или

6. См.: *Lyotard J.-F. Answering the Question, What Is Postmodernism?//The Postmodern Condition. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. P. 71–82; сама книга сфокусирована, прежде всего, на науке и эпистемологии, а не культуре.*

постсовременной культурной продукции, ныне часто называемой постмодернистской, в качестве неотъемлемой части повторного утверждения все того же высокого модернизма, что вполне в духе Адорно. Остроумный поворот или изгиб в его собственном предложении включает, однако, тезис о том, что так называемый постмодернизм не *следует* за высоким модернизмом как его отходная продукция, а, скорее, *предшествует* ему и подготавливает его, так что современные постмодернизмы, наблюдаемые вокруг нас, можно рассматривать в качестве обещания возврата и переизобретения, триумфального возвращения неких новых типов высокого модернизма, во всей его прежней силе и полного новой жизни. Это профетическая позиция, которая способствует анализу антирепрезентативного направления модернизма и постмодернизма. Однако эстетические позиции Лиотара не могут быть адекватно оценены в эстетических терминах, поскольку они определяются социальной и политической по своему существу концепцией новой социальной системы, выходящей за пределы классического капитализма (то есть нашим старым знакомым «постиндустриальным обществом»): представление о возрожденном модернизме неотделимо в этом смысле от некоей пророческой веры в возможности и обещание нового общества как такового, рождающегося именно сейчас.

Негативная инверсия этой позиции будет в таком случае, что вполне очевидно, включать в себя идеологическое отвержение модернизма, типология которого может варьироваться от старых исследований модернистских форм у Лукача, которые были представлены им в качестве репликации овеществления капиталистической общественной жизни, до некоторых разновидностей более проработанной критики

высокого модернизма уже в наши дни. От уже указанных выше антимодернизмов эта позиция отличается, однако, тем, что она не высказывается на основе удобного и безопасного утверждения некоей новой постмодернистской культуры, а скорее рассматривает последнюю в качестве всего лишь вырождения уже стигматизированных импульсов самого высокого модернизма. Эта специфическая позиция, возможно, самая мрачная из всех и самая непримиримая в своей негативности, встречается в своем наиболее ярком выражении в работах венецианского историка архитектуры Манфредо Тафури, обширные исследования которого⁷ образуют основу для убедительного осуждения того, что мы назвали «протополитическими» импульсами высокого модернизма («утопической» замены культурной политикой собственно политики, призвания преобразовать мир за счет преобразования его форм, пространства или языка). Тафури, однако, не менее безапелляционен и в своем анализе негативного, демистифицирующего, «критического» призвания различных вариантов модернизма, функцию которых он интерпретирует в качестве своего рода гегелевской «хитрости истории», в силу которой тенденции к инструментализации и десакрализации самого капитала реализуются в итоге благодаря той самой разрушительной работе, что проводится мыслителями и художниками модернистского движения. Поэтому их «антикапитализм» закладывает в конечном счете основание для «тотальной» бюрократической организации и контроля позднего капитализма,

7. См., в частности: *Tafuri M. Architecture and Utopia*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976; *Tafuri M., Co F.D. Modern Architecture*. New York: Faber & Faber, 1979, а также мою работу: *Jamison F. Architecture and the Critique of Ideology//The Ideologies of Theory*. Vol. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

и вполне логично то, что Тафури должен был в итоге постулировать невозможность какой бы то ни было радикальной трансформации культуры, пока не будет проведена радикальная трансформация самих общественных отношений.

Политическая амбивалентность, продемонстрированная в случае двух предыдущих позиций, по моему мнению, сохраняется и здесь, но *внутри* позиций обоих этих весьма сложных мыслителей. В отличие от многих упомянутых ранее теоретиков, Тафури и Лиотар являются авторами с открытыми политическими позициями и откровенной преданностью ценностям старой революционной традиции. Ясно, к примеру, что решительное утверждение Лиотаром высшей ценности эстетической инновации следует понимать в качестве фигуры определенного рода революционной позиции, тогда как весь концептуальный аппарат Тафури в общем и целом согласуется с классической марксистской традицией. Но оба также неявно — хотя в определенные стратегические моменты и более откровенно — могут быть переписаны в категориях постмарксизма, который в значительной части становится неотличимым от антимарксизма. Лиотар, например, часто пытался отделить свою «революционную» эстетику от прежних идеалов политической революции, которые он считает либо сталинистскими, либо архаическими и несовместимыми с условиями нового постиндустриального социального порядка; тогда как апокалиптическое представление Тафури о тотальной социальной революции предполагает концепцию «тотальной системы» капитализма, неизбежно приводившая в периоды деполитизации или реакции к такому разочарованию, которое столь часто заставляло марксистов отказываться от политики вообще (здесь воспомина-

ются Хоркхаймер и Мерло-Понти, многие бывшие троцкисты тридцатых и сороковых или же бывшие маоисты шестидесятых и семидесятых).

Наброшенная выше комбинаторная схема может быть теперь схематически представлена в следующем виде (знаки «плюс» и «минус» обозначают соответственно политически прогрессивные или же реакционные функции рассматриваемых позиций):

| | АНТИМОДЕРНИСТЫ | | ПРОМОДЕРНИСТЫ |
|--------------------|----------------|---|--------------------|
| ПРОПОСТМОДЕРНИСТЫ | Вулф | + | Лиотар { - + |
| | Дженкс | - | |
| АНТИПОСТМОДЕРНИСТЫ | Тафури { | - | Крамер - |
| | | + | Хабермас + |

С этими замечаниями мы сделали полный круг и можем теперь вернуться к потенциально более позитивному политическому содержанию первой из рассматриваемых позиций и, в частности, к вопросу о некоем *популистском* импульсе постмодернизма, акцентуация которого стала заслугой Чарльза Дженкса (но также Вентури и других авторов), то есть к вопросу, который позволит нам также несколько точнее разобраться с абсолютным пессимизмом марксизма Тафури. Однако первым делом следует отметить, что большинство политических позиций, которые, как мы выяснили, вдохновляют проводить эстетические дискуссии, на деле являются морализаторскими позициями, нацеленными на вынесение окончательных суждений в отношении феномена постмодернизма, который может клеймиться как пример разложения или, напротив, приветствоваться как здоровая и положительная инновация

в культурной и эстетической сфере. Однако подлинно исторический и диалектический анализ таких феноменов — особенно когда речь идет о том настоящем моменте времени и истории, в котором существуем и боремся мы сами, — не может позволить себе потускневшую роскошь подобных абсолютных морализирующих суждений: диалектика находится «по ту сторону добра и зла» в том смысле, что легко занимает ту или иную сторону, отсюда ледяной и нечеловеческий дух ее исторической оптики (что уже смущало современников в первоначальной системе Гегеля). Все дело в том, что мы настолько ограничены *рамками* культуры постмодернизма, что его легковесное отвержение является настолько же невозможным, насколько его не менее легковесное превознесение — самодовольным и испорченным. Судя по всему, идеологическое суждение о постмодернизме сегодня обязательно предполагает суждение о нас самих, а также о рассматриваемых артефактах; точно так же отдельный исторический период вроде нашего невозможно адекватно постичь с помощью общих моральных суждений или их выродившегося в каком-то смысле эквивалента — диагнозов в стиле популярной психологии. С точки зрения классической марксистской позиции семена будущего уже заложены в настоящем и должны быть выделены из него на понятийном уровне, как посредством анализа, так и посредством политического праксиса (Маркс высказал однажды поразительную мысль: рабочим Парижской коммуны *«не предстоит осуществлять какие-либо идеалы»*, их задача лишь в том, чтобы высвободить зарождающиеся формы новых общественных отношений из прежних капиталистических общественных отношений, в которых первые уже начали пробуждаться). Не стоит поддаваться ис-

кушению, заставляющему либо разоблачать распушенность постмодернизма, видя в нем некий окончательный симптом декаданса, либо приветствовать новые формы как предвестия новой технологической и технократической утопии. Вместо этого следует оценить новое культурное производство в рамках рабочей гипотезы об общей модификации самой культуры вместе с социальной перестройкой позднего капитализма как системы⁸.

Что же касается возникновения нового, то утверждение Дженкса о том, что постмодернистская архитектура отличает себя от высокого модернизма своими популистскими приоритетами⁹, может послужить отправным пунктом для более общей дискуссии. В этом специфическом архитектурном контексте речь идет о том, что там, где более классическое, на современный взгляд, пространство высокого модернизма Корбюзье и Райта пыталось радикально отличить себя от упадочной городской структуры, в которой оно возникло, — поэтому его формы зависели от акта радикального отсоединения от своего пространственного контекста (огромные свайные опоры драматизируют отделение от земли и обеспечивают саму новизну этого нового пространства) — постмодернистские здания, напротив, превозносят свое включение в гетерогенную ткань коммерческих зон, мотелей и фастфудного ландшафта американского города с его пост-супер-магистралями. В то же

8. См. главу 1; моя статья в «The Anti-Aesthetic» является фрагментом этой окончательной версии.

9. См., например: *Jencks C. Late-Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1980; Дженкс, однако, меняет здесь употребление термина, так что он уже не обозначает культурную доминанту или же стиль определенного периода, но именуется одно эстетическое движение из многих.

время игра аллюзий и формальных отзвуков («историзм») гарантирует родство этих новых художественных зданий с окружающими коммерческими символами и пространствами, отказываясь тем самым от претензии высокого модернизма на радикальное отличие и инновацию.

Открытым должен оставаться вопрос о том, нужно ли называть эту бесспорно значимую черту новейшей архитектуры *популистской*. Вероятно, важно провести различие между складывающимися сейчас формами новой коммерческой культуры — начинающейся с рекламы и распространяющейся на формальное *пакетирование* самого разного рода, от товаров до зданий, не делая исключения и для таких художественных товаров, как телевизионные шоу («логотипы»), бестселлеры и фильмы — и прежними типами фолк- и действительно «народной» культуры, которая процветала, когда все еще существовали старые социальные классы крестьянства и городских ремесленников, и которая начиная с середины девятнадцатого века все больше колонизировалась и уничтожалась коммодификацией и рыночной системой.

По крайней мере следует допустить более универсальное присутствие той особенности, которая все более недвусмысленно проявляется в других искусствах как стирание прежнего различия между высокой культурой и так называемой массовой, различия, которое определяло специфику модернизма, поскольку его утопическая функция состояла, по крайней мере отчасти, в выстраивании пространства аутентичного опыта, противостоящего окружающей средней и низкосортной коммерческой культуре. В самом деле, можно говорить, что возникновение высокого модернизма как такового по времени совпадает с первой крупной экспансией очевидно массовой куль-

туры (тогда как Золя можно считать маркером последнего сосуществования художественного романа и бестселлера в одном и том же тексте).

Именно эта конститутивная дифференциация сегодня, судя по всему, находится на грани исчезновения: мы уже отмечали, как в музыке после Шенберга и даже после Кейджа две антитетические традиции «классического» и «популярного» снова начинают сливаться друг с другом. В визуальных искусствах возрождение фотографии как важного самостоятельного медиа, а также как «предметного плана» поп-арта или фотореализма — это ключевой симптом того же самого процесса. Так или иначе, становится по крайней мере очевидно то, что новейшие художники больше не «цитируют» материал, фрагменты и мотивы массовой или популярной культуры, как начал это делать Флобер; они каким-то образом включают их в свои работы, так что многие из наших прежних критических или оценочных категорий (основанных именно на радикальной дифференциации модернистской и массовой культуры), по видимости, перестают работать.

Но если это так, представляется по крайней мере возможным, что в реальности под маской и жестами «популизма», присущими различным апологиям и манифестам постмодернизма, скрывается простой рефлекс и симптом культурной мутации (конечно, немаловажной), в которой то, что раньше клеймилось в качестве массовой или коммерческой культуры, ныне допускается на территорию нового и расширенного культурного царства. Так или иначе, можно ожидать, что в термин, взятый из типологии политических идеологий, будут внесены существенные семантические поправки, раз исчез его исходный референт (классовая коалиция рабочих, крестьян

ян и мелкой буржуазии под предводительством Народного фронта, обычно называемая «народом»).

Но это, возможно, не такая уж и новая история: действительно, можно вспомнить об удовольствии, испытанном Фрейдом, открывшим малоизвестную племенную культуру, единственную из множества традиций толкования сновидений, которая смогла набрести на представление о том, что у всех снов есть скрытый сексуальный смысл — за исключением сексуальных снов, смысл которых в чем-то другом! То же самое, видимо, происходит и в споре о постмодернизме и в соответствующем ему деполитизированном бюрократическом обществе, в котором все вроде бы культурные позиции оказываются символическими формами политической морализации, за исключением одной-единственной, с откровенно политической тональностью, указывающей на соскальзывание от политики обратно к культуре.

Здесь обычное возражение — будто класс включает самого себя и что таксономия не способна включать какое-либо (достаточно привилегированное) место, из которого она была бы способна обозревать себя или обеспечивать собственную теоретизацию — в теории нужно рассматривать как разновидность дурной рефлексивности, которая кусает себя за хвост, но не может добиться невозможного. Теория постмодернизма и правда представляется непрерывным процессом внутреннего опрокидывания, в котором позиция наблюдателя выворачивается наизнанку, а табуляция возобновляется в более крупном масштабе. Так, постмодерн манит нас потворствовать угрюмому осмеянию историчности в целом, при котором усилие самосознания, которым наша собственная ситуация каким-то образом завершает акт исторического понимания, тоскливо повторяется в худшем из сновиде-

дений и совмещает с собственным, вполне значимым, философским отвержением самого понятия самознания гротескный карнавал различных перепевов последнего. Напоминание об этой непрерываемости облекается тогда в форму неизбежности знаков «плюс» и «минус», появляющихся на своих локальных участках, обескураживая внешнего наблюдателя и неизменно настаивая на моральном суждении, заранее исключенном из самой теории. Временный акт иллюзионизма, которым даже моральное суждение добавляется к списку важных качеств, акт, совершаемый теорией, на мгновение способной выйти за свои пределы и включить в себя свои собственные внешние границы, едва ли длится дольше того времени, которое нужно «теории», чтобы принять новую форму и безмятежно превратиться в новый пример того, как должно выглядеть завершение, предлагаемое и предсказываемое ею. Теория постмодернизма может, таким образом, возвыситься до уровня самой системы, как и ее в высшей степени искренней пропаганды, прославляющей внутреннюю свободу все более абсолютного самовоспроизводства.

Эти обстоятельства, заранее закрывающие возможность какой бы то ни было общепонятной теории постмодернизма, которую можно было бы безоговорочно рекомендовать в качестве оружия, не говоря уже о лакмусовой бумаге, требуют кое-каких размышлений о приблизительно правильном применении, не ведущем нас обратно к самовлюбленности того или иного бесконечного регресса. Но в этом новом заколдованном царстве ложная проблема стала, возможно, единственным местом истины, так что рефлексия о невозможной природе политического искусства в условиях, по определению его исключающих, возможно, не является худшим способом про-

тянуть время. Действительно, я предполагаю (и изложенное далее, возможно, подтвердит это, хотя это и не обязательно), что «постмодернистское политическое искусство» вполне может оказаться именно этим — не искусством в каком-то прежнем смысле, а непрерывным разгадыванием того, как оно вообще возможно.

Что касается дуализмов модерна/постмодерна, которые намного более невыносимы, чем большинство общераспространенных дуализмов, а потому, возможно, уже приобрели иммунитет от тех злоупотреблений, признаком и одновременно инструментом которых неизбежно оказывается подобный дуализм, то может оказаться так, что добавление третьего термина — отсутствующего в настоящей работе, но мобилизованного в другой, с ней связанной¹⁰, — может послужить преобразованию этой обратимой схемы регистрации различия в более продуктивную и портативную историческую схему. Этот третий термин — назовем его пока за неимением лучшего «реализмом» — признает появление секулярного референта, возникшего в результате просвещенческой зачистки всех сакральных кодов, и в то же время предъявляет обвинение какой-то первоначальной обстановке, вместо самой экономической системы, прежде чем язык и рынок продолжают познавать отклонения второго порядка в модерне и империализме. В таком случае этот новый третий термин, предшествующий двум другим, удерживает их вместе с любыми четвертыми терминами, которые могут гипотетически вводиться для обозначения различных докапиталистических систем, и допускает более

10. См.: *Jameson F. The Existence of Italy // Signatures of The Visible. New York: Routledge, 1990.*

абстрактную парадигму развития, которая, похоже, воспроизводит свою хронологию независимо от любого хронологического порядка, например, в кино, рок-музыке или же афроамериканской литературе. То, что спасает новую схему от апорий вышеперечисленных дуализмов, предлагает также определенный интеллектуальный навык оставлять в стороне даты, своего рода диахроническую аскезу, занимаясь которой мы учимся откладывать окончательное удовольствие от хронологического в качестве определенного модуса понимания — удовольствие, в любом случае предполагающее выход за пределы самой системы, внутренними и бесконечно заменимыми элементами которой являются, однако, два или три термина, здесь отрепетированные.

Пока это не получается — и в ситуации некоего оправданного нежелания применять третий термин (который сам столь же внутренне конфликтен, как два других, вместе взятых) — можно предложить только следующую простую гигиеническую рекомендацию: дуализм должен применяться в каком-то смысле против самого себя, как своего рода боковое поле зрения, заставляющее вас фиксировать предмет, который вам не интересен. Поэтому получается, что исследование той или иной черты постмодернизма, проведенное хоть сколько-нибудь строго, в итоге скажет не так уж много о самом постмодернизме, но многое — вопреки собственной воле и совершенно ненамеренно — о модерне, и также верным может оказаться обратное, пусть даже эти термины никогда нельзя было мыслить в качестве симметричных противоположностей. Еще более ускоренное их чередование может способствовать по крайней мере тому, что поза восхваления или же старомодный жест горячей морализации не застынут на месте.

Сюрреализм без бессознательного

ЧАСТО утверждалось, что в каждой эпохе господствует одна привилегированная форма или жанр, который в силу как будто бы самой своей структуры оказывается наиболее приспособленным к выражению ее скрытых истин; или же, если предпочесть более современный способ думать об этом, составляет наиболее содержательный симптом того, что Сартр назвал бы «объективным неврозом» данного места и времени. Но я думаю, что сегодня нам уже не стоит искать такие характерные или симптоматичные предметы в мире и языке форм или жанров. Капитализм в современную эпоху представляет собой период, когда в силу исчезновения сакрального и «духовного» глубинная материальность всех вещей, скрытая за ними, наконец-то поднялась, влажная и трепещущая, на поверхность при свете дня; и ясно, что сама культура — это одна из тех вещей, чья фундаментальная материальность сегодня для нас не просто очевидна, но и совершенно неизбежна. Но также это стало определенным историческим уроком: именно потому, что культура *стала* материальной, мы можем сегодня понять, что она всегда *была* материальной или материалистической — в своих структурах и функциях. У нас, постсовременных людей, есть особое слово для этого открытия — сло-

во, которое стремилось занять место прежнего языка жанров и форм — и словом этим является, разумеется, «медиум» и особенно его множественное число «медиа», то есть слово, которое ныне совмещает в себе три относительно разных сигнала: сигнал художественного способа или специфической формы эстетического производства; сигнал специфической технологии, обычно организованной вокруг определенного центрального аппарата или машины; и, наконец, сигнал социального института. Три этих области значения не определяют медиум или медиа, а обозначают разные аспекты, которые необходимо рассмотреть, чтобы такое определение было завершено или выстроено. Должно быть очевидно, что большинство традиционных и современных эстетических понятий — разработанных в основном, хотя и не исключительно, для литературных текстов — не требуют такого одновременного внимания к множественным аспектам материального, социального и эстетического.

Именно потому, что нам пришлось уяснить, что сегодняшняя культура — это вопрос медиа, мы, наконец, начали привыкать и к той мысли, что культура всегда была таковой и что прежние формы или жанры, и даже прежние духовные упражнения, медитации, мысли и выражения — все они были, каждый по-своему, медийными продуктами. Появление машины, механизация культуры, опосредование культуры Индустрией Сознания — все это теперь повсеместные реалии, и, наверное, было бы интересно исследовать возможность того, что ровно так же обстояло дело на протяжении всей человеческой истории и даже при старых, радикально отличных до-капиталистических способах производства.

Тем не менее в замещении литературной терминологии новой медийной концептуальностью пара-

доксально то, что оно осуществляется в тот самый момент, когда собственно философский приоритет языка и различных лингвистических философий стал господствующим и едва ли не всеобщим. Так, письменный текст теряет свой привилегированный и образцовый статус в тот именно момент, когда имеющиеся у нас концептуальные инструменты, позволяющие анализировать безмерное многообразие предметов исследования, предоставляемых нам реальностью (и обозначаемых сегодня как множество «текстов», существующих самыми разными способами), стали по своей ориентации почти исключительно языковыми. Соответственно, анализ медиа в лингвистических или же семиотических категориях предполагает, как может показаться, империалистическое расширение домена языка, позволяющее включить и невербальные — визуальные, музыкальные, телесные или пространственные — феномены; но также он может бросить сокрушительный критический вызов тем самым концептуальным инструментам, которые были привлечены для завершения этой операции ассимиляции.

Что касается развивающегося приоритета медиа, то это едва ли открытие. Вот уже семьдесят лет, как самые одаренные из пророков регулярно указывают нам на то, что господствующей художественной формой двадцатого века была вовсе не литература — и даже не живопись, театр или симфония, — а одно новое, исторически уникальное искусство, изобретенное в современный период, а именно фильм, то есть первая безусловно медийная художественная форма. В этом прогнозе, чья неопровержимая истина стала со временем общим местом, странно то, что у него было так мало практических следствий. И правда, литература, которая в иных случаях, пользуясь сло-

жившейся ситуацией, изобретательно впитывала техники фильма, включая их в свою собственную субстанцию, оставалась на протяжении всего периода модерна идеологически господствующей парадигмой эстетического и продолжала держать открытым пространство, в котором осуществлялись наиболее содержательные инновации. Тогда как фильм, каким бы ни было его более глубокое созвучие реалиям двадцатого века, поддерживал отношения с модерном лишь урывками, что обусловлено, несомненно, двумя разными жизнями или идентичностями, которые ему было суждено прожить — сначала одну, потом другую (подобно Орландо у Вирджинии Вульф): сперва немой период, когда была доказана жизнеспособность некоего побочного слияния массовой аудитории и формального или модернистского момента (формы и решения, определившие эту жизнеспособность, мы больше понять не способны, что определяется нашей специфической исторической амнезией); потом — звуковой период, возникший как господство масскультурных (и коммерческих) форм, которые медиум должен мучительно прорабатывать, пока не изобретет снова, но уже по-новому, формы модерна, благодаря великим «auteurs»¹ 1950-х годов (Хичкока, Бергмана, Куросавы, Феллини).

Это описание указывает на то, что, сколь бы полезным ни было заявление о преимуществе фильма перед литературой, выталкивающее нас из сферы печатной культуры и/или логоцентризма, оно оставалось, по существу, *модернистской* формулой, запертой в системе культурных ценностей и категорий, которые на этапе расцвета постмодернизма пред-

1. Auteurs (*фр.*) — «авторы». Имеются в виду режиссеры, как они понимались в теории автора в кинематографе. — *Прим. пер.*

стают очевидно устаревшими и «историческими». Вполне очевидно, что кинематограф или по крайней мере некоторые фильмы стали постмодернистскими; но то же самое случилось и с некоторыми формами литературного производства. Аргумент этот определялся, однако, приоритетом этих форм, то есть их способностью служить высшим и привилегированным, то есть симптоматическим, признаком *Zeitgeist*; выступать, говоря на более современном языке, культурной доминантой новой социально-экономической ситуации; предоставлять — если, наконец, придать рассматриваемому вопросу наиболее адекватный в философском плане облик — богатейшую аллегорическую и герменевтическую оболочку для некоего нового описания самой системы. Фильм и литература больше не делают этого, хотя я предпочту не увлекаться по большей части косвенными доказательствами возрастающей их зависимости от материалов, форм, технологии и даже тематик, позаимствованных из другого искусства или медиума, которого я считаю наиболее вероятным претендентом на современную культурную гегемонию.

Имя этого кандидата, разумеется, никакой не секрет: это, конечно же, видео, представленное двумя своими проявлениями — коммерческим телевидением и экспериментальным видео или «видеоартом». Доказывать этот тезис мы не будем, скорее попытаемся, чем я, собственно, и займусь в оставшейся части этой главы, показать, почему интересно взять его в качестве предположения, а также продемонстрировать множество новых следствий, которые вытекают из того, что видеопроцессам приписывается новый и более выраженный приоритет.

Следует, однако, в самом начале подчеркнуть одну очень важную черту этого предположения, по-

сколькo она логически включает в себя радикальное и почти что априорное отличие кинотеории от всего того, что можно предложить под видом теории или даже описания собственно видео. Само богатство современной кинотеории делает неизбежными это решение и это предупреждение. Если опыт восприятия киноэкрана и его завораживающих образов специфичен и фундаментально отличен от опыта телеэкрана — что можно было бы научно доказать техническими различиями в соответствующих способах кодирования визуальной информации, а также обосновать феноменологически, — тогда сама зрелость и изощренность концептуальных инструментов кинематографа будет непременно заслонять оригинальность его кузена, специфические черты которого требуется реконструировать с нуля, голыми руками, без каких бы то ни было заимствованных или экстраполированных категорий. Здесь уместно вспомнить притчу, подтверждающую это идеологическое решение: указав на то, что центральноевропейские еврейские писатели никак не могли выбрать, на каком языке писать — на немецком или идише, — Кафка как-то отметил, что эти языки слишком близки друг к другу, чтобы был возможен сколько-нибудь удовлетворительный перевод с одного на другой. В таком случае нечто подобное можно было утверждать и об отношении языка кинотеории к языку видеотеории, если нечто похожее на нее и в самом деле существует.

Сомнения на этот счет высказывались нередко, и нигде с большим красноречием, чем на амбициозной конференции по этому вопросу, организованной галереей «The Kitchen» в 1980 году, где почетные гости один за другим поднимались на подиум только для того, чтобы посетовать, что не понимают, поче-

му их пригласили, ведь у них нет никаких особенных мыслей о телевизоре (в просмотре которого некоторые из них сознались), а затем многие добавляли после некоторого раздумья, что вспомнили единственное более-менее жизнеспособное понятие, «выработанное» в связи с телевидением, и что таким понятием является идея Реймонда Уильямса о «сплошном потоке»².

Возможно, два этих замечания связаны друг с другом больше, чем мы можем вообразить, поскольку блокирование свежей мысли перед этим маленьким прочным окном, в которое мы бьемся головой, все же связано именно со сплошным или полным потоком, за которым мы через него наблюдаем.

Представляется вполне правдоподобным, что в ситуации полного потока, когда содержание струится перед нами на экране весь день напролет, безо всяких перерывов (или же с перерывами, которые называются *рекламой* и представляют собой не столько паузы, сколько мимолетные возможности отлучиться в туалет или же соорудить себе бутерброд), то, что называлось «критической дистанцией», скорее всего, просто морально устарело. У выключенного телевизора мало общего с антрактами в театральной постановке или же опере, с величественным финалом художественного фильма, когда в зале постепенно зажигают свет и память приступает к своему

2. *Williams R.* Television. New York: Routledge, 1975. P. 92. Читатели таких сборников, как: *Kaplan E. A.* (ed.) Regarding television (American Film Institute Monograph 2). Frederick, MD: University Publications of America, 1983 и *Hanhardt J.* Video Culture: A Critical Investigation. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1986, могут счесть такие утверждения удивительными. Однако постоянной темой этих статей остается отсутствие, запаздывание, подавление или невозможность настоящей теории видео.

таинственному труду. В самом деле, если в кино все еще возможно нечто вроде критической дистанции, она определенно связана с самой памятью. Но, судя по всему, память не играет никакой роли в телевидении, как коммерческом, так и любом другом (или же, как меня подмывает сказать, в постмодернизме в целом): в его случае ничто не преследует сознание и не оставляет остаточных образов на манер великих моментов кино (которые, конечно, не обязательно случаются именно в «великих» фильмах). Соответственно, описание структурного исключения памяти и критической дистанции могло бы вывести на невозможное, а именно на теорию самого видео, которая говорила бы о том, как определенная вещь препятствует собственной теоретизации, сама становясь полноправной теорией.

Мой опыт, однако, говорит о том, что вам не удастся помыслить вещь, просто решившись на это, и что глубочайшие течения сознания часто приходится захватывать кружным маневром, хитростями и предательством, как в тех случаях, когда вы отклоняетесь от цели, чтобы затем выйти напрямик к ней, или же отводите взгляд от предмета, чтобы зафиксировать его более точный образ. В этом смысле для того, чтобы адекватно продумать коммерческое телевидение, вполне может понадобиться игнорировать его и думать о чем-то другом, в данном случае — об экспериментальном видео (или же MTV как новой форме и жанре, заняться которым я здесь не смогу). Это вопрос не столько противопоставления массовой культуры и элитарной, сколько контрольных лабораторных ситуаций: нечто столь специализированное, что кажется странным и нехарактерным для мира повседневной жизни, например герметическая поэзия, часто может предоставить критически важные

сведения о свойствах изучаемого предмета (в данном случае — языка), чьи привычные повседневные формы его затемняют. Экспериментальное видео, освобожденное от общепринятых ограничений, позволяет нам засвидетельствовать полный спектр возможностей и потенциалов медиума, прояснив различные более ограниченные способы его применения, поскольку последние являются подмножеством и особыми случаями первого.

Но даже этот подход к телевидению через экспериментальное видео нуждается в острашении и смещении, если язык формальной инновации и расширенной возможности заставляет нас ожидать расцвета и умножения новых форм и визуальных языков: они, конечно, существуют, причем недолгая история видеоарта (начало которой иногда датируют первыми экспериментами Нам Джун Пайка 1963 года) настолько ошеломляет, что хочется задаться вопросом о том, может ли вообще какое-либо описание или теория охватить все это многообразие. Однако мне удалось кое-что прояснить, подойдя к этой теме с другой стороны, а именно подняв вопрос *скуки* как эстетической реакции и феноменологической проблемы. И во фрейдистской, и в марксистской традиции (применительно ко второй имеется в виду Лукач, но также обсуждение «глупости» в «Дневниках странной войны» Сартра) «скука» понимается не столько в качестве объективного качества вещей и произведений, сколько как реакция на блокировку энергий (которые могут пониматься в категориях как желания, так и праксиса). В таком случае скука интересна как реакция на ситуацию паралича, а также, несомненно, как защитный механизм или же поведение, нацеленное на уклонение. Даже если брать ее в более узкой сфере культурной рецепции, скука, вызы-

ваемая определенного рода произведением, стилем или содержанием всегда может использоваться продуктивно — как ценный симптом наших собственных экзистенциальных, идеологических или культурных пределов, индикатор, указывающий на то, что отвергается в культурных практиках других людей, и на их угрозу нашим собственным рационализациям природы и ценности искусства. Между тем нет большой тайны в том, что в некоторых из наиболее значимых произведений высокого модернизма скучное часто может быть очень интересным, и наоборот — это сочетание сразу же проявляется при чтении любой сотни предложений, например, Реймона Русселя. Поэтому мы сначала должны попытаться освободить понятие *скуки* (и ее опыта) от любых аксиологических обертонов и вывести за скобки вопрос об эстетической ценности в целом. Это парадокс, к которому можно привыкнуть: если скучный текст может быть также хорошим (или, как мы говорим сегодня, интересным), будоражащие тексты, которые отвлекают и развлекают, предполагая темпоральную коммодификацию, могут в некоторых случаях быть «плохими» (или «выродившимися», если пользоваться терминологией Франкфуртской школы).

Как бы то ни было, представьте лицо на вашем телеэкране, сопровождаемое непонятным и нескончаемым потоком причитаний и бормотаний: лицо совершенно ничего не выражает, не меняется на протяжении развития «произведения» и в конце концов начинает казаться своего рода иконой или неподвижно парящей безвременной маской. Это опыт, который, возможно, вы согласились бы пережить в течение нескольких минут из чистого любопытства. Но когда вы начинаете рассеянно листать программу и выясняете, что этот специфический видеотекст за-

нимает двадцать одну минуту, сознание охватывает паника, и тогда кажется, что лучше уж смотреть что угодно другое. Но в других контекстах двадцать одна минута — не так уж долго (определенным ориентиром может послужить неподвижность адепта или мистика), и природа этой конкретной формы эстетической скуки становится интересной проблемой, особенно когда мы вспоминаем о различии между ситуацией просмотра видеоарта и аналогичными видами опыта в экспериментальном кинематографе (мы всегда можем отключить видеоарт, не высидивая из вежливости до конца этого социально-институционального ритуала). Впрочем, как я уже указывала, мы должны избегать слишком простого вывода, будто эта запись или текст просто дурны; и, чтобы предупредить неверные трактовки, хочется сразу же добавить, что есть очень много отвлекающих и захватывающих видеотекстов самого разного рода — но неплохо было бы также избегать вывода, будто такие видеотексты попросту лучше подходят (или что они «хороши» в аксиологическом смысле).

Затем возникает вторая возможность, второе искушение дать объяснение, которое предполагает авторское намерение. Мы могли бы сделать вывод, что выбор видеохудожника был намеренным и осознанным, и поэтому двадцать одна минута этой записи должна интерпретироваться как провокация, рассчитанная атака на зрителя, а может быть и как акт откровенной агрессии. В этом случае наша реакция оказалась правильной: скука и паника — уместные реакции и признание значения данного эстетического акта. Даже если не рассматривать хорошо известные апории, связанные с понятиями литературного замысла и намерения, тематику такой агрессии (эстетическую, классовую, гендерную или какую-то дру-

гую) практически невозможно восстановить на основе изолированной видеозаписи как таковой.

Но, возможно, проблемы мотивов индивидуального субъекта можно избежать, обратив внимание на иной тип задействованного здесь опосредования, а именно на технологию и саму машину. Например, рассказывают, что на первых этапах развития фотографии или, скорее, дагерротипа люди, которых снимали, должны были сидеть в абсолютной неподвижности определенный промежуток времени, который, если оценивать его в абсолютных величинах, был не таким уж большим, но тем не менее мог ощущаться как нечто *относительно* невыносимое. Можно представить себе, например, непреодолимое желание почесаться или засмеяться. Поэтому первые фотографии разработали нечто вроде электрического стула, в котором головы портретируемых, начиная с обычных, ничем не примечательных генералов и заканчивая самим Линкольном, зажимались и закреплялись сзади на пять или десять минут обязательной экспозиции. Руссель, которого я уже упоминал, представляется своего рода литературным эквивалентом этого процесса: его невообразимо подробное и тщательное описание предметов — абсолютно бесконечный процесс, лишенный какого бы то ни было принципа или тематического интереса, — заставляет читателя продираться в этом бесконечном мире через одно предложение за другим. Но, возможно, теперь правильнее определить эксперименты Русселя как своего рода предвосхищение постмодернизма в рамках прежнего модернистского периода; так или иначе, можно, по крайней мере, утверждать, что искажения и эксцессы, которые были маргинальными или второстепенными в модернистский пе-

риод, стали господствующими при системной перестройке, наблюдаемой ныне в том, что мы называем постмодернизмом. Тем не менее ясно, что экспериментальное видео, как бы его ни датировать — работами Пайка, как первооснователя, начала 1960-х годов или же половодьем этого нового искусства, которое пришлось на середину 1970-х годов, по своим границам строго совпадает с постмодернизмом как историческим периодом.

Следовательно, машина с обеих сторон; машина как субъект и объект; в подобии и безразличии: машина фотографического аппарата, уставившегося подобно дулу пистолета на субъекта, чье тело зажато в его механическом корреляте в некоем аппарате регистрации/рецепции. В таком случае беспомощные наблюдатели видеовремени обездвигиваются, механически интегрируются и нейтрализуются не меньше прежних фотографируемых людей, которые на определенное время становились частью технологии медиума. Конечно, гостиная (или даже неформальная и расслабленная обстановка видеомузея) представляется не слишком удачным местом для такого уподобления субъектов-людей технологии, но полный поток видеотекста требует целенаправленного внимания в тот промежуток времени, который вряд ли вообще может быть расслабленным, существенно отличаясь от комфортабельного просмотра киноэкрана, не говоря уже об отстраненности брехтовского театрала, покуривающего сигару. Недавно в кинотеории были предложены интересные исследования (преимущественно на основе лакановского подхода), посвященные отношению между медиацией кинематографического аппарата и конструкцией субъективности зрителя — тут же подвергаемой деперсонализации, но все еще стремящейся

всеми силами восстановить ложные гомогенности эго и репрезентации. У меня ощущение, что механическая деперсонализация (или децентрация субъекта) заходит еще дальше в новом медиуме, где сами «auteurs» растворяются вместе со зрителем (к этому моменту я вскоре вернусь в другом контексте).

Но поскольку видео — это темпоральное искусство, наиболее парадоксальные следствия этого технологического присвоения субъективности можно выявить в опыте самого времени. Все мы знаем, но всегда забываем, что вымышленные сцены и разговоры на киноэкране существенно сокращают реальность в хронометрическом отношении и (это связано с кодифицированными сегодня секретами различных техник кинематографического нарратива) никогда не совпадают по величине с предположительной длиной таких моментов в реальной жизни или же «реальном времени». Кинематографист всегда может напомнить нам об этом, к нашему неудовольствию, вернувшись при определенных обстоятельствах к реальному времени в том или ином эпизоде, которое создает в таком случае угрозу, проецируя практически тот же самый невыносимый дискомфорт, что мы приписываем определенным видеозаписям. Возможно ли тогда, что «вымысел» — и есть то, что здесь под вопросом, и что его можно определить, по существу, как именно конструкцию вымышленных или же сокращенных темпоральностей (фильма или чтения), которые затем заменяют реальное время, что позволяет нам ненадолго забыть о последнем? Таким образом, вопрос вымысла и вымышленного мог бы полностью отделиться от вопросов нарратива и построения сюжета (хотя он и сохранил бы ключевую роль и функцию в практике определенных форм повествования): многие недоразумения в так назы-

ваемом споре о репрезентации (часто сближаемом со спором о реализме) рассеиваются просто благодаря такому аналитическому различению вымышленных эффектов или соответствующих им вымышленных темпоральностей, с одной стороны, и нарративных структур в целом — с другой.

Так или иначе, в этом случае можно было бы утверждать, что экспериментальное видео *не* является вымышленным в этом смысле, не проецирует вымышленное время и не работает с вымыслом или вымыслами (хотя оно может работать с нарративными структурами). Это первоначальное различие делает возможными другие различия, а также новые интересные проблемы. Например, кинематограф, по всей вероятности, приближается к этому статусу невымышленного в своей документальной форме; но по разным причинам я подозреваю, что большая часть документального кинематографа (и документального видео) все еще проецирует определенную остаточную вымышленность — то есть своего рода документально сконструированное время — в самой сердцевине своей эстетической идеологии, своих монтажных ритмов и эффектов. Между тем, наряду с невымышленными процессами экспериментального видео, существует одна форма видео, которая определенно стремится к вымышленности кинематографического типа, а именно коммерческое телевидение, чьи специфические качества, за которые его можно ругать или хвалить, также, возможно, лучше всего рассматривать через описание экспериментального видео. Другими словами, описание телесериалов, драм и т. п. в категориях имитации этим медиумом других искусств и медиумов (прежде всего, кинематографического нарратива), скорее всего, вынудит пропустить наиболее интересную особен-

ность ситуации их производства, а именно того, как из строго невымышленных языков видео коммерческому телевидению удастся произвести симулякр вымышленного времени.

Что касается самой темпоральности, в движении модерна она понималась в лучшем случае как опыт и в худшем — как тема, пусть даже реальность, приоткрытая первыми модернистами девятнадцатого века (и обозначенная словом «*epoch*»), уже является той темпоральностью скуки, которую мы выделили в видеопроцессе, хронометрическим отсчитыванием реального времени минута за минутой, ужасной, неумолимой и при этом базовой реальностью работающего измерительного устройства. Однако участие машины во всем этом, возможно, позволяет нам теперь избежать феноменологии и риторики сознания и опыта, подойти к этой внешне вроде бы субъективной темпоральности в новом материалистическом ключе, который составляет также новый тип материализма, материализма не материи, а техники. Если вернуться к нашему отправному обсуждению ретроактивного воздействия новых жанров, похоже, что появление собственно машины (столь важное для организации «Капитала» Маркса) каким-то неожиданным образом раскрыло произведенную материальность человеческой жизни и времени. В самом деле, наряду с различными феноменологическими концепциями темпоральности, философиями и идеологиями времени мы также получили немало исторических исследований социального конструирования самого времени, из которых наиболее влиятельным остается, несомненно, классическая работа Э. П. Томпсона³ о по-

3. *Thompson E. P. Time, Work-discipline, and Industrial Capitalism // Past and Present. 1967. No. 38.*

следствиях внедрения хронометра на рабочем месте. Реальное время в этом смысле — это объективное время; то есть время объектов, время, подчиненное измерениям, которым подвергаются объекты. Измеримое время становится реальностью в силу возникновения собственно измерения, то есть рационализации и овеществления в их тесно связанных смыслах, разъясненных у Вебера и Лукача; хронометрическое время предполагает специальную пространственную машину — это время определенной машины или даже время машины как таковой.

Я попытался указать на то, что видео уникально — и в этом смысле исторически привилегированно или симптоматично — поскольку это единственное искусство или медиум, в котором этот последний шов между пространством и временем оказывается самым локусом формы, а также потому, что его технология исключительным образом господствует и над субъектом, и над объектом, деперсонализирует их в равной мере, превращая первого в квазиматериальный регистрирующий аппарат для машинного времени последнего, времени видеообраза или «полного потока». Если мы готовы принять гипотезу, согласно которой капитализм можно разбить на периоды в соответствии с квантовыми скачками или технологическими переменами, которыми он отвечает на свои глубочайшие системные кризисы, тогда, возможно, станет немного яснее, почему и как видео — столь тесно связанное с господствующей компьютерной и информационной технологией последней или третьей стадии капитализма — имеет вполне обоснованные претензии на то, чтобы стать главной художественной формой позднего капитализма.

Эти тезисы позволяют нам вернуться к самому понятию полного потока и по-новому понять

его отношение к анализу коммерческого (или вымышленного) телевидения. Материальное или машинное время разбивает поток коммерческого телевидения за счет циклов часовых и получасовых программ, оттененных призрачным остаточным образом более коротких ритмов собственно рекламных вставок. Я предположил, что эти регулярные и периодические перерывы существенно отличаются от концовок тех типов, что можно встретить в других искусствах, даже в кинематографе, но все же они позволяют симулировать такие концовки, а потому и производство своего рода воображаемого вымышленного времени. Симулякр вымышленного хватается за материальное членение примерно так же, как сновидение хватается за внешние телесные стимулы, чтобы утянуть их в себя и преобразовать их в видимость начал и концов; иными словами, это иллюзия иллюзии, второпорядковая симуляция того, что само является — в других художественных формах — некоей первопорядковой иллюзорной вымышленностью или же темпоральностью. Но лишь диалектический подход, полагающий моменты присутствия и отсутствия, явления и действительности или сущности, может вскрыть эти конститутивные процессы, тогда как для той же одномерной или же позитивистской семиотики, которая может работать лишь с простыми присутствиями или наличными данными, состоящими из сегментов как коммерческого так и экспериментального видео, две эти связанные, но диалектически разные формы редуцируются к монтажным склейкам и кускам тождественного материала, к которым затем применяются одинаковые инструменты анализа. Коммерческое телевидение — это не независимый предмет исследования; в сущности его можно постичь, только располагая его диа-

лектически напротив другой означивающей системы, которую мы назвали экспериментальным видео или же видеоартом⁴.

Гипотеза о некоей большей материальности видео как медиума указывает на то, что аналогии ему следует искать не в перекрестных ссылках на коммерческое телевидение и художественный или даже документальный кинематограф. Нам необходимо изучить возможность того, что наиболее убедительный предшественник новой формы может найтись в анимации или же мультфильме, чья материалистическая (и парадоксальным образом невымысленная) специфика по меньшей мере двусторонняя: предполагается, с одной стороны, конститутивное совпадение или сопряжение языка музыки и визуального языка (то есть двух полностью проработанных систем, которые более не подчиняются друг другу, как в художественном фильме), а с другой — ощутимо искусственный характер мультипликационных образов, которые в своем беспрестанном метаморфозе подчиняются уже не «реалистическим» законам правдоподобия, силы тяжести и т. д., а «текстуальным» законам письма и рисунка. Анимация стала первой большой школой, которая учила читать материальные означающие (а не нарративному навыку определения объектов репрезентации — персонажей, действий и т. п.). Однако в мультипликации, как позже и в экспериментальном видео, лакановские обертоны

4. Эту мысль я попытался обосновать в более общем виде применительно к отношению между исследованием «высокой литературы» (или, скорее, высокого модернизма) и исследованием массовой культуры в моей работе «Овеществление и утопия в массовой культуре» (1977), переиздано в: *Jameson F. Reification and Utopia in Mass Culture // Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

этого языка материальных означающих неизбежно дополняются вездесущей силой самой человеческой практики, указывая тем самым на активный механизм производства, а не статический или же механический материализм материи и самой материальности как некоей инертной подкладки.

Что же касается полного потока, то он влечет важные методологические следствия для анализа экспериментального видео и особенно для определения предмета или единицы исследования, представляемой таким медиумом. Конечно, неслучайно, что сегодня, в разгар постмодернизма, прежняя терминология «произведения» — произведения искусства, шедевра — была почти что повсеместно заменена совершенно иной терминологией «текста», текстов и текстуальностей, то есть терминологией, в которой стратегически исключено достижение органической или монументальной формы. Теперь все в том или ином смысле может быть текстом (повседневная жизнь, тело, политические представления), тогда как предметы, которые ранее были «произведениями», сегодня переинтерпретируются в качестве огромных множеств или систем текстов того или иного рода, наложенных друг на друга за счет различных интертекстуальностей, серий фрагментов или, опять же, простого процесса (называемого поэтому текстуальным производством или же текстуализацией). Независимое произведение искусства — вместе со старым автономным субъектом или эго — в результате, похоже, исчезло, рассеялось в воздухе.

И нигде не удастся доказать это более материально, чем в «текстах» экспериментального видео, в ситуации, которая, однако, ставит перед аналитиком некоторые новые и непривычные проблемы, характерные в том или ином отношении для всех раз-

новидностей постмодернизма, но еще более острые в этом случае. Если старые модернизирующие или монументальные формы — Книга Мира, «волшебные горы» архитектурных модернизмов, центральный Байретский цикл мифологической оперы, сам Музей как центр всевозможной живописи — если такие тотализирующие ансамбли более не являются фундаментальными организующими рамками анализа и интерпретации; если, иными словами, больше нет шедевров, не говоря уже о канонах, нет «великих» книг (и даже понятие *хороших* книг стало проблемой), — если мы сталкиваемся с «текстами», то есть с эфемерным, с одноразовыми произведениями, которые стремятся как можно быстрее оказаться среди растущей кучи отбросов исторического времени, — тогда становится сложным или даже противоречивым организовывать анализ и интерпретацию вокруг какого-то одного из этих мимолетных фрагментов. Отобрать (даже в качестве «примера») отдельный видеотекст и обсуждать его изолированно — значит неизбежно возрождать иллюзию шедевра или же канонического текста и овеществлять опыт полного потока, из которого он был на мгновение извлечен. Действительно, просмотр предполагает погружение в полный поток самой вещи, и, лучше всего, своего рода случайное чередование с регулярными интервалами трех-четырёх часов видеозаписи. И правда, видео в этом смысле (что связано с коммерциализацией государственного и кабельного телевидения) является городским явлением, требующим наличия хранилищ или музеев видео в вашем районе, которые можно, соответственно, посещать как нечто институционально привычное, в неформальной и ослабленной манере, так же, как ранее мы посещали театр или оперу (или даже кинотеатр). Нет ника-

кого смысла рассматривать отдельное «видеопроизведение» само по себе; в этом смысле можно сказать, что не существует шедевров видео, никогда не может быть никакого канона видео, и даже авторская теория видео (в которой подписи все еще вполне очевидно присутствуют) становится весьма проблематичной. «Интересный» текст должен сегодня выделяться на фоне недифференцированного, случайного потока других текстов. В результате возникает что-то вроде принципа Гейзенберга в приложении к анализу видео: исследователи и читатели связаны изучением конкретных индивидуальных текстов, которые изучаются один за другим; можно также сказать, что они обречены на своего рода линейное *Darstellung*⁵, в рамках которого они вынуждены говорить об одном тексте за раз. Но сама эта форма восприятия и критики тут же налагается на реальность самой воспринимаемой вещи и перехватывает ее в гуще светового потока, искажая все результаты до неузнаваемости. Обсуждение, необходимый предварительный отбор и выделение отдельного «текста» автоматически превращает его снова в «произведение», а анонимного видеохудожника⁶ — в художника или «auteur» с именем, открывая путь для возвращения всех этих черт прежней модернистской эстетики, стирание или изгнание которых как раз и было элементом природы новейшего медиума.

Несмотря на эти оговорки и предостережения, нельзя пойти дальше в этом исследовании возможностей видео, не изучив какой-то конкретный текст.

5. Изображение, представление (нем.). — Прим. ред.

6. Я имею здесь в виду в основном *положительную* анонимность ремесленного труда средневекового типа, противоположную высшей демиургической субъективности или «гению» Мастера модерна.

Мы рассмотрим двадцатидевятиминутное «произведение» под названием «AlienNATION», созданное в Школе института искусств в Чикаго Эдвардом Ранкусом, Джоном Маннингом и Барбарой Латэм в 1979 году. Для читателя оно останется, очевидно, воображаемым текстом; однако читателю не нужно «воображать», что зритель находится в совершенно ином положении. Описывать после просмотра этот поток всевозможных изображений — значит обязательно пренебрегать вечным настоящим образа и реорганизовывать несколько фрагментов, оставшихся в памяти по схемам, которые, вероятно, больше скажут об интерпретирующем сознании, чем о собственно тексте: не пытаемся ли мы превратить его опять в ту или иную историю? (Очень интересная книга Жака Линара и Пьера Жожа⁷ показывает, что это происходит даже при чтении «бессюжетных романов», поскольку память читателя создает «главных героев» на пустом месте, поступается опытом чтения, чтобы пересобрать его в узнаваемых формах, нарративных рядах и т. д.). Располагаясь на критически несколько более изоощренном уровне, разве не пытаемся мы по крайней мере разобрать материал на тематические блоки и ритмы, разбить его на завязки и концовки, сопровождаемые графиками поднимающегося и падающего эмоционального напряжения, на кульминации, тупики, переходы, повторения и т. д.? Вне всяких сомнений: только реконструкция всех этих общих формальных движений оказывается разной каждый раз, когда мы смотрим видеозапись. Собственно говоря, двадцать девять минут видео — это намного больше, чем равноценный по времени сегмент любого игрового фильма; не будет преувели-

7. Leenhardt J., Josza P. Lire la lecture. Paris: Le Sycomore, 1982.

чением сказать о подлинном и весьма остром *противоречии* между почти наркотическим опытом настоящего образа на видеозаписи и текстуальной памятью любого рода, в которую можно было бы уложить следующие друг за другом моменты настоящего (даже возвращение и узнавание прежних образов происходит, так сказать, на бегу, косвенно и скорее слишком поздно, чтобы нам это было на пользу). Контраст со структурами памяти в художественных фильмах голливудского типа в этом случае силен и очевиден, но у нас также возникает чувство — зафиксировать или же обосновать которое сложнее, — что разрыв между этим темпоральным опытом и опытом *экспериментального* кино ничуть не меньше. Эти приемы оп-арта и изоощренные способы монтажа напоминают, в частности, стародавнюю классику, как «Механический балет», но у меня впечатление, что поверх и помимо отличия, заключающегося в нашей институциональной ситуации (в одном случае — это архаусный кинотеатр, в другом — монитор для видеотекста либо дома, либо в музее), эти опыты совершенно разные и что, в частности, блоки материала в кино больше, что они массивнее и воспринимаются как нечто более материальное (даже если они тоже быстро проносятся), определяя более расслабленное ощущение комбинаций, чем в случае с этими разреженными видеоданными на телеэкране.

Таким образом, мы вынуждены перечислить несколько из этих видеоматериалов, которые не являются темами (поскольку по большей части это материальные цитаты из условного коммерческого хранилища, расположенного в каком-то другом месте) и при этом не обладают плотностью мизансцены в понимании Базена, поскольку даже фрагменты, которые не извлечены из готовых отснятых

материалов, но были специально сняты для использования в этой записи, отличаются убожеством низкокачественной цветной пленки, которая отмечает их в качестве чего-то «вымышленного» и постановочного, в противоположность явной реальности других образов-в-мире, объектов-образов. Соответственно, в определенном смысле слово «коллаж» все еще могло бы стодиться для этого взаимоналожения материалов, которые хочется назвать «естественными» (новых или непосредственно отснятых кадров), и искусственных материалов (предварительно обработанных изображений, которые были «смикшированы» самой машиной). Но онтологическая иерархия прежнего живописного коллажа вводила бы в заблуждение: в этой видеозаписи «естественное» хуже, оно деградировало больше, чем искусственное, которое само вызывает ассоциации не с безопасной повседневной жизнью нового общества, устроенного по человеческим законам (как в объектах кубизма), а с шумом и беспорядочными сигналами, невообразимым информационным мусором нового медиаобщества.

Сперва — небольшая экзистенциальная шутка о промежутке эфирного времени, который вырезается из темпоральной «культуры», по виду напоминающей блин; затем сцена с подопытными мышами и закадровым голосом, который зачитывает различные псевдонаучные доклады и терапевтические программы (о способах справиться со стрессом, косметическом уходе, гипнозе для сбрасывания веса и т. д.); затем кадры из научной фантастики (включая музыку с темой монстров и кэмповый диалог), взятые в основном из японского фильма «Монстр Зеро» (1965). В этот момент поток изображений становится слишком плотным, чтобы перечислять их: оптические эффекты, детские кубики и конструкто-

ры, репродукции классических полотен, а также манекены, рекламные картинки, компьютерные распечатки, иллюстрации из учебников самого разного толка, поднимающиеся и падающие мультипликационные фигуры (включая замечательную шляпу Магритта, медленно опускающуюся в озеро Мичиган); сполохи молнии; лежащая женщина, возможно под гипнозом (если только это, как в романе Роб-Грийе, не просто фотография лежащей женщины, возможно под гипнозом); сверхсовременная гостиница или холл офисного здания с эскалаторами, поднимающимися во всех направлениях и под разными углами; кадры участка улицы с редким дорожным движением, ребенком на большом колесе и несколькими пешеходами с провизией; навязчивый крупный план мусора и детских кубиков на берегу озера (в одном из них снова появляется шляпа Магритта, уже в реальной жизни — теперь она насажена на палку, воткнутую в песок); сонаты Бетховена, «Планеты» Холста, музыка в стиле диско, орган в похоронной конторе, космические звуковые эффекты, тема из «Лоуренса Аравийского», сопровождающая прибытие летающих тарелок на фоне Чикаго; гротескный отрывок, в котором рыхлые продолговатые оранжевые предметы (похожие на пирожные Hostess Twinkies) рассекают скальпелем, зажимают в тисках и разбивают кулаком; прохудившийся пакет с молоком; танцоры диско в своей естественной среде; кадры чужих планет; крупные планы различного рода мазков; реклама кухонь 1950 годов и многое другое. Иногда кажется, что эти кадры слагаются в более длинные последовательности, когда, например, сполохи молний нагружаются целым рядом оптических эффектов, реклам, фигур из мультфильмов, киномузыки и никак не связанного со всем этим

диалога по радио. Порой, как в переходе от относительно задумчивого аккомпанемента «классической музыки» к резкому биту поп-музыки, принцип вариации кажется очевидным и довольно тяжеловесным. Ускоряющийся в отдельные моменты поток смикшированных изображений кажется способом смоделировать некую единую темпоральную неотложность, то есть, скажем так, темп бреда или же прямую экспериментальную атаку на субъекта-зрителя; тогда как целое размечено случайными формальными сигналами — например, «приготовится отключиться», что, вероятно, должно предупредить зрителя о близкой концовке, и последний кадр с пляжем, в котором позаимствован более узнаваемый кинематографический коннотативный язык — отсюда распад предметного мира на фрагменты, но также прикосновение к некоему пределу или последнему краю (как в заключительных кадрах «Сладкой жизни» Феллини). Все это, несомненно, продуманная визуальная шутка или «фейк» (если вы ждали чего-то более «серьезного»), то есть, если угодно, студенческий учебный проект; и при этом темп истории экспериментального видео таков, что ее инсайдеры или же знатоки способны смотреть этот продукт 1979 года с определенной ностальгией, вспоминая о том, как в те времена люди делали подобные вещи, тогда как сегодня они занимаются чем-то другим.

Наиболее интересными вопросами, поднимаемыми видеотекстом подобного рода — и я надеюсь, станет ясно, что текст *работает*, какими бы ни были его ценность и значение: его можно просматривать снова и снова (что отчасти объясняется его информационной перегруженностью, которой зритель никогда не сможет овладеть) — остаются вопросы ценности и интерпретации, если только понимать, что истори-

чески интересным моментом может оказаться именно отсутствие какого бы то ни было возможного ответа на эти вопросы. Однако моя попытка пересказать или резюмировать этот текст показывает, что, прежде чем дойти до вопроса интерпретации — «что это значит?» или, если использовать его мелкобуржуазную версию, «что это должно представлять?» — нам надо разобраться с предварительными проблемами формы и чтения. Не очевидно, что зритель когда-нибудь достигнет момента знания и насыщенной памяти, из которой со временем потихоньку высвободится формальная интерпретация этого текста: завязки и выявляющиеся темы, комбинации и развития, сопротивления и борьба за господство, частичное разрешение, формы концовок, приводящие к тому или иному окончательному завершению. Если бы можно было начертить такой полный и исчерпывающий график формального времени произведения, пусть даже общий и грубый, наше описание неизбежно осталось бы таким же пустым и абстрактным, как терминология музыкальной формы, сталкивающейся сегодня с похожими проблемами в алеаторной и пост-додекафонной музыке, даже если математические аспекты звука и музыкальной записи предлагают нам то, что кажется вроде бы реальным решением. Однако, по моим ощущениям, даже немногие формальные маркеры, которые мы смогли выделить, — берег озера, кубики, «ощущение конца» — обманчивы; они являются уже не чертами или элементами формы, а знаками и следами прежних форм. Мы должны вспомнить о том, что эти прежние формы все еще включены в отрывки и куски, в материал бриколажа этого текста: соната Бетховена оказывается всего лишь одним из компонентов этого бриколажа, подобно сломанной трубке, которую подобрали и вставили в скульпту-

ру, обрывку газеты, наклеенному на полотно. Однако в рамках музыкального сегмента старого бетховенского произведения «форма» в традиционном смысле сохраняется и может быть названа — «нисходящая каденция» или «возвращение первой темы». То же самое можно сказать об отрывках из японского фильма о монстрах: они включают цитаты из самой формы научной фантастики: «открытие», «угрозу», «попытку бегства» и т. д. (в этом случае имеющаяся формальная терминология — по аналогии с музыкальной терминологией — может оказаться ограниченной Аристотелем или Проппом и его последователями, или Эйзенштейном — это, по сути, единственные источники нейтрального языка, описывающие движение нарративной формы). Тогда напрашивается вопрос, переносятся ли эти формальные качества, ограниченные этими цитируемыми материалами и отрывками, на сам видеотекст, на бриколаж, частями и компонентами которого они являются. Но сперва этот вопрос следует поставить на микроуровне индивидуальных эпизодов и моментов. Что касается более крупных формальных качеств текста, рассматриваемого как «произведение» и в качестве темпоральной организации, кадр с берегом озера указывает на то, что сильная форма прежнего темпорального или музыкального завершения здесь присутствует просто как формальный осадок: то, что в концовке у Феллини все еще несет на себе следы мифического осадка — море как первичная стихия, как место, в котором человеческое и социальное сталкиваются с инаковостью природы, — здесь уже давно стерто и забыто. Это содержание исчезло, оставляя всего лишь мимолетное послевкусие своей исходной формальной коннотации, то есть своей синтаксической функции завершения. В этом наиболее ослабленном пункте системы знаков

означающее стало не более, чем смутным воспоминанием прежнего знака и, по сути, формальной функции этого ныне вымершего знака.

Язык коннотации, проникший в предшествующий абзац, по-видимому, требует пересмотра главной версии этого понятия, которой мы обязаны Ролану Барту, разработавшему его, вслед за Ельмслевым, в своих «Мифологиях», но лишь затем, чтобы в своей более поздней «текстуальной» работе отказаться от предполагаемого в нем различия языков первого и второго порядка (денотации и коннотации), которое, должно быть, показалось ему вариантом прежних разделений между эстетическим и социальным, свободной художественной игрой и исторической референциальностью, то есть разделений, которых он в таких статьях, как «Удовольствие от текста», стремился избегать и не касаться. Не важно, что более ранняя теория (все еще весьма влиятельная в медиаисследованиях) смогла остроумно перевернуть приоритеты в этой оппозиции, приписав аутентичность (а потому и эстетическую ценность) денотативной ценности фотографического изображения, а порочную социальную и идеологическую функциональность — его более «искусственному» продолжению в рекламных текстах, которые принимают исходный денотативный текст в качестве своего нового содержания, ставя уже имеющиеся изображения на службу какой-то более напряженной игры выродившихся мыслей и коммерческих сообщений. Каковы бы ни были ставки и предпосылки этого спора, кажется ясным, что ранняя классическая концепция Барта о том, как работает коннотация, может послужить нам подсказкой только в том случае, если она будет соответствующим образом усложнена, став, возможно, неузнаваемой. Дело

в том, что ситуация здесь, скорее, прямо противоположна рекламной, где «чистые» и в каком-то смысле более материальные знаки присваивались и подгонялись так, чтобы служить носителями широкого спектра идеологических сигналов. Здесь, напротив, идеологические сигналы уже крепко встроены в первичные тексты, которые уже оказываются по существу культурными и идеологическими: музыка Бетховена уже включает коннотатор «классической музыки» как таковой, научно-фантастический фильм также уже содержит в себе многочисленные политические сообщения и страхи (американская форма времен холодной войны приспособляется под японскую антиядерную политику, причем и то и другое сворачивается в новый культурный коннотатор «кэмп»). Но коннотация все же присутствует — в культурной сфере, чьи «продукты» обладают функциями, в значительной степени выходящими за узкие рамки коммерческих функций рекламных изображений (хотя, несомненно, они включают в себя и некоторые из последних и воспроизводят их структуры другими способами) — это полисемический процесс, в котором сосуществует некоторое количество «месседжей». Так, чередование Бетховена и диско, несомненно, передает классовый месседж — высокая культура в противоположность популярной или массовой, привилегия и образование в противоположность более народным или телесным формам развлечений — однако оно продолжает также передавать и прежнее содержание некоей трагической торжественности, формальное чувство времени самой сонатной формы, «предельную серьезность» строжайшей буржуазной эстетики в ее схватке со временем, противоречием и смертью; содержание, которое ныне противопоставлено беспощадному темпораль-

ному отвлечению, создаваемому коммерческой музыкой большого города постмодернистской эпохи, которое неумолимо заполняет время и пространство до тех пор, пока прежние «трагические» вопросы не покажутся бессмысленными. Все эти коннотации играют одновременно. В той мере, в какой они представляются легко сводимыми к некоторым из только что упомянутых бинарных оппозиций (высокая культура и низкая), и только в этой мере, мы имеем дело со своего рода «темой», которая на своей внешней границе может оказаться поводом для акта интерпретации, позволяя нам предположить, что видеотекст сообщает конкретно «об» этой оппозиции. Позже мы вернемся к таким возможностям или вариантам интерпретации.

Но, как бы то ни было, следует исключить всякий процесс демистификации, который бы реализовывался в этом конкретном видеотексте: все его материалы в этом смысле выродившиеся, и Бетховен — не меньше, чем диско. И хотя, как мы вскоре покажем, здесь возникает весьма сложное взаимодействие между различными уровнями и компонентами текста или различными языками (изображение и звук, музыка и диалог), политическое применение одного из этих уровней против другого (как у Годара), попытка каким-то образом очистить изображение, противопоставив его письменному или устному тексту, больше не является актуальной задачей, даже если она все еще мыслима. Я считаю, что это можно прояснить, если мы будем думать о различных процитированных материалах и компонентах — сломанных частях большого спектра первичных текстов современной сферы культуры, — как множестве логотипов, то есть как о новой форме рекламного языка, которая структурно и исторически мно-

го более развита и сложна, чем любое из рекламных изображений, с которыми работали ранние теории Барта. Логотип — это что-то вроде синтеза рекламного изображения и названия бренда; но еще лучше, когда это название бренда, которое было трансформировано в образ, знак или эмблему, несущую память большой традиции ранних рекламных объявлений в почти интертекстуальном режиме. Такие логотипы могут быть визуальными, аудиальными или музыкальными (как в теме «Пепси»): это расширение, которое позволяет нам включить в эту категорию материалы саундтрека вместе с заметно более логотипными сегментами офисных эскалаторов, манекенов для модной одежды, отрывков из записей психологических консультаций, уличного перекрестка, берега озера, монстра Зеро и т. д. В таком случае «логотип» означает преобразование всех этих фрагментов в своего рода полноправный знак; но пока еще неясно, знаком чего могут быть такие новые знаки, поскольку никакой определенный товар не поддается идентификации, как и спектр типовых товаров, строго обозначаемых логотипом в его исходном смысле опознавательного знака многопрофильной мультинациональной корпорации. Однако термин «типовой» (*generic*) сам по себе красноречив, если только понять его литературные обертоны в несколько более широком смысле, не ограниченном прежними, более статичными, таблицами «жанров» или же предзаданных типов. Это типовое культурное потребление, проецируемое этими фрагментами, более динамично, оно требует определенной ассоциации с нарративом (который сам теперь понимается в более широком смысле типа текстуального потребления). В этом смысле научные эксперименты — в той же мере нарративы, что и «Лоуренс Ара-

вийский»; картина офисных сотрудников или бюрократов, поднимающихся по эскалатору, — такая же нарративная картина, как и отрывки из научно-фантастического фильма (или саундтрек фильма ужасов); даже фотоснимок сполохов молнии указывает на многообразный комплекс нарративных рамок (Энсел Адамс⁸, страх большой бури, «логотип» в стиле западного ландшафта Ремингтона⁹, возвышенное в трактовке восемнадцатого века, ответ Бога на церемонию вызывания дождя, начало конца света).

Ситуация становится, однако, более сложной, когда мы начинаем понимать, что ни один из этих элементов, культурных знаков или логотипов не существует изолированно; сам видеотекст практически в любой момент является процессом беспрестанного и, по-видимому, случайного их взаимодействия. Это, очевидно, и есть структура, требующая описания и анализа, но для такого отношения между знаками у нас есть лишь самые приблизительные модели. Вопрос и в самом деле в схватывании постоянного течения или «полного потока» разных материалов, каждый из которых может рассматриваться в качестве сигнала-ярлыка для отдельного типа нарратива или же обособленного нарративного процесса. Но наши ближайшие вопросы будут скорее синхроническими, чем диахроническими: как пересекаются друг с другом эти разные нарративные сигналы или логотипы? Следует ли представлять себе такое ментальное обособление, благодаря которому каждый из них принимается по отдельности

8. Энсел Адамс (1902–1984) — известный американский фотограф-пейзажист. — *Прим. ред.*

9. Фредерик Ремингтон (1861–1909) — американский художник и скульптор, создававший произведения о Диком Западе. — *Прим. ред.*

сти, или же сознание каким-то образом устанавливает связи того или иного рода; а если так, как эти связи описать? Как эти материалы подключены друг к другу, да и подключены ли? Или же мы имеем дело всего лишь с одновременностью разных потоков элементов, которые схватываются органами чувств все вместе как в калейдоскопе? На степень нашей концептуальной слабости во всех этих вопросах указывает то, что у нас возникает искушение начать с наиболее неудовлетворительного в методологическом плане решения — картезианского отправного пункта, — со сведения феномена к его простейшей форме, а именно к взаимодействию двух таких элементов или сигналов (тогда как диалектическое мышление требует начинать со сложнейшей формы, производными которой считаются более простые).

Но даже в случае двух элементов убедительных теоретических моделей довольно мало. Старейшая из них — это логическая модель *субъекта и предиката*, которая, когда ее освободили от ее пропозициональной логики с ее утверждениями и притязаниями на истинность, была недавно переписана как отношение между *темой и комментарием*. Литературной теории по большей части приходилось иметь дело с этой структурой только в анализе метафоры, в котором важным представляется проведенное А. А. Ричардсом различие между *содержанием* и *оболочкой*. Однако семиотика Пирса, которая неустанно стремится постичь процесс интерпретации (или семиозиса) во времени, обычно переписывает все эти различия в категориях первоначального знака, в отношении к которому второй знак выступает в роли интерпретанты. Наконец, современная нарративная теория проводит рабочее различие между *фабулой* (историей, сырыми материалами базового повество-

вания) и собственно мизансценой, то есть тем, как эти материалы рассказываются или инсценируются; другими словами, их *фокализацией*.

В этих формулировках следует сохранить способ полагания двух знаков равной природы и ценности, но лишь для того, чтобы заметить, что в момент их пересечения тут же устанавливается новая иерархия, в которой один знак становится чем-то вроде материала, с которым работает другой знак, или же первый знак определяет содержание и центр, к которому второй присоединяется для выполнения вспомогательной и подчиненной функций (в этом случае приоритеты в иерархическом отношении представляются обратимыми). Однако терминология и номенклатура традиционных моделей не фиксируют то, что определенно становится фундаментальным качеством потока знаков в нашем видеоконтексте, а именно: они меняются местами; ни один знак никогда не сохраняет своего приоритета в качестве темы операции; ситуация, в которой один знак работает как интерпретанта другого, сугубо временная, поскольку она подвержена неожиданным изменениям; в беспрестанном вращательном движении, с которым нам приходится иметь здесь дело, два наших знака занимают позиции друг друга, находясь в ошеломляющем, едва ли не постоянном обмене. Это нечто вроде беньяминовского «развлечения», возведенного в новую, исторически беспрецедентную степень: и в самом деле, мне хотелось бы предположить, что эта формула дает нам по крайней мере удачную характеристику некоей собственно постмодернистской темпоральности, следствия которой еще предстоит извлечь.

Дело в том, что мы еще не описали в должной мере природу процесса, благодаря которому, даже

если допустить постоянные смещения, подчеркнутые нами, один такой элемент — знак или логотип — каким-то образом «комментирует» другой или же служит ему «интерпретантой». Однако содержание этого процесса подразумевалось уже в трактовке собственно логотипа, который описывался как сигнал или ярлык для нарратива определенного типа. Микроскопический атомный или изотопный обмен, рассматриваемый здесь, может, следовательно, быть не более чем захватом одного нарративного сигнала другим — переписыванием одной формы нарративизации в категориях другой, на какое-то время более сильной, непрерывной ренарративизацией уже существующих нарративных элементов друг другом. Так, если начать с наиболее очевидных примеров, нет, видимо, больших сомнений в том, что, к примеру, кадры, на которых мы видим модели или манекены, переписываются полностью и бесцеремонно, когда они взаимодействуют с силовым полем научно-фантастического фильма и его различных логотипов (визуального, музыкального, вербального): в такие моменты привычный человеческий мир рекламы и моды «остраняется» (к этому понятию мы еще вернемся), а современный торговый центр становится таким же странным и пугающим, как любое из учреждений инопланетного общества на далекой планете. Примерно в том же самом смысле нечто происходит и с фотографией лежащей женщины, когда эта фотография нагружается профилем сполоха молний: быть может, *sub specie aeternitatis*? культура против природы? в любом случае два знака не могут не вступить в отношение друг с другом, в котором типовые сигналы одного получают преимущество (например, сложнее вообразить, как образ женщины под гипнозом мог бы затянуть в свою семантическую

орбиту разряд молнии). Наконец, представляется очевидным то, что, когда друг с другом пересекаются изображения мышей и связанные с ними тексты поведенческих экспериментов и психологического или профессионального консультирования, комбинация порождает предсказуемые сообщения о скрытом программировании или механизмах выработки условных реакций в бюрократическом обществе. Однако три этих формы влияния или ренарративизации — жанровое остранение, противоположность природы и культуры, критика поп-психологической или «экзистенциальной» культуры — лишь немногие из мимолетных эффектов, включенных в намного более сложный репертуар взаимодействий, перечислять которые последовательно было бы делом сложным, если вообще возможным (впрочем, к числу других можно было бы отнести ранее описанную противоположность высокой и низкой культуры, а также предельно диахроническое чередование материалов низкосортных и «естественных», то есть непосредственно заснятых уличных сцен и потока стереотипных медиаматериалов, в которые они вставлены).

Вопросы приоритета или неравного влияния можно поставить теперь по-новому, не ограничиваясь очевидно центральной проблемой относительного приоритета звука и изображения. Психологи проводят различие между слуховой и визуальной формами распознавания, причем первая представляется определенно более моментальной, поскольку она работает благодаря полностью сформированным слуховым или музыкальным гештальтам, тогда как последняя открыта для поэтапного исследования, которое может так и не кристаллизироваться в нечто по-настоящему «узнаваемое». Другими словами, мелодию мы узнаем сразу, тогда как летающие тарелки,

которые должны позволить нам идентифицировать типовую принадлежность отрывка из фильма, могут оставаться предметом некоего неотчетливого геометрического созерцания, которому недосуг загнать их в очевидную культурную и коннотативную позицию. В этом смысле ясно, что аудиальные логотипы скорее должны стремиться к господству над визуальными и к их переписыванию, а не наоборот (хотя может возникнуть желание представить некое взаимное «остранение» научно-фантастической музыки фотографиями тех же манекенов, в котором она снова превращается в культурный мусор конца двадцатого века, того же рода, что и эти манекены).

Помимо этого простейшего случая относительно влияния знаков, относящихся к разным чувствам и разным медиумам, сохраняется и более общая проблема относительного веса самих разных типовых систем в нашей культуре: является ли научная фантастика априори более сильной, нежели жанр, называемый рекламой, сильнее ли она дискурса, который поставляет образы бюрократического общества (крысиные бега, офис, рутина), компьютерных распечаток или же того безымянного «жанра» визуального, который мы назвали эффектами оп-арта (которые, вероятно, коннотируют далеко не только новую графическую технологию)? Мне кажется, что творчество Годара зависит от этого вопроса или, по крайней мере, эксплицитно ставит его в разных локальных формах; некоторые примеры политического видеоарта — например, произведения Марты Рослер — также играют на неравном влиянии культурных языков, чтобы проблематизировать привычные культурные приоритеты. Однако рассматриваемый здесь видеотекст не позволяет нам формулировать такие моменты в качестве проблем, поскольку сама

его формальная логика — которую мы определили как непрерывное вращательное движение промежуточных констелляций знаков — зависит от их стирания: этот тезис и эта гипотеза выведут нас на вопросы интерпретации и эстетической ценности, которые мы до сего момента откладывали.

Вопрос интерпретации — «о чем этот текст или произведение?» — обычно подталкивает к тематическому ответу, данному, в самом деле, услужливым названием рассматриваемого видео — «AlienNATION». Таков ответ, и теперь мы знаем: это отчуждение целой нации или, возможно, новый тип нации, организованный на основе отчуждения как такового. Понятие отчуждения обладало строгим смыслом, когда оно специфическим образом использовалось для выражения различных конкретных лишений, характерных для жизни рабочего класса (например, в парижских рукописях Маркса); у этого понятия была особая функция в определенный исторический момент (хрущевской оттепели), в котором радикалы на Востоке (в Польше и Югославии), а также на Западе (Сартр) видели начало новой традиции марксистской мысли и практики. Однако оно не так уж много значит в качестве общего обозначения (буржуазного) духовного дискомфорта. Но это не единственная причина недовольства, которое чувствуешь, когда посреди таких блестящих постмодернистских выступлений, как «USA» Лори Андерсон, повторение слова «отчуждение» (которое словно невзначай нашептывается публике) настойчиво подталкивало к выводу, что оно именно то, «о чем» и должно быть. Отсюда вытекают два почти тождественных ответа: вот это оно должно означать; и это все, что оно должно было означать. Проблема тут двойственная: прежде всего, отчуждение — это не просто *модернистское* поня-

тие, но и модернистский *опыт* (я не могу это здесь дополнительно пояснить, скажу лишь, что «психическая фрагментация» — более удачный термин для обозначения того, чем мы мучаемся сегодня, если только нам вообще нужен для этого отдельный термин). Но решающим оказывается второе ответвление проблемы: каким бы ни было такое значение и какова бы ни была его точность (как значения), у нас есть более глубокое ощущение, что такие «тексты», как «USA» или «AlienNATION», вообще не должны иметь никакого значения в этом тематическом смысле. Это может проверить каждый, понаблюдав за собой и обратив несколько более пристальное внимание на те моменты, когда мы на мгновение ощущаем своего рода разочарование, которое я испытал, как уже было сказано, в связи с тематически откровенными моментами «USA». Действительно, пункты, в которых чувствуешь нечто подобное в видеозаписи Ранкуса, Маннинга и Латэм, уже были перечислены в другом контексте. Это именно те пункты, в которых пересечение знака и интерпретанты производит, судя по всему, мимолетное сообщение: высокая культура против низкой культуры; в современном мире все мы запрограммированы как лабораторные мыши; природа против культуры и т. д. Мудрость родного языка говорит нам, что эти «темы» являются избитыми, как и собственно отчуждение (но недостаточно старомодными, чтобы стать кэмпом). Но было бы ошибкой упрощать эту интересную ситуацию, сводя ее к вопросу природы и качества, интеллектуального содержания самих этих тем; действительно, предшествующий наш анализ содержит наметки намного более удачного объяснения подобных слабостей.

Действительно, мы попытались показать, что этот конкретный видеопроцесс (или «эксперименталь-

ный» плотный поток) характеризуется таким непрерывным вращением элементов, что они ежесекундно меняются местами, так что в результате ни один элемент не может занимать позиции «интерпретанты» (или, наоборот, первичного знака) на сколько-нибудь продолжительное время, но должен в следующее мгновение сам сместиться (кинематографическая терминология «кадров» и «планов» не кажется подходящей для последовательности такого типа), низводясь в свою очередь до подчиненной позиции, в которой он будет затем «интерпретироваться» или нарративизироваться логотипом совершенно иного типа или же иным визуальным содержанием. Но если это точное описание процесса, из него логически следует, что все, что останавливает его или прерывает, должно ощущаться в качестве эстетического недостатка. Тематические моменты, на которые мы ранее сетовали, — это как раз такие моменты прерывания, своего рода блокировки, возникающие в этом процессе: в подобных пунктах временная «нарративизация» — временное преобладание одного знака или логотипа над другим, интерпретируемым им или переписываемым согласно его собственной нарративной логике, — быстро распространяется по всей поверхности подобно сгоревшему участку ленты, «выдержанной» в этой точке достаточно долго, чтобы сгенерировать и передать тематическое сообщение, существенно расходящееся с текстуальной логикой самой вещи. Такие моменты включают в себя довольно специфичную форму овеществления, которую мы могли бы в равной мере назвать *тематизацией* — это слово очень любил в свои поздние годы Поль де Ман, который использовал его для описания неверной интерпретации Деррида как «философа», чья «философская система» якобы посвяще-

на «письму». Тематизация в таком случае — это момент, когда определенный элемент или компонент текста повышается до статуса официальной темы, так что он становится кандидатом на получение еще более высокой награды, каковой является «смысл» произведения. Однако такое тематическое овеществление — не обязательно производная философского или интеллектуального качества самой «темы»: в чем бы ни состоял философский интерес и жизнеспособность понятия отчуждения в современной бюрократической жизни, здесь его появление в качестве «темы» фиксируется в качестве недостатка, и причины такой фиксации являются по существу формальными. К доказательству того же тезиса можно зайти с другого конца, выявив в качестве еще одного возможного промаха в нашем тексте избыточную зависимость от «эффектов остранения» в отрывках из японского научно-фантастического фильма (повторный просмотр показывает, однако, что эти отрывки встречались не так часто, как запомнилось). Если так, нам приходится иметь здесь дело с тематизацией нарративного и жанрового типа, а не с вырождением через поп-философию или стереотипы общественного мнения.

Теперь мы можем извлечь некоторые неожиданные следствия из этого анализа, которые имеют значение не только для злободневного вопроса об интерпретации при постмодернизме, но также и для другого вопроса, а именно эстетической ценности, который в начале данного обсуждения был на время отодвинут в сторону. Если интерпретация понимается — в тематическом ключе — как высвобождение фундаментальной темы или значения, тогда представляется ясным, что постмодернистский текст — привилегированным экземпляром которо-

го мы сочли здесь рассматриваемую видеозапись — с этой точки зрения определяется как структура или поток знаков, который сопротивляется значению, чья фундаментальная внутренняя логика — это исключение возникновения тем в этом смысле как таковых, и который, соответственно, систематически приводит к короткому замыканию традиционных поползновений на интерпретацию (возможно, что это как раз и сумела предсказать Сьюзен Сонтаг в своей пророческой работе с удачным названием «Против интерпретации», созданной на заре того, что тогда еще не называлось эпохой постмодернизма). Тогда из этого тезиса неизбежно рождаются новые критерии эстетической ценности: каким бы хорошим, не говоря уже великим, ни был видеотекст, он окажется плохим или ущербным в каждом из случаев, когда будет возможной такая интерпретация, когда текст, обмякнув, раскрывает в себе такие места и области тематизации как таковой.

Однако тематическая интерпретация — поиск «значения» произведения — не единственная мыслимая герменевтическая операция, которой могут подвергаться тексты, включая рассматриваемый нами, и я хочу, прежде чем перейти к выводу, описать два других варианта интерпретации. Первый несколько неожиданно возвращает нас к вопросу о референте, за счет другого комплекса компонентов материалов, которым мы пока уделяли меньше внимания, чем процитированным исписанным или записанным бобинам консервированного культурного мусора, вплетенным сюда. Речь идет о тех (названных «естественными») сегментах непосредственно отснятого материала, которые, если не считать кадров с берегом озера, распределяются, в целом, по трем группам. Прежде всего, это городской

перекресток, то есть своего рода выродившееся пространство, которое, будучи далеким и бедным родственником поразительной заключительной сцены «Затмения» Антониони, начинает потихоньку проецировать абстракцию пустой сцены, места События, замкнутого пространства, в котором нечто может случиться и перед которым мы замираем в формальном ожидании. В «Затмении», конечно, когда событие так и не случается и ни один из влюбленных не приходит на свидание, место — теперь забытое — постепенно вырождается до пространства, овеществленного пространства современного города, исчислимого и измеримого, в котором территория и земля разбита на множество товаров и участков под продажу. Здесь тоже ничего не происходит; необычным в этом конкретном видео является лишь само ощущение возможности того, что нечто случится, и еле заметного присутствия самой категории собственно События (грозные события и страхи в отрывке из научно-фантастического фильма — это просто «изображения» событий или, если угодно, постановочные события без собственной темпоральности).

Второй ряд кадров — кадры с проткнутым пакетом молока, которые продолжают и подтверждают специфическую логику первой серии кадров, поскольку здесь мы в определенном смысле имеем дело с чистым событием, о котором нет смысла проливать слезы, с необратимым как таковым. Нужно бросить затыкать дыру пальцем, молоко должно разлиться по столу и через край, во всей своей зрительной притягательности этой белоснежной субстанции. И если эта действительно чудесная картина кажется мне хотя бы отдаленным подобием кинематографического изображения в его более полномправном статусе, за это, несомненно, ответственна в какой-то мере

и моя собственная иллюзорная, глубоко личная ассоциация со знаменитой сценой из «Маньчжурского кандидата».

Что касается третьего сегмента, наиболее вздорного и бессмысленного, я уже описал абсурдность лабораторного эксперимента, проведенного с использованием слесарских инструментов над оранжевыми предметами неопределенного размера, по плотности несколько напоминающими пирожные Hostess Twinkie. Скандальным и несколько смущающим в этом кустарном дадаизме является то, что внешне у него вроде бы нет никакой мотивации: можно попытаться посмотреть на него, не получив особого удовлетворения, как на пародию в стиле Эрни Ковача на кадры с лабораторными животными; в любом случае во всей записи нет ничего другого, что вторило бы этому специфическому модусу или резкости «голоса». Все три группы изображений, но особенно это вскрытие пирожного Twinkie, смутно напоминают некую прожилку органического материала, вплетенную в органическую текстуру, подобно китовой ворвани в скульптуре Йозефа Бойса.

Тем не менее первый подход у меня наметился сам собой на уровне бессознательной тревоги, на котором дырка в пакете молока — в соответствии со сценой убийства в «Маньчжурском кандидате», где жертву застают за ночным перекусом перед открытым холодильником, — теперь явно прочитывается как дырка от пули. Ранее я пренебрег указанием на еще одну подсказку, а именно на сгенерированный компьютером знак «X», который движется по пустому перекрестку подобно прицелу снайперской винтовки. Одному пронизательному слушателю (более ранней версии этой статьи) только и оставалось, что провести связь и указать на теперь уже

очевидное и неопровержимое: для американской медиааудитории сочетание двух этих элементов — молока и пирожного Twinkie — слишком специфично, чтобы не иметь никакого мотива. В действительности 27 ноября 1978 года (за год до производства данной видеозаписи) мэр Сан-Франциско Джордж Москоне и член городского наблюдательного совета Харви Милк были застрелены бывшим членом городского совета, который подал незабываемое прошение о признании его невиновным в силу невменяемости, вызванной излишним потреблением пирожных Hostess Twinkies.

Итак, здесь наконец раскрывается сам референт: непосредственный факт, историческое событие, реальная жаба в воображаемом саду. Отследить такой референт — значит, несомненно, выполнить акт интерпретации или герменевтического вскрытия, который полностью отличается от ранее обсуждавшегося: ведь если «AlienNATION» «об» этом, значит такое выражение может иметь лишь тот смысл, который существенно отличается от его употребления в предложении, что этот текст был «о» самом отчуждении.

Проблема референта была особым образом смещена и заклеяна при гегемонии различных постструктуралистских дискурсов, характеризующей текущий момент (а вместе с этой проблемой и все то, что отдает «реальностью», «репрезентацией», «реализмом» и т. п. — и даже в слове «история» есть буква «р»); только Лакан продолжил бесстыдно говорить о «Реальном» (определяемом, однако, как отсутствии). Почтенные философские решения проблемы реального внешнего мира, не зависящего от сознания, все вполне традиционны, а это значит, что какими бы удовлетворительными в логическом отношении они ни были (притом что ни одно из них

с логической точки зрения никогда не было вполне удовлетворительным), они не являются подходящими кандидатами на участие в современной полемике. Гегемония теорий текстуальности и текстуализации означает помимо прочего то, что ваш входной билет в публичную сферу, в которой обсуждаются подобные вопросы, заключается в согласии, молчаливом или открытом, с базовыми предпосылками общего проблемного поля, от чего традиционные позиции по этим вопросам заранее отказываются. У меня было ощущение, что специфический и совершенно неожиданный выход из этого порочного круга или тупика предлагает историзм.

Например, поднимать проблему судьбы «референта» в современной культуре и мысли — не то же самое, что утверждать некую прежнюю теорию референции или же отвергать заранее все новые теоретические проблемы. Напротив, такие проблемы сохраняются и утверждаются, с той лишь оговоркой, что они интересны не только сами по себе, но и как симптомы исторической трансформации.

В случае, которым мы здесь непосредственно занимаемся, я отстаивал наличие и существование того, что мне представляется вполне ощутимым референтом, а именно смерти и исторического факта, которые не поддаются в конечном счете текстуализации, прорываясь сквозь ткань текстуальной проработки, комбинаторики и свободной игры («Реальное, — говорит нам Лакан, — это то, что абсолютно сопротивляется символизации»). Я хочу тотчас же добавить, что речь не идет о триумфальной победе некоего мнимого реализма над различными текстуализирующими мировоззрениями. Ибо утверждение, что референт лежит в могиле — как в данном примере — оказывается улицей с двухсторонним движе-

нием, антитетические направления которой можно было бы эмблематически назвать «подавлением» и «Aufhebung», или «снятием»: у картины нет возможности сказать нам, на что мы смотрим — на восходящее солнце или заходящее. Является ли наше открытие документом упорства и упрямства референции, ее вдохновляющего гравитационного изменения, или же, напротив, оно демонстрирует устойчивый исторический процесс, в котором референция систематически поглощается, разбирается, текстуализируется и испаряется, оставляя лишь некий неудобоваримый остаток?

Как ни обращайся с этой двусмысленностью, остается вопрос структурной логики самой видеозаписи, лишь одной из линий которой является эта непосредственно заснятая группа кадров, причем довольно малозначительной (хотя ее свойства привлекают определенное внимание). Даже если референциальная ценность и может быть в достаточной мере продемонстрирована, логика вращательного соединения и разъединения, описанная выше, очевидно, работает на упразднение этой ценности, которую можно терпеть не более, чем проявление отдельных тем. Также неясно, как могла бы получить развитие та или иная аксиологическая система, от имени которой мы могли бы затем утверждать, что эти странные кадры в каком-то смысле лучше, чем случайная и бесцельная «безответственность» коллажей медиа-стереотипов.

Но можно представить и еще один способ интерпретации такой видеозаписи, а именно интерпретацию, которая попыталась бы вывести на передний план процесс самого производства, а не его мнимые месседжи, значения или содержание. С точки зрения этой интерпретации можно было бы указать на не-

кое отдаленное созвучие между фантазиями и тревогами, спровоцированными мыслью об убийстве, и глобальной медиасистемой и технологией воспроизводства. Структурная аналогия между двумя вроде бы не связанными сферами в коллективном бессознательном закрепляется представлениями о заговоре, тогда как историческая связка того и другого осталась в исторической памяти ожогом, вызванным убийством Кеннеди, которое более невозможно отделить от его освещения в средствах массовой информации. Проблема, поставленная такой интерпретацией в категориях аутореференциальности, не в ее убедительности: вполне можно было бы защитить тезис, согласно которому глубочайшим «предметом» всего видеоарта и даже всего постмодернизма является именно сама технология воспроизводства. Методологическое затруднение заключается, скорее, в том, что такое глобальное «значение» — пусть даже по своему типу и статусу более новое, нежели интерпретативные значения, которых мы касались ранее, — опять же растворяет отдельный текст в еще более катастрофической неразличимости, нежели ранее упомянутая антиномия полного потока и отдельного произведения: если все видеотексты обозначают попросту процесс производства/воспроизводства, тогда, получается, все они оказываются в некоем странном и малополезном для нас смысле «одними и теми же».

Я не буду пытаться решить какую-либо из этих проблем; вместо этого я представлю подходы и точки зрения историзма, к которым я призывал, за счет своего рода мифа, который я счел полезным в деле описания природы современного (постмодернистского) культурного производства, а также в расположении его различных теоретических проекций.

Когда-то давным-давно на заре капитализма и общества среднего класса возникло нечто названное знаком, который, казалось, поддерживал совершенно непроблематичные отношения со своим референтом. Этот первоначальный расцвет знака — момент буквального или референциального языка, иными словами непроблематичных претензий так называемого научного дискурса — наступил из-за разложения прежних форм магического языка силой, которую я назову силой овеществления, то есть силой, логика которой состоит в безжалостном разделении и разведении, специализации и рационализации, разделении труда во всех областях по образцу тэйлоризации. К сожалению, эта сила, породившая сам традиционный референт, не прекратила на этом свое действие, поскольку она является не чем иным, как логикой самого капитала. Соответственно, этот первый момент раскодирования или же реализма не может длиться долго; в силу диалектического перевертывания он становится в свою очередь предметом разлагающего воздействия овеществления, которое проникает в область языка, чтобы отделить знак от референта. Такое разделение не уничтожает референт, объективный мир или реальность полностью — все они продолжают влачить призрачное существование на горизонте, подобно сжавшейся звезде или красному карлику. Но их значительная удаленность от знака позволяет теперь последнему вступить в период автономии, более или менее свободно парящего утопического существования, словно бы противопоставленного его прежним предметам. Эта автономия культуры, эта полуавтономия языка — и есть момент модернизма, царства эстетики, которая удваивает мир, не будучи его частью, и тем самым обретает своего рода негативную или критическую

силу, но также проникается определенной тщетностью, свойственной потустороннему миру. Однако сила овеществления, ответственная за этот новый период, на этом тоже не останавливается: на следующей, более развитой стадии своеобразного перехода количества в качество овеществление проникает в сам знак и отделяет означающее от означаемого. Теперь референция и реальность полностью исчезают и даже значение (то есть означаемое) оказывается под вопросом. У нас не остается ничего, кроме чистой и случайной игры означающих, которую мы называем постмодернизмом, которая более не производит монументальных произведений модернистского типа, но непрерывно перетасовывает фрагменты ранее существовавших текстов, строительные элементы прежнего культурного и социального производства в рамках нового усовершенствованного бриколажа: метакниги, которые кормятся, пожирая другие книги, метатексты, которые склеивают в себе кусочки других текстов, — такова логика постмодернизма в целом, которая находит одну из наиболее сильных и оригинальных, подлинных своих форм в новом искусстве экспериментального видео.

Пространственные эквиваленты в мировой системе

ПОСТМОДЕРНИЗМ поднимает вопросы об аппетите к архитектуре, которые он потом почти сразу же перенаправляет в другую сторону. Наряду с едой, архитектуру можно понимать в качестве вкуса, появившегося у североамериканцев относительно поздно, поскольку они знают все о музыке и сказаниях, но меньше интересовались красно-речием и время от времени рисовали маленькие темные тайные картины в подозрительных целях, напоминающих о суеверии и оккультизме. Но вплоть до самого последнего времени они не хотели — и на то были основания! — слишком уж задумываться о том, что они едят; что же касается архитектурного пространства, здесь тоже долгое время царило оборонительное оцепенение, а общая позиция «не хочу это видеть», «не хочу знать об этом» была наиболее разумным отношением, которое только можно было выработать к старому американскому городу. (Следовательно, постмодернизм должен считаться датой, когда все это изменилось.) Послевоенное наследие этой едва ли не естественной защитной реакции, свойственной биологическому виду, состояло в перенаправлении таких эстетических инстинктов (хотя называть их инстинктами — дело сомнительное) на быструю коммодификацию — отсюда фаст-фуд, с одной стороны, и, с другой — китчевый ди-

зайн интерьеров и мебели, которым славятся США и который объяснялся как своеобразная мера безопасности (веселенький ситчик первой волны послевоенного производства домашних товаров), призванная оградить от воспоминаний о депрессии и связанных с нею лишениях. Но вы не можете начать снова с нуля; и позже — в так называемом постмодернизме, то есть спустя значительное время после того, как депрессия была забыта и вспоминалась разве что в качестве предлога для сравнения Рейганом самого себя с Франклином Делано Рузвельтом, — все пришлось строить на этих малоперспективных коммерческих началах. Следовательно, постмодерн, словно бы он учился у Гегеля, возвышает и отменяет (в жесте снятия, *Aufhebung*) весь этот мусор, включает гамбургеры в меню изысканных блюд, а Лас-Вегас — в радужный ландшафт своих психоделических корпоративных монументов.

Аппетит к архитектуре не согласуется, однако, с прежней установкой «меня это никак не касается», выработанной различными общественными классами республики по отношению к городским центрам. Этот аппетит отсылает, конечно, к городу и к отдельно стоящему зданию, сделанному, как правило, из каменных блоков, чью пространственную форму вам нравится видеть, если этот глагол («видеть») уместен здесь. Под вопросом здесь оказывается само монументальное; ему не нужна современная риторика тела и его траекторий, и точно так же он не является, по существу, визуальным в том или ином смысле постмодернистского цветового кода. Вам не нужно лично взбираться по большой лестнице, но это и не какая-то маньеристская притча, которую мы можем миниатюризировать, бросив на нее мимолетный взгляд, а потом унести домой в кармане. Посколь-

ку Хайдеггер и Дж. Пирпонт Морган уже упоминались, правильно будет сказать, что монументальное находится где-то между ними — скорее Питтсбург, чем Парфенон, однако с сохраняющейся благодаря Идее причастностью и тому и другому; в любом случае пришло время, наверное, сказать нечто положительное о неоклассике, которая, судя по всему, имеется здесь в виду и которая также может быть скрытым, неявным аналогом в комбинационной схеме, на основании которой несколько лет назад расцвел всеми своими красками — совершенно неожиданно — постмодерн. Следовательно, подобно французской кухне, этот аппетит является основательным, буржуазным, свойственным девятнадцатому веку, и он требует если не самого Парижа, то по крайней мере прочного неоклассического города, который все еще подразумевает формальную категорию улицы-и-тротуара, которую модернизм, как известно, стремился аннулировать, хотя и без особого успеха. Я думаю, что постмодернизм решил уничтожить нечто еще более фундаментальное, а именно различие между внутренним и внешним (все, что модернисты когда-либо могли сказать об этом, сводилось к тому, что одно должно выражать другое, но эта мысль указывает на то, что никто даже и не начал сомневаться в том, нужно ли вам, собственно, и то и другое). Потом бывшие улицы становятся многочисленными рядами в универмаге, который, если подумать о нем на японский манер, становится моделью и эмблемой, тайной внутренней структурой и концепцией постмодернистского «города», уже вполне реализованного в некоторых районах Токио.

Следствие, однако, состоит в том, что сколько бы захватывающим в пространственном смысле ни было такое новшество, получается, что теперь в городском ландшафте заказать, как раньше, высококлассное ар-

хитектурное блюдо, даже если вам захочется, стало еще сложнее (и в этом отношении реальные достижения постмодернистских архитекторов сравнимы с ночными перекусами, субститутом, а не самой вещью). Следовательно, аппетит к архитектуре сегодня — который, как я уже давно согласился, постмодернизм определенно оживил, если не попросту изобрел заново, — в действительности должен быть аппетитом к чему-то другому.

Я думаю, что это аппетит к фотографии: сегодня мы хотим потреблять вовсе не сами здания, которые вы едва ли вообще узнаете, когда делаете поворот на автостраде. Условные рефлексy городско-го центра выдают его за нечто невзрачное, пока вы не вспомните его фотографию; классическая южнокалифорнийская строительная площадка портит вид этого центра и запечатлевает на нем привычную временность и промежуточность, которая должна быть чем-то замечательным в «тексте», но в пространстве оказывается всего лишь еще одним синонимом халтуры. Сейчас все выглядит так, словно бы «внешняя реальность», от характеристики которой как референта мы благоразумно воздержимся, является последним убежищем и святилищем черно-белого (как в черно-белом фильме): то, что мы принимаем за цвет во внешнем реальном мире, — не что иное, как информация о некоей внутренней компьютерной программе, перекодирующей данные и маркирующей их подходящим цветом, как при раскрашивании классических голливудских фильмов. Реальный цвет появляется, когда вы смотрите на фотографии, глянцевые карточки во всем их великолепии: «*Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre*»¹. Ко-

1. «*Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre*» (фр.) — «Все в мире

нечно, если это книга с картинками! И есть много постмодернистских зданий, которые, похоже, были спроектированы именно для фотографий, на которых они только и могут сверкнуть своим блистательным бытием и актуальностью со всей фосфоресценцией высокотехнологичного оркестра, записанного на CD. Любое возвращение к осязательному и тактильному, например, обращение Вентури к респектабельности в Гордон-Ву-холле в Принстоне с его полированным металлом и по-настоящему прочными балюстрадами, похоже, перекликается с Луисом Каном и «поздним модерном», когда строительные материалы были дорогими и высококачественными, а люди еще носили костюмы и галстуки. Это похоже на переход от ценных металлов к кредитной карточке: «плохие новые вещи» не менее дороги, и вы все равно потребляете их реальную стоимость, однако (как будет указано далее) прежде всего и преимущественно вы потребляете именно стоимость фотографического оборудования, а не объектов фотографии.

Итак, возможно, что постмодернистская архитектура — это в конечном счете вотчина литературных критиков и что она текстуальна не в одном смысле, а в нескольких. Модернистский подход потребовал бы организовать эту архитектуру в соответствии с индивидуальными стилями и именами, которые различаются больше отдельных работ: остаточные эффекты модернизма равно ощутимы как в методах, на которые ориентированы произведения, так и в структурах последних, и довольно важное исследование постмодерна (которое по-своему будет

существует, чтобы попасть в Книгу», высказывание С. Малларме. — *Прим. пер.*

предпринято в этой главе) состоит в изучении этих остатков и в размышлении об их необходимости.

С другой стороны, существуют пережитки, которые относятся к гораздо более ранним, чем сам модерн, временам, и нам они являются в виде своего рода архаического «возвращения вытесненного» в рамках постмодерна.

Например, можно предположить, что веерные коллективные формы обычно являются остаточными, унаследованными от предшествующих способов производства, которые по самой своей природе были коллективнее наших — примерами могут быть китайская кухня с ее синхронными взаимоотношениями или, если обратиться к другой сфере, современная японская концепция команды, в соответствии с которой могут организовываться группы людей и в других областях, отличных от собственно фабрики. Это ведет к предположению, что монументальные модели «тотальности» архитектурного типа являются реконструкциями этих остаточных фрагментов в модернистский период. Иными словами, они не предлагают альтернативные, то есть капиталистические или «западные» формы тотальности взамен более архаичных, поскольку логика капитализма сама по себе является рассеянной и дизъюнктивной и не стремится к целостностям того или иного типа. Там же, где последние обнаруживаются в нашем способе производства, например, в государственной власти (или, другими словами, в построении или реконструкции государственной бюрократии), соответствующее усилие можно считать реакцией на рассеяние и фрагментацию, реактивным образованием или формой второго уровня. Расслабленность постмодерна определяет поэтому не возврат к прежним коллективным

формам, а своего рода расшатывание строений модерна, из-за которого его элементы и компоненты — все еще определяемые и относительно целые — зависят на какой-то дистанции друг от друга в чудесном стазисе или парении, подобно созвездиям, готовым рассыпаться в следующее мгновение. Наиболее живописное отображение этого процесса встречается, несомненно, в так называемом историзме постмодернистских архитекторов и прежде всего в их отношении к классическому языку, разные элементы которого — архитрав, арка, ордер, перемычка, слуховое окно и свод — постепенно начинают, словно бы в силу космологических процессов, отдаляться друг от друга в пространстве, отрываясь от своих прежних опор, уходя в свободную левитацию, как будто на какое-то краткое мгновение они приобрели блистающую автономию психического означающего, а их вторичная синкатегорематическая функция стала на миг самим Словом, прежде чем распасться в пыль пустых пространств. Такое парение было заметно уже в сюрреализме, где поздние «Христы» Дали зависали над крестами, к которым они были пригвождены, а у Магритта мужчины в котелках медленно спускались с неба в виде капель, которые и заставили их первоначально надеть свои шляпы и взять в руки зонты. Чаще всего для мотивации опыта невесомости, раньше используемого для того, чтобы как-то объединить все эти объекты в описании, обращались к «Толкованию сновидений»; и это наделяло их глубиной психической модели или глубиной бессознательного, в определенном смысле совершенно чуждой постмодерну и в его контексте старомодной. Однако в «Пьяцца д'Италия» Чарльза Мура, как и во многих других его зданиях, элементы парят, подчиняясь собственному импульсу, так

что каждый становится знаком и логотипом самой архитектуры, которая, что вряд ли нужно специально оговаривать, потребляется поэтому как товар — со всем жадным наслаждением, сопровождающим подобное потребление, — в противоположность ролям, которые эти элементы призваны играть или которые им чаще всего не позволяют играть в модернизме, озабоченном сопротивлением потреблению и выработкой опыта, который не мог бы подвергнуться коммодификации.

Следовательно, внутренняя дифференциация такого типа, при которой элементы и компоненты произведения словно бы удерживаются во взвешенном состоянии за счет какой-то антигравитации постмодерна, по духу своему совершенно отличной от закона падающих тел модерна, который стремился собирать вместе и соединять за счет притяжения (Эроса Фрейда), является, похоже, фундаментальным симптомом постмодернистского пространства. Этот закон модерна, на первый взгляд, никак не связан с таким постмодернистским пространством, поскольку предполагает, похоже, позитивный принцип отношения, а не это центробежное движение, и скорее уж указывает на способ реагирования организмов на чужеродные тела, позволяющий им окружать их и обезвреживать за счет некоего пространственного карантина или санитарного кордона. Однако такие элементы являются чаще всего внешними или внесистемными просто в силу того, что принадлежат прошлому.

Поэтому я позаимствую у архитекторов их собственный термин и буду называть эту вторую процедуру *обертыванием*, причем следует понимать, что мы тоже делаем здесь нечто подобное, а потому будет неплохо попытаться «произвести ее концепт»

и на теоретическом уровне. Обертывание можно считать реакцией на дезинтеграцию традиционного понятия, которое Гегель называл основой или «основанием» и которое перешло в гуманитарную мысль в форме «контекста», воспринимаемого его противниками в качестве чего-то по существу «внешнего» или «стороннего», поскольку казалось, что он предполагает двойной стандарт двух совершенно разных комплексов идей и процедур (одного — для текста, другого — обычно импортируемого извне, из учебников по истории или социологии — для рассматриваемого контекста), а кроме того, в нем всегда чувствовался привкус некоей более обширной и еще более невыносимой концепции социальной тотальности, которая еще должна возникнуть. Затем проблема эта, видимо, реорганизовалась в проблему формальную: какие именно отношения мы должны сегодня установить между двумя этими разными комплексами данных или исходных материалов, если отношение фигуры и основы исключено уже на первом шаге? «Интертекстуальность» всегда была чрезвычайно слабым и формалистическим решением этой проблемы, которую обертывание решает намного лучше, являясь, прежде всего, более фривольным (а потому от него можно тут же отказаться), но также, и это главное, потому что, в отличие от интертекстуальности, оно сохраняет важное предварительное условие *приоритета* или даже *иерархии* — функциональной соподчиненности одного элемента другому (также порой называемой «причинностью») — однако делает его ныне обратимым. То, что обернуто, может также использоваться в качестве обертки; обертка может быть в свою очередь обернута.

К таким эффектам можно попытаться приблизиться, используя старые идеи, например, идею

Мальро² о вымышленном произведении искусства: он думал о том, как фотография будет создавать несбывшиеся доселе формы искусства, например, увеличивая чеканное золото какого-нибудь скифского украшения до объемов, напоминающих фризы Пантеона, превращая тем самым декоративное искусство в скульптуру, а временные, мобильные, малые изделия кочевников — в монументальные и оседлые канонические «произведения». Поскольку сам он, по своим взглядам, был образцовым модернистом, ему не удалось создать понятие о таких трансформациях, он лишь добавил анонимных скифов (вместе с погребальными портретистами из Файюма) к «большому» канону. Может ли эта операция действовать в другом направлении, а великие канонические формы вернуться к малому искусству — другой вопрос, не получивший ответа (Делез и Гваттари пытаются проделать это с Кафкой как классиком модерна)³.

Но после появления теоретического дискурса и вместе с новым, едва ли не всеобщим, ощущением (поскольку все и так текст), что прежний контекст на самом деле является просто самостоятельным текстом, поскольку мы взяли его из другой книги, определенная версия придуманной Мальро практики создания вымышленных художественных форм рождается благодаря тому, что ранее выглядело цитатой. (См., к примеру, кадр из фильма Андрея Тарковского «Ностальгия»). Становится еще яснее то, что в любой критике или «эксplikации текста» и тем более в весьма специфических практиках со-

2. *Malraux A. Les Voix du silence. Paris: La Galerie de la Pleiade, 1963.*

3. *Делез Ж., Гваттари Ф. Кафка: За малую литература. М.: ИОИ, 2015.*

временной теории один текст просто обертывается в другой, что производит парадоксальный эффект: первый текст — простой образчик письма, абзац или иллюстративное высказывание, сегмент или момент, вырванный из контекста, — утверждается в качестве автономного, как своего рода самостоятельная единица, подобная прожорливым львам на серьгах у Мальро. Новый дискурс прилагает все усилия, чтобы ассимилировать «первичный текст» (ранее называвшийся Литературой) в своей собственной субстанции, перекодируя его элементы, выдвигая на передний план всевозможные переключки и аналогии, порой даже заимствуя стилистические черты иллюстрации, чтобы выковать из них неологизмы, то есть официальную терминологию теоретической обертки. И в некоторых случаях не слишком сильная классика и в самом деле может раствориться в работах своих сильных делегатов-теоретиков, закончив свой путь в качестве приложения или обширных сносок у именитого теоретика. Но чаще долгосрочный результат оказывается вторичным и не вполне предполагавшимся при расшатывании первичного единства: произведение растворяется в тексте, элементы распускаются и высвобождаются для полуавтономного существования в виде информационных единиц пространства медиакультуры позднего капитализма или «объективного духа», перенасыщенного месседжами. Но в этом случае движение может быть и обратным, когда такие авторы, как Сэмюэль Дилэни, утаскивают терминологические фрагменты теоретического дискурса обратно в свое официальное «литературное производство» и встраивают их в свой текст, подобно окаменелостям стратифицированных отложений или же контурам какого-то тела в будущих Помпеях, распавшегося на атомы, но оставившего

ть. В любом случае «фрагменты» в теоретическом дискурсе — это не эти кусочки бывшего произведения искусства, а, скорее, сами термины, неологизмы, которые, став идеологическим логосом, затем разлетаются по социальному миру подобно шrapнели, переходя в общее пользование и описывая в своем движении параболу, чья сила убывает, пока они не встретят на своем пути то или иное неподвижное препятствие, которое, конечно, может в конечном счете оказаться попросту вполне самостоятельным медиумом.

Вместе с тем стратегия обертки и обернутого закрепляет также предположение (неявно оказывающееся и наиболее явным месседжем «понятия» интертекстуальности) о том, что ни одна часть не является новой, поэтому ставкой отныне является повторение, а не радикальная новация. Проблема заключается в намечающемся парадоксе: претензия на историческую оригинальность постмодернизма в целом и постмодернистской архитектуры в частности основывается именно на этом отказе от нового или новизны. Что же такого оригинального (в некоем новом и оригинальном смысле) в концепции «нео», что она избегает оригинальности и соглашается на повторение, понимаемое в некоем сильном и оригинальном смысле? В какой степени мы все еще можем описывать оригинальность пространственной конструкции при постмодерне, когда последний открыто отказался от великого модернистского мифа производства радикально нового утопического пространства, способного преобразить мир как таковой?

Но, как всегда, дилеммы постмодерна видоизменяют дилеммы модерна (и в свою очередь видоизменяются под действием последних), поскольку нова-

ция была совершенно недвусмысленной идеологической ценностью, пусть в то же время структурно амбивалентной и неразрешимой в своей реализации. Суждение такого рода следовало бы пояснить явным отождествлением у виднейших представителей модерна (таких как Ле Корбюзье) формальной новации с радикальным социальным изменением как таковым, которое предположительно дает возможность обычной эмпирической верификации, если только вы считаете, что социальное возрождение легко зафиксировать постфактум. Попытка помыслить такие изменения с точки зрения надстройки в конечном счете, похоже, производит социальные модели или мировоззрения религиозного по своему существу типа. В любом случае само понятие пространства демонстрирует здесь свою в высшей степени опосредующую функцию, так что из его эстетической формулировки тут же вытекают когнитивные и в то же время социально-политические следствия.

Но это также причина, по которой, возможно, неправильно выписывать социальные последствия пространственной новации в терминах самого пространства — здесь требуется опосредующее звено некоего третьего термина или интерпретанты, извлеченной из другой области или медиума. Такой сдвиг произошел в киноведении несколько лет назад, когда Кристиан Мец развил свою киносемиотику в обширную программу переписывания, в которой основные моменты структуры фильма были переформулированы в категориях языка и знаковых систем⁴. Реальным результатом такой программы переписывания

4. Провокационную переоценку этого момента см. в: *Rodowick D.N. The Crisis of Political Modernism. Urbana (Ill.): University of Illinois Press, 1988.*

вания стало производство двойной проблемы, которая, возможно, вообще не была бы сформулирована и не попала бы в фокус внимания, если бы она по-прежнему выражалась в чисто кинематографических терминах, — во-первых, проблемы минимальных единиц и макроформ того, что в кадре могло бы соответствовать знаку и его компонентам, не говоря уже о самом слове; и, во-вторых, проблемы того, что в диегезисе кино можно было рассматривать в качестве законченного предложения, если не высказывания, не говоря уже о более обширном «текстуальном» фрагменте того или иного рода. Однако такие проблемы «производятся» в рамках более общей псевдопроблемы, которая кажется онтологической (или метафизической, что в конечном счете означает то же самое) и которая может принимать форму неразрешимого вопроса о том, является ли кино разновидностью языка (даже в утверждении, что оно *похоже* на язык — или Язык — уже слышатся некоторые метафизические обертоны). Этот конкретный период киноведения, судя по всему, закончился не тогда, когда онтологический вопрос был признан ложным, а когда локальная работа по перекодировке исчерпала свои предметы, так что суждению о псевдопроблеме можно было дать ход.

Такая программа переписывания может быть полезной в нашем теперешнем архитектурном контексте, если только не путать ее с семиотикой архитектуры (которая уже существует) и если добавить к этому ключевому шагу второй шаг, исторический и утопический, функция которого — не поднимать аналогичные онтологические вопросы (о том, является ли архитектурное пространство разновидностью языка), но, скорее, пробудить вопрос об условиях возможности той или иной пространственной формы.

Как и в кино, первые вопросы — это вопросы о минимальных единицах: словами архитектурного пространства или по крайней мере его существительными вроде бы должны быть комнаты, категории, которые синтаксически или синкатегорематически связываются и сопрягаются различными пространственными глаголами или наречиями — например, коридорами, дверными проемами и лестничными пролетами — которые, в свою очередь, модифицируются прилагательными в форме краски и отделки, украшения, орнамента (пуританское разоблачение которого у Адольфа Лооса наводит на некоторые интересные лингвистические и литературные параллели). В то же время эти «высказывания» — если действительно можно сказать, что строение должно «быть» таким высказыванием — прочитываются читателями, чьи тела заполняют различные места шифтеров и позиции субъекта; тогда как более крупный текст, в который включены такие единицы, может быть отнесен к тексту-грамматике города как такового (или же, если говорить о мировой системе, к еще более обширным географиям и их синтаксическим законам).

Как только эти эквиваленты заданы, начинают выявляться более интересные вопросы исторической идентичности — вопросы, не включенные в лингвистический или семиотический аппарат и способные состояться тогда, когда последний сам диалектически оспаривается. Как, к примеру, следует мыслить фундаментальную категорию комнаты (как минимальной единицы)? Должны ли, например, личные комнаты, публичные залы и комнаты для работы (например, офисное пространство) мыслиться в качестве относящихся к одному и тому же типу существительного? Могут ли все они совершенно оди-

наково использоваться в структуре высказывания одного и того же типа? Однако, согласно одной исторической интерпретации⁵, современная комната появляется только в качестве следствия изобретения коридора в семнадцатом веке; ее приватность имеет мало отношения к тем произвольным помещениям для сна, в которые приходилось пробираться через лабиринт других комнат, переступая через спящие тела. Эта новация, заново оформляемая, таким образом, нарративом, порождает теперь родственные вопросы о происхождении нуклеарной семьи и создании или формировании буржуазной субъективности — не меньше, чем исследования соответствующих архитектурных техник. Но также она заставляет серьезно усомниться в философиях языка, которые, собственно, и произвели первую формулировку: что представляет собой трансисторический статус слова и высказывания? Современная философия значительно изменила свое представление о собственной истории, как и понимание своей функции, когда начала оценивать отношение своих наиболее фундаментальных (западных) категорий к грамматической структуре древнегреческого языка (не говоря уже о приблизительных переводах последнего на латынь). Критика категории субстанции в современной ситуации является, можно сказать, одним из ответов на воздействие этого опыта историчности, который, казалось, дискредитирует существительное как таковое. Не совсем понятно, случилось ли нечто похожее на макроуровне собственно высказывания, пусть даже понадобилось понять конститутивное отношение лингвистики как дисциплины к вы-

5. *Evans R. Figures, Doors and Passages*//Architectural Design. April 1978. P. 267–278.

сказыванию как крупнейшему из всех ее мыслимых предметов изучения (и оно скорее закреплено, чем отвергнуто попыткой изобрести компенсаторные дисциплины, такие как семантика или грамматика текста, красноречиво указывающие на границы, которые они отчаянно хотели бы преодолеть или устранить).

Историческая спекуляция здесь лишь усложняется в силу извлечения политических и социальных следствий. Вопрос о происхождении самого языка (изначальном формировании высказывания и слова в некоей галактической магме на заре человечества) был чуть ли не всеми — начиная с Канта и заканчивая Леви-Строссом — объявлен незаконным, даже если сопровождался вопросом о происхождении собственно социальности (а раньше ему сопутствовал еще один, родственный вопрос, — о происхождении семьи). Однако вопрос о возможном развитии и видоизменении языка все еще мыслим, причем он сохраняет крайне важное отношение с утопическим вопросом о возможном изменении общества (где такое изменение все еще представимо). Действительно, формы, принимаемые такими спорами, будут представляться философски приемлемыми или же, напротив, устаревшими и суеверными в строгой зависимости от ваших более глубоких убеждений касательно того, можно ли вообще как-то изменить постмодернистское общество. Например, дискуссия о Марре в Советском Союзе была отнесена вместе с Лысенко к разряду научных аберраций, в основном из-за гипотезы Марра о том, что сама форма и структура языка меняется в соответствии со способом производства, надстройкой которого она является. Поскольку русский язык не слишком сильно изменился со времен царизма, Сталин резко оборвал эти спе-

куляции своим знаменитым памфлетом «Марксизм и вопросы языкознания». В наше время феминизм едва ли не в одиночку пытается вообразить утопические языки, на которых говорили бы в обществах, где больше не было бы гендерного доминирования и неравенства⁶: результат не ограничился достижениями в недавней научной фантастике, он должен оставаться примером политической ценности утопического воображения как формы праксиса.

Но именно с точки зрения такого утопического праксиса мы должны вернуться к проблеме необходимого для нас суждения о новациях модернистского движения в архитектуре. Ведь точно так же, как расширение высказывания играет ключевую роль в литературном модернизме от Малларме до Фолкнера, метаморфоза минимальной единицы имеет фундаментальное значение для архитектурного модернизма, который, можно сказать, попытался преодолеть высказывание (как таковое), уничтожив улицу. Можно утверждать, что «свободная планировка» Ле Корбюзье бросает в том же самом смысле вызов традиционной комнате как синтаксической категории, производит императив, требующий жить как-то

6. Современная научная фантастика часто оказывалась лабораторией для подобных языковых экспериментов, например, в модели социальной структуры гермафродитного вида у Урсулы Ле Гуин (для которого она использует только маскулинный гендер): *Ле Гуин У.* Левая рука тьмы. М.: Азбука-Аттикус, 2016; или в развернутом «ответе», который Сэмюэль Р. Дилэни дал в своем романе «Звезды в моем кармане, как песчинки» (*Delany S. Stars in My Pocket Like Grains of Sand. New York: Bantam Books, 1984*), в котором у сексуально дифференцированных людей нашего собственного типа местоимение женского рода используется вообще всеми для психического субъекта, тогда как местоимение мужского рода — только для человека, выступающего объектом желаний (каков бы ни был его физический пол).

по-новому, изобретает новые формы жизни и обитания, выступающие этическим и политическим (а также, возможно, психоаналитическим) следствием формальной мутации. В таком случае все зависит от того, представляете ли вы «свободную планировку» как еще одну комнату, пусть и нового типа, или же она полностью преодолевает эту категорию (подобно тому как язык по ту сторону высказывания преодолел бы западную систему категорий, а вместе с ней и нашу социальность). Вопрос не только в сносе старых форм, как в иконоборческой, очистительной терапии дада: этот вид модернизма обещал такую артикуляцию новых пространственных категорий, которую можно было бы с полным правом назвать утопической. Хорошо известно, что постмодернизм сопрягается с негативным суждением о подобных стремлениях высокого модернизма, от которых он, по его заверениям, отказался, однако новое имя, чувство радикального разрыва, энтузиазм, с которым приветствовались новые типы зданий, — все это свидетельствует о сохранении определенного представления о новизне или новации, которое, похоже, пережило модерн как таковой.

Таковы, по крайней мере, рамки проблемы, предлагаемые мною для исследования одного из постмодернистских зданий, которое, судя по всему, делает сильную заявку на революционную пространственность — дом (или жилище на одну семью), построенный (или перестроенный) канадско-американским архитектором Фрэнком Гери для самого себя в Санта-Монике (Калифорния) в 1979 г. Однако даже этот начальный пункт отягощен определенными проблемами: прежде всего, неясно, как сам Гери понимает свое отношение к постмодернистской архитектуре в целом. У его стиля, несомненно, мало общего с по-

казной декоративной фривольностью и истористскими аллюзиями Майкла Грейвса, Чарльза Мура или даже самого Вентури. Гери даже заметил, что Вентури «рассказывает истории... Меня же интересуют практические вещи, а не истории»⁷, что является достаточно удачной характеристикой страсти к периодизации, из которой (в том числе) и возникает понятие постмодернизма. В то же время жильё на одну семью, возможно, для проектов постмодерна не столь характерно: величие дворца или виллы, очевидно, все меньше соответствует эпохе, начавшейся, собственно, со «смерти субъекта». Также и нуклеарная семья ничем особенным постмодерну не интересна. Здесь мы если и выигрываем что-то, то можем в то же время и проиграть; и чем более оригинальным может оказаться здание Гери, тем менее обобщаемыми, возможно, окажутся его черты в плане постмодернизма в целом.

Дом расположен на углу Двадцать второй улицы и Вашингтон-авеню и, собственно говоря, является не новым строением, а реконструкцией старой, более традиционной каркасной постройки.

Даймонстейн: Однако одно из произведений искусства, созданных вами, — это ваш собственный дом. Его характеризовали в терминах пригородной анонимности. Исходная постройка представляла собой двухэтажный дощатый дом с мансардной крышей. Затем вы построили вокруг него полуторазэтажную стену из гофрированного металла, однако за стеной исходная конструкция выступает из новой постройки. Можете рассказать нам, какие у вас были намерения?

Гери: Дело в моей жене. Она нашла этот прекрасный дом — а я люблю жену — миленький домик со всяким старьем

7. *Diamonstein B. American Architecture Now. New York: Rizzoli, 1980. P. 46.*

внутри. Просто замечательный. Найти этот дом было очень сложно. Мы купили его в Санта-Монике на пике бума недвижимости. Заплатили самую большую цену из возможных.

ДАЙМОНСТЕЙН: Сто шестьдесят тысяч долларов, как я читала.

ГЕРИ: Сто шестьдесят тысяч.

ДАЙМОНСТЕЙН: Куча денег.

ГЕРИ: Год назад он стоил сорок. Все это в стиле отчаянных мер. Я всегда так поступаю. И мы могли бы прекрасно в этом доме жить. Там было достаточно места, и вообще.

ДАЙМОНСТЕЙН: Розовый дом с зеленой шиферной кровлей?

ГЕРИ: Он был весь в розовом асбестовом шифере, положенном на белые обшивочные доски. В несколько слоев. В нем уже и раньше были наслоения, и сегодня это мощный термин — наслоение.

ДАЙМОНСТЕЙН: Одна из причин, по которой он вам понравился.

ГЕРИ: Так или иначе, я решил вступить в диалог со старым домом, и, как вы знаете, то же самое я говорил о доме Рона Дэвиса, где интерьер должен был соединиться в диалог с экстерьером. Здесь мне было просто, поскольку у старого дома уже была своя эстетика, и я мог сыграть на ней. Но я хотел изучить отношения между ними двумя. Меня захватила мысль, что старый дом должен выглядеть снаружи так, словно он совершенно нетронут, и что вы сможете взглянуть через новый дом и увидеть старый, как будто он теперь упакован в эту новую кожу. Новая кожа и окна в новом доме были бы в совершенно другой эстетике, чем окна старого дома. Поэтому они бы постоянно находились, так сказать, в конфликте друг с другом. Я хотел, чтобы у каждого окна была своя эстетика, чего я тогда не мог добиться.

ДАЙМОНСТЕЙН: Таким образом, старый дом был ядром, а новый — оберткой. Конечно, вы использовали ряд материалов, которые уже вошли в ваш словарь — металл, фанеру, стекло, забор из рабицы — все очень дешевое. С одной стороны, дом выглядит незаконченным и сырым —

ГЕРИ: А я не уверен, что он закончен.

ДАЙМОНСТЕЙН: Не уверены?

ГЕРИ: Нет.

ДАЙМОНСТЕЙН: А когда-нибудь бывает такая уверенность?

Гери: Трудно сказать. Я как-то задумался о том, как это воздействует на мою семью. Я заметил, что жена оставляет бумаги и всякие вещи на столе, так что в организации нашей домашней жизни есть нечто хаотическое. Я начал думать, что это имеет какое-то отношение к тому, что она не знает, закончил я или нет.⁸

Далее я в основном опираюсь на работу Гэвина Макрэ-Гибсона «Тайная жизнь зданий»⁹, которая включает несколько замечательных образцов феноменологического и формального описания. Я сам посетил этот дом, и мне очень хотелось бы избежать методологической апории «Системы моды» Барта (который принял решение анализировать тексты о моде, а не самую физическую моду как таковую); но очевидно то, что абсолютно физические, как может показаться, или сенсорные подходы к архитектурному «тексту» лишь по видимости противоположны выражению или интерпретации (с этим мы столкнемся, когда вернемся к специфическому феномену архитектурной фотографии).

Однако в книге Макрэ-Гибсона содержится даже более сильный и важный для наших задач тезис, имеющий отношение к ее аппарату интерпретации, который все еще принадлежит старому высокому модернизму, а потому может в некоторых критических пересечениях между описанием и интерпретацией сказать нам нечто важное о различии между модернизмом и постмодернизмом, как и сама постройка Гери.

8. *Diamonstein B.* Op. cit. P. 43–44.

9. *Macrae-Gibson G.* *Secret Life of Buildings.* Cambridge: MIT Press, 1985; см. также полезный обзор критики и мнений об этом доме: *Marder T. A.* *The Gehry House*//T. A. Marder (ed.). *The Critical Edge.* Cambridge: MIT Press, 1985.

Макрэ-Гибсон распределяет дом Гери по трем типам пространства. Я не буду придерживаться этого трехчастного членения, однако оно дает нам точку отсчета: «Во-первых, группа небольших комнат в задней части дома на обоих этажах, лестничные марши, спальни, ванны и чуланы. Во-вторых, большие помещения старого дома, которые стали гостиной на первом этаже и главной спальней на втором этаже. Наконец, сложные сглаженные помещения новой пространственной обертки, состоящие из входной группы, зоны кухни и столовой, которые на пять ступеней ниже гостиной»¹⁰.

Давайте пройдемся по этим трем типам помещений, двигаясь назад. «Дом состоит из гофрированной металлической оболочки, обернутой вокруг трех сторон уже существовавшего дома 1920 г., покрытого розовым шифером, так что между оболочкой и старыми внешними стенами создано новое пространство»¹¹. Старый деревянный каркас остается своего рода подмостками для сохранившихся воспоминаний, однако зоны столовой и кухни теперь вынесены за его пределы и, по существу, расположены в бывшей въездной зоне и во дворе (на пять ступеней ниже бывшего первого этажа). Эти новые зоны между каркасом и оберткой по большей части застеклены, а потому визуально открыты бывшему «внешнему миру» или «открытому воздуху» и неотличимы от них. То эстетическое возбуждение, которое мы испытываем благодаря этой формальной новации (возбуждение, связанное с дискомфортом или с болезненностью; но, с другой стороны, Филип Джонсон, который там завтракал, счел это место весьма *ge-*

10. *Macrae-Gibson G. Secret Life of Buildings. P. 16–18.*

11. *Ibid. P. 2.*

mütlich, уютным), очевидно, должно иметь некоторое отношение к стиранию категорий внутреннего/внешнего или к их перестановке.

Сильный эффект гофрированного металлического каркаса, похоже, безжалостно пронизывает старый дом, оставляя на нем свою грубую отметину и знак «современного искусства», но не уничтожая его полностью, словно бы категоричный жест «искусства» был прерван и на полпути забыт. Помимо этого важного формального вмешательства (в котором следует, как мы вскоре поймем, отметить также применение дешевых низкокачественных материалов), еще одно выделяющееся качество нового обернутого дома — остекление въездной зоны и, в частности, новое остекление потолка кухни, которая, если смотреть на дом снаружи, кажется углубляющейся во внешнее пространство подобно огромному стеклянному кубу — «крутящемуся кубику», как его назвал Гери — который «отмечает соединение улиц с тем, что днем кажется отступающей пустотой, а ночью — надвигающимся как луч твердым телом»¹². Эта характеристика, данная Макрэ-Гибсоном, представляется мне весьма интересной, однако его интерпретация куба, возвращающаяся к мистическим четырехугольникам Малевича (Гери однажды проектировал выставку Малевича, так что эта отсылка не так произвольна, как может показаться), кажется мне абсолютно неверной, натужной попыткой вписать эстетику старья и мусора, присущую определенным разновидностям постмодернизма, в возвышенные метафизические устремления старого высокомого модернизма. Сам Гери часто подчеркивал то, что очевидно любому зрителю его зданий, а именно де-

12. Ibid. P. 5.

шевизну его материалов — однажды он сказал об «архитектуре жмота». У него очевидная любовь не только к гофрированному алюминию, использованному в этом здании, но также к сетке из стальной проволоки, необработанной фанере, шлакоблокам, телефонным столбам и т. п., а однажды он даже создал дизайн (чрезвычайно цветистой) картонной мебели. Такие материалы, конечно, имеют «коннотации»¹³; они отменяют запроектированный в великих зданиях модерна синтез материи и формы, и вписывают очевидно экономические и инфраструктурные темы в это произведение, напоминая нам о стоимости домовладения и строительства, а также расширительно о спекуляции на стоимости земли — об этом конститутивном шве между экономической организацией общества и эстетическим производством его (пространственного) искусства, который архитектура в своем опыте должна ощущать живее, чем любое иное из изящных искусств (за исключением, возможно, кинематографа), учитывая, что ее шрамы даже более заметны, чем в кинематографе, вынужденном подавлять и скрывать свои экономические детерминации.

13. Исходные материалы — это также способ отослать к инструментам как таковым, и биографы Гери возводят его увлеченность и теми, и другими к тому, что в молодости он работал в хозяйственном магазине бабушки (FG. P. 12). Единственное другое, в целом позднемодернистское или постмодернистское, произведение, в котором инструменты и материалы выносятся на первый план с той же настойчивостью, — это «Урок вещей» Клода Симона (см. далее главу 5), осознанный ответ на «марксизм», работа, которая вместе с домом Гери поднимает вопрос о сравнительных способностях реализма и постмодернизма передавать реальность и бытие труда или того, что Хайдеггер называл *Gestell* (поставом или инструментализацией).

Куб и плита (из гофрированного металла): эти бросающиеся в глаза маркеры, встроенные в старое здание наподобие смертельной распорки, пронзающей тело жертвы автокатастрофы, очевидно, разрушают любые иллюзии органической формы, которые могли бы еще сохраняться в связи с этой конструкцией (иллюзии, относящиеся к числу конститутивных идеалов старого модернизма). Два этих пространственных феномена составляют «обертку»; они нарушают старое пространство и ныне являются частями новой конструкции, будучи дистанцированными от нее как инородные тела. Также они, по-моему, соответствуют двум важным конститутивным элементам самой архитектуры, которую Роберт Вентури в своем постмодернистском манифесте «Уроки Лас-Вегаса» обособляет от традиции, дабы переформулировать задачи и призвание новейшей эстетики, а именно оппозиции фасада (или витрины) и сарая позади или ангароподобного пространства самого здания. Однако Гери не останавливается на этом противоречии, разыгрывая один термин против другого, чтобы произвести интересное, но временное решение. Скорее, мне кажется, что гофрированный металлический фасад и крутящийся кубик *намекают* на два термина этой дилеммы, которую они присоединяют к чему-то еще — остаткам старого дома, постоянству истории и прошлого, то есть к содержанию, которое все еще можно буквально разглядеть через новые элементы, когда проем фальшокна гофрированной обертки демонстрирует старые окна каркасного дома, находящиеся за ним.

Но если это так, тогда мы должны реорганизовать трехчастную схему Макрэ-Гибсона. Его первую категорию — остатки традиционного пригородного пространства — мы пока трогать не будем, разберем-

ся с ними потом. Если, однако, обертка — куб и плита — обретают здесь свое собственное существование, будучи видимым агентом осуществляющейся архитектурной трансформации, значит ей должен быть приписан отдельный категориальный статус, тогда как два последних типа Макрэ-Гибсона — прежние «большие помещения» вместе с новым «входом» и зоной кухни — будут объединены как итоговый результат пересечения двух первых категорий, вмешательства «обертки» в традиционный дом.

Следовательно, в нашем контексте тот факт, что гостиная возникает в помещении, уже построенном в старом доме, тогда как кухня в действительности является внешней комнатой за его пределами, не представляется столь важным, как ощущение того, что обе в каком-то смысле являются одинаково новыми, и этот смысл еще предстоит оценить. Действительно, и заглубленная ныне гостиная, и зона столовой и кухни, открывшиеся между свободно наброшенной внешней оберткой и «отмиранием» ненужного теперь конструктивного каркаса, представляются мне самым важным, по-настоящему новым постмодернистским пространством, в котором наши тела живут, испытывая неудобство или, наоборот, удовольствие, пытаюсь отбросить старые привычные категории внешнего/внутреннего и соответствующие им восприятия, все еще стремясь к буржуазной приватности прочных стен (к замкнутости, напоминающей старое центрированное буржуазное эго) и испытывая при этом благодарность за новаторскую инкорпорацию отдельных экземпляров растения юкка и того, что Барт назвал бы калифорнийскостью, в нашу недавно реконструированную среду. Мы должны снова и снова подчеркивать, причем в разных отношениях, коварные двусмысленности

этого нового «гиперпространства». Вот как делает это Макрэ-Гибсон, указывая на

многочисленные противоречивые линии перспективы, идущие к многочисленным точкам схождения ниже и выше множества горизонтов... Когда нет ничего, что было бы под прямым углом, кажется, что ничто не сходится к одной и той же точке. Искривленные плоскости перспективы у Гери и иллюзионистское применение элементов каркаса порождает то же чувство у зрителя [как и картины Рональда Дэвиса, когда «зритель подвешен над изогнутыми решетками перспективы и наклонен к ним»]; скошенность плоскостей, которые должны быть вертикальными или горизонтальными, и схождение элементов фахверковой конструкции заставляют чувствовать себя подвешенным и скособоченным в разных направлениях сразу.

По Гери, мир сходится к множеству точек, и он не предполагает, что какие-либо из них соотносены со стоящим человеком. Человеческий глаз все еще критически важен в мире Гери, но чувство центра уже не обладает своей традиционной символической ценностью¹⁴.

Это описание указывает всего лишь на отчуждение прежнего феноменологического тела (с его координатами левого/правого, перед/зада, верх/низа) в космическом пространстве фильма Кубрика «Космическая одиссея 2001 года», в котором больше нет надежности ньютоновской земли. Это чувство, несомненно, связано также и с новым бесформенным пространством — не являющимся ни массой, ни объемом, — которое характерно (по моему мнению)¹⁵ для просторных холлов Портмана, в которых ленты и транспаранты напоминают нам, подобно призра-

14. *Macrae-Gibson G.* Op. cit. P. 12, 14, 16.

15. Здесь я ссылаюсь на мой анализ Портмана в работе «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» (см. выше главу 1).

кам, о прежних распределяющих и структурирующих границах, о замыкающих категориях, в то же время устраняя их и создавая иллюзию нового, показного пространственного освобождения и игры. Конечно, пространство Гери является намного более точным и скульптурным, чем эти огромные и грубые в своей мелодраматичности контейнеры. Оно гораздо остроумнее сталкивает нас с парадоксальными невозможностями (не в последнюю очередь невозможностями репрезентации), которые присущи этой позднейшей эволюционной мутации позднего капитализма в «нечто другое», что более не является семьей, городским районом или государством, даже нацией, оказываясь столь же абстрактным и нелокализованным, как безместность комнаты в международной сети мотелей или же анонимное пространство терминалов аэропортов, которые в вашем сознании все сливаются воедино.

Есть, однако, и другие способы разобраться с природой гиперпространства, и Гери упомянул подобный способ в процитированном мной интервью, где он говорит о хаосе вещей внутри дома. В конце концов, «декорированный сарай» Вентури указывает на то, что содержание относительно безразлично, что оно может быть как разбросано, так и тщательно сложено в каком-нибудь углу. Точно так же Гери описывает перестроенную студию, которую он сделал для Рона Дэвиса: подобные структуры «создают оболочку. Потом приходит пользователь, и складывает свои пожитки в оболочку. Дом, сделанный мной для Рона Дэвиса, был идеей. Я построил самую красивую оболочку, какую только смог, а потом он принес туда свои вещи, подстроив ее под свои нужды»¹⁶.

16. *Diamonstein B. American Architecture Now. P. 37, 40.*

Однако замечания Гери о беспорядочности его собственного дома выдают легкое недовольство, которое стоило бы изучить подробнее (особенно потому, что в продолжении диалога появляется новая тема — фотографии — к которой мы вскоре вернемся):

ДАЙМОНСТЕЙН: Возможно, была еще одна подсказка, которую вы дали жильцам. Когда этот дом был сфотографирован с тремя прекрасными лилиями, стоящими в одном месте, двумя книгами в другом — у вас там было чистящее средство для кухонной раковины, несколько дверец шкафов открыты. Это была вполне живая среда. Казалось очевидным, что фотография специально структурировалась так, чтобы отразить среду, в которой настоящие люди живут настоящей жизнью.

ГЕРИ: На самом деле фото не структурировали.

ДАЙМОНСТЕЙН: То есть сфотографировали то, как вы живете?

ГЕРИ: Да. В общем, получилось так, что у меня теперь там куча фотографов. Каждый приходит и у каждого своя идея о том, как это место должно выглядеть. Поэтому они начинают двигать мебель туда-сюда. Если я успеваю вовремя, то начинаю все ставить обратно¹⁷.

Подобные дискуссии подразумевают такое смещение архитектурного пространства, что позиционирование его содержимого — в равной мере предметов и человеческих тел — становится проблематичным. Это чувство можно по-настоящему оценить только в историческом и сравнительном контексте и, по моему мнению, только на основе следующего тезиса: если значимыми негативными эмоциями модернистского момента были тревога, страх, бытие-к-смерти и «ужас» Курца, новейшие «интенсивности» постмодерна, которые также характеризовались в категориях «неудачного трипа» или шизо-

17. Ibid. P. 44.

френического погружения, могут с тем же успехом описываться в терминах беспорядочности рассеянного существования, экзистенциального бардака, постоянной темпоральной рассеянности жизни после шестидесятых. Действительно, возникает желание (не перегружая незначительные детали здания Гери) отослать к более общему формообразующему контексту большого виртуального кошмара, который можно отождествить с тем, как шестидесятые пошли вразнос, что стало своего рода историческим контркультурным «неудачным трипом», в котором психическая фрагментация выросла до качественно новой силы, а структурная рассеянность децентрированного субъекта продвигается ныне как подлинный двигатель и экзистенциальная логика позднего капитализма как такового.

В любом случае все эти черты — странное новое чувство отсутствия внутреннего и внешнего, ошеломление и утрата пространственной ориентации в отелях Портмана, беспорядочность среды, в которой вещи и люди более не находят своего «места» — намечают полезные симптоматичные подходы к природе постмодернистского гиперпространства, не предлагая нам никакой модели или объяснения самого этого предмета.

Однако такое гиперпространство — то есть второй и третий типы пространства у Макрэ-Гибсона — само является результатом напряжения между двумя полюсами, двумя разными типами пространственной структуры и опыта, из которых мы пока говорили только об одном (а именно о кубе и гофрированной стене, внешней обертке). Следовательно, мы должны перейти к наиболее архаичным частям самого дома — сохранившимся стенам, спальням, ваннам и чуланам, чтобы не только увидеть то, чему пришлось видеоиз-

меняться, пусть даже частично, но и понять, подлежит ли традиционный синтаксис и грамматика утопической трансформации.

На самом деле, эти комнаты сохранены как в музее — нетронутыми, целыми, но теперь в каком-то смысле «процитированными» и без малейшей модификации лишенными — словно бы в трансформации чего-то в образ самого себя — своей конкретной жизни, подобно Диснейленду, сохраненному и законсервированному марсианами для своего собственного удовольствия и исторических исследований. Если вы подниметесь по все еще старомодным лестницам дома Гери, вы встретите старомодную дверь, через которую можно войти в старомодную комнату прислуги (хотя она с таким же успехом может быть спальней подростка). Дверь — это устройство для перемещения во времени; когда вы ее закрываете, вы возвращаетесь в старый пригород Америки двадцатого века — к прежнему понятию комнаты, которое включает мою приватность, мои сокровища, но также мой китч, ситчик, старых плюшевых мишек, старые пластинки. Но отсылка к путешествию во времени неверна; с одной стороны, у нас здесь праксис и реконструкция, сильно напоминающие «Wash-35» Филипа К. Дика¹⁸, аутентичную реконструкцию Вашингтона 1935 года, времен его детства, любовно воссозданную трехсотлетним миллионером на планете-спутнике (или, если вы предпочитаете более простую отсылку, Диснейленд или парк ЕРСОТ); тогда как, с другой стороны, это все-таки не реконструкция прошлого, поскольку данное анклавное про-

18. Имеется в виду его роман «В ожидании прошлого» (*Dick P. Now Wait for Last Year*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1966); см. также главу 8.

странство является нашим настоящим и воспроизводит реальные жилые помещения других домов на той же улице или в других районах современного Лос-Анджелеса. И именно актуальная реальность была преобразована в симулякр процессом обертывания или цитирования, а потому стала не исторической, а истористской, то есть аллюзией на настоящее вне реальной истории, которое с таким же успехом могло бы быть прошлым, удаленным из реальной истории. Процитированная комната, соответственно, в чем-то родственна и тому, что в кино получило название *la mode retro* или кинематографа ностальгии: прошлому как модной картинке или глянцевому изображению. Следовательно, эта удержанная и сохраненная зона старого дома, с которым Гери ведет «диалог», как эстетический феномен начинает неожиданно перекликаться со значительным спектром совершенно иных, не архитектурных феноменов в постмодернистском искусстве и теории: трансформацией в образ или симулякр, историзмом как субститутутом истории, цитированием, анклавами в культурной сфере и т.д. Я даже готов ввести отдельную проблему собственно референции, столь парадоксальную, когда имеешь дело со зданиями, которые, будучи якобы «реальнее» содержания литературы, живописи или кино, все же каким-то образом обладают собственным референтом. Но теоретическая проблема, связанная с тем, как строение может иметь референт (противопоставленный означаемому или значению того или иного рода), утрачивает свою способность к остранению и свое шоковое воздействие, когда скатывается к более слабому вопросу о том, на что здание может ссылаться. Я упоминаю это потому, что последний вопрос — еще один ход в «модернизирующей» интерпретации это-

го дома, выдвинутой Макрэ-Гибсоном, и он выливается в блестящий текст о том, как дом *намекает* на свое собственное положение в Санта-Монике кучей морских аллюзий и образов. К такому прочтению мы привыкли, анализируя работы Ле Корбюзье или Фрэнка Ллойда Райта, в которых действие подобных аллюзий, видимо, полностью согласовано не только с модернистской эстетикой подобных зданий, но также с их особым социальным пространством и исторической ситуацией. Если же, однако, чувствуется, что городское пространство 1980-х годов по множеству сверхдетерминированных причин утратило эту специфическую материальность, размещенность и ситуативность, то есть если мы больше не ощущаем Санта-Монику как место, в котором разные места находятся в определенных отношениях с побережьем, с трассой и т. д., тогда такая экзегеза будет казаться дезориентированной или нерелевантной. Конечно, не неверной, поскольку эти структуры могут быть остатками старого модернистского языка, захваченными и почти распущенными новым языком, но все же сохраняющимися в виде какой-то тени, жилки, которую может расшифровать проницательный и упрямый читатель или критик, противящийся переменам.

Существуют, однако, и другие способы постановки теоретического вопроса о референции, и самым очевидным является перспектива, в которой сама комната, как характеристика стандартного американского общества и социального пространства, в которое был помещен дом Гери, выступает в качестве последнего минимального остатка этого прежнего пространства, которое как раз перерабатывается, аннулируется, перегружается, выпаривается, возгоняется или преобразуется в какую-то но-

вую систему. В этом случае традиционная комната могла бы считаться слабым, предельным, хлипким референтом или же последним упрямым, оторванным референциальным ядром, подвергающимся бесповоротному упразднению и ликвидации. Я считаю, что ничего такого нельзя выявить в случае пространства Бонавентуры Портмана, если только это не маргинализованный ныне аппарат традиционного отеля: крылья и этажи клаустрофобических и неудобных спален, скрытых в башнях, традиционное жилое пространство отеля, чей декор настолько знаменит, что даже переделывался несколько раз с момента открытия здания, и интерес к которому явно не был первым пунктом в повестке архитектора. Следовательно, у Портмана референт — традиционная комната как традиционный язык и категория — грубо оторван от новейшего постмодернистского пространства эйфорического центрального холла, оставлен сохнуть и болтаться на ветру. Сила строения Гери в таком случае проистекает из активного диалектического способа поддержания и обострения напряжения между двумя типами пространства (и если это «диалог», для него не характерно спокойствие того же Гадамера или же «бесед» Ричарда Рорти).

Я хочу добавить, что эта концепция референции, являющаяся одновременно социальной и пространственной, имеет реальное содержание и ее можно развить во вполне конкретных направлениях. Например, вышеописанное анклавное пространство на деле является комнатой прислуги, а потому оно в то же время инвестируется содержанием различных типов социальной подчиненности, остатками старой семейной иерархии, гендерным и этническим разделением труда.

Мы существенно переписали перечень трех типов пространства Макрэ-Гибсона (традиционные комнаты, новейшие жилые помещения, куб и гофрированная стена), включив его в динамическую модель, в которой два совершенно разных вида пространства — спальня и абстрактные архитектурные формы, открывающие доступ к старому дому, — пересекаются, создавая новые типы пространства (зона кухни и столовой, гостиная), которое включает старое и новое, внутреннее и внешнее, каркасные платформы старого дома и перестроенные, но странным образом аморфные зоны между каркасом и оберткой. По существу, только этот последний тип пространства — результат диалектического сочетания двух других — может считаться постмодернистским; то есть радикально новой пространственностью, выходящей за пределы как традиции, так и модерна, и, похоже, предъявляющей некую историческую претензию на радикальное отличие и оригинальность. Вопрос об интерпретации встает, когда мы пытаемся оценить эту претензию и выдвинуть гипотезы относительно ее возможного «значения». Иначе говоря, такие гипотезы обязательно задают операции перекодирования, посредством которых мы определяем эквиваленты для того или иного архитектурного или пространственного феномена в других кодах или теоретических языках; или же, если использовать еще один язык, они образуют аллегорическую проекцию структуры моделей анализа. Так, например, здесь с самого начала очевидно, что речь идет об аллегории: из традиционного или реалистического момента (но тогда это реализм скорее Голливуда, чем Бальзака) удар молнии «модернизма» высекает, похоже, «собственно» постмодернизм. (Частная аллегоризация самого Гери содержит, судя по все-

му, адаптацию или же перестройку иудаизма под новую функцию, если говорить просто о его выживании в мире модерна и даже постмодерна. Дед Гери был «главой синагоги, небольшого перестроенного здания, вроде дома, как вспоминал позже его внук, похожего на дом в Санта-Монике, который он сам перестроит в 1970-х годах. „Мой дом напоминает мне об этом старом здании,— признался Гери,— и я часто думаю об этом, когда я здесь“»¹⁹.) Даже если такие нарративы располагаются, как у Канта, исключительно в глазах наблюдателя, они требуют исторического объяснения, анализа их условий возможности и объяснения причин, почему мы, по-видимому, относимся к этому как к логическому следствию, а может быть даже как к завершенной истории и нарративу. Однако возможны и другие аллегорические конструкты, и их анализ заставит нас сделать изрядный крюк через интерпретативную систему Макрэ-Гибсона, которая (как я уже сказал) является по сути своей модернистской.

Я коснулся нескольких ходов интерпретации из статьи Макрэ-Гибсона, не передавая основные формулировки, в которых он выражает свое понимание функции этого нового типа здания. Вот они: «Перспективная иллюзия и перспективное противоречие повсеместно используются в доме Гери и во многих других его проектах, чтобы помешать формированию интеллектуальной картины, которая могла бы разрушить непрерывную непосредственность перцептуального шока... Подобные иллюзии и противоречия вынуждают постоянно задавать вопрос о природе видимого и в конечном счете

19. *Cobb H.* (ed.). *The Architecture of Frank Gehry*. New York: Rizzoli, 1986. P. 12.

отказаться от определения реальности как *памяти* о вещи в пользу ее определения как *восприятия* этой вещи»²⁰. Такие формулировки с их привычным акцентом на призвании искусства заново пробудить восприятие, снова отвоевать свежесть опыта у привычного и овеществленного оцепенения повседневной жизни в павшем мире возвращают нас к основе безусловного модернизма эстетики Макрэ-Гибсона. Конечно, русские формалисты систематизировали такие взгляды наиболее сильным и прочным образом, но нечто подобное можно найти и во всех других модернистских теориях начиная с Паунда и заканчивая сюрреализмом и феноменологией, а также во всех искусствах начиная с архитектуры и заканчивая литературой (и даже кинематографом). Я по ряду причин полагаю, что эта замечательная эстетика сегодня бессмысленна и что ею следует восхищаться как одним из важнейших исторических достижений культурного прошлого (вместе с Ренессансом, греками или династией Тан). В полностью выстроенном и сконструированном универсуме позднего капитализма, из которого природа наконец была действительно вычищена, а человеческий праксис — в ущербной форме информации, манипуляции и овеществления — проник в прежде автономную сферу культуры и даже самого Бессознательного, Утопии обновления восприятия делать нечего. И если говорить грубо и кратко, то неясно, почему в среде чистых рекламных симулякров и изображений мы вообще должны стремиться к оттачиванию нашего восприятия таких вещей. Можно ли тогда в наше время придумать для культуры какую-то другую функцию? Вопрос этот по крайней мере задает

20. *Macrae-Gibson G. Secret Life of Buildings. P. 12.*

стандарт, по которому можно оценивать претензии современного постмодернизма на некую аутентичную формальную или пространственную оригинальность: постмодернизм может действовать по крайней мере негативно, нарочито разоблачая пережитки неприемлемого модернизма, все еще встречающиеся в различных постмодернистских манифестах — например, понятие иронии у Вентури и в то же время понятие остранения, обнаруживаемое в книге Макрэ-Гибсона. К этим старым модернистским темам обращаются в крайнем случае, когда новые теории требуют некоего предельного концептуального обоснования, которое они не могут породить из своей внутренней экономии (не в последнюю очередь потому, что сама логика постмодернистской теории уже несовместима с обоснованием и враждебна ему, так что порой оно клеймится как эссенциализм или фундаментализм). Я добавлю, что должен также отказаться от концепции Макрэ-Гибсона по причинам эмпирического толка, поскольку, если следовать моему опыту, дом Гери не слишком соответствует описанию, подчеркивающему остранение и обновление восприятия.

Тем не менее мне это описание интересно с несколько иной точки зрения, а именно в силу того, что его возможность сохраняется и в рамках постмодернизма. Предложенное описание все еще выглядит убедительно, хотя и не должно так выглядеть, и я полагаю, что нам нужно также объяснить, почему не должно. Рассмотрим детали, указывающие на то, что первичная эстетическая функция здания — подрывать (или блокировать) «формирование интеллектуальной картины, которая могла бы разрушить непрерывную непосредственность перцептуального шока». Через несколько предложений «интеллекту-

альная картина» (которой следует оказывать сопротивление, которая должна подрываться или блокироваться) уподобляется «памяти о вещи» (в противоположность позитивной ценности «восприятия этой вещи»). Здесь мы можем заметить небольшое видоизменение старой модернистской парадигмы, обнаруживаемое в закреплении и большей спецификации негативного термина (того, который нужно подвергнуть фрагментации, подрыву, блокаде). В прежних модернизмах этот негативный термин был по своему характеру достаточно общим и отсылал к природе социальной жизни в целом; такова, например, ситуация с формалистской концепцией привыкания как условия современной жизни, а также с марксистской концепцией овеществления, когда она использовалась в прежнем систематическом ключе, и даже с понятиями стереотипа, как, например, с «глупостью» и «общими местами» у Флопера, когда считалось, что последние характеризуют все более стандартизированное «сознание» современного или буржуазного человека. Мне же кажется, что, хотя общее бинарное строение модернистской эстетики остается без изменений в теориях, которые в иных отношениях кажутся намного более передовыми, в последние годы содержание этого негативного термина видоизменяется в весьма интересных с исторической точки зрения и симптоматических направлениях: в частности, негативный термин уже не выступает в качестве общей характеристики социальной жизни или сознания, но перестраивается в качестве специфической знаковой системы. Это уже не падшая социальная жизнь в целом, которой противостоит грубая свежесть эстетического обновления перцепции, а, скорее, два типа восприятия, два вида знаковых систем, которые противопоставляются друг другу. Этот про-

цесс можно особенно убедительно проиллюстрировать новейшей кинотеорией и в частности так называемым спором о репрезентации, в котором, несмотря на общую модернистскую линию аргументации, модернистские эстетические приоритеты и решения, термин «репрезентация» обозначает ныне нечто гораздо более организованное и семиотическое, чем прежние концепции привычки или даже стереотипы Флобера (которые остаются, несмотря на их романную конкретность, общей характеристикой буржуазного сознания). «Репрезентация» — это одновременно некая смутная буржуазная концепция реальности и специфическая знаковая система (в случае голливудских фильмов), и теперь она должна быть остранена не за счет вмешательства великого или аутентичного искусства, а за счет *другого* искусства, радикально иной практики знаков.

Если это так, тогда будет интересно еще немного задержаться на модернистских формулировках Макрэ-Гибсона и подвергнуть их чуть более тщательному допросу. Чем, собственно, является для него эта «интеллектуальная картина», которая блокирует более аутентичные перцептуальные процессы искусства? Я думаю, что на кону здесь нечто большее, чем традиционная оппозиция абстрактного и конкретного, то есть различие между интеллектуальной деятельностью и видением, разумом или мышлением и конкретным восприятием. И при этом кажется парадоксом тематизировать такое понятие интеллектуальной картины в категориях памяти (противопоставления памяти о вещи и восприятия вещи) в ситуации, в которой и личная, и коллективная память становятся функциями в критическом состоянии, апеллировать к которым все сложнее. Пруст, как вы можете «помнить», поступил прямо против-

положным образом и попытался показать, что только посредством памяти можно восстановить некое подлинное, более аутентичное восприятие вещи. Однако ссылка на кинематограф ностальгии указывает на то, что современная формулировка Макрэ-Гибсона не лишена определенной правоты, если предполагать, вопреки Прусту, что именно память стала ущербным хранилищем образов и симулякров, так что запомненное изображение вещи сегодня действительно помещает овеществленное и стереотипическое между субъектом и реальностью или самим прошлым.

Но я считаю, что мы должны теперь дать «интеллектуальной картине» Макрэ-Гибсона несколько более точное и конкретное определение: это, по-моему, просто фотография и фотографическая репрезентация, то есть восприятие машины — и эта формулировка должна быть чуть строже, чем более привычная идея восприятия, *опосредованного* машиной. Дело в том, что телесное восприятие уже является восприятием физической и органической машины, но мы продолжаем думать о нем, следуя давней традиции, как о деле сознания: ум сталкивается с видимой реальностью или же духовное тело феноменологии изучает само Бытие. Но предположим, как где-то говорит Деррида, что нет такой вещи как восприятие, понятое в этом смысле: предположим, что иллюзией является уже то, что мы воображаем себя стоящими перед каким-либо зданием и находящимися в процессе схватывания перспективных составляющих в форме некоего блистательного образа-вещи: фотография и различные техники записи и проекции сегодня неожиданно раскрывают или разоблачают фундаментальную материальность этого акта зрения, ранее казавшегося духовным. Следо-

вательно, мы должны сместить вопрос об архитектурной единице примерно в том же направлении, в каком в современной кинотеории размышления о кинематографическом аппарате, встроенные в переписывание истории живописной перспективы и усиленные лакановскими понятиями конструкции субъекта, позиции субъекта и их отношения к зеркальному, сдвинули прежние психологические вопросы идентификации и т. п. в дискуссии о кинематографическом объекте.

Такие смещения уже вполне заметны в современной архитектурной критике, в которой давно установилось очевидное противоречие между конкретным или уже построенным зданием и той репрезентацией здания, еще только ожидающего возведения, которым является архитектурный *проект*, различные наброски будущего «произведения», причем работа ряда крайне интересных современных или постсовременных архитекторов заключается исключительно в рисовании воображаемых зданий, которые никогда не отбросят реальной тени. Проект, рисунок — это в таком случае овеществленная замена реального здания, но это «хорошая» замена, благодаря которой становится возможной бесконечная утопическая свобода. Фотография уже существующего здания — другая замена, но ее-то как раз можно назвать «дурным» овеществлением, незаконной подменой одного порядка вещей другим, трансформацией здания в изображение самого себя, его дурным образом. И ситуация такова, что благодаря нашим архитектурным историям и журналам мы потребляем огромное число фотографических изображений классических и современных зданий, начиная малопомалу верить, что они-то и есть в каком-то смысле сами вещи. Со времен по меньшей мере изображе-

ний Венеции у Пруста, все мы пытаемся сохранить свою чувствительность к конститутивной визуальной обманчивости фотографии, чья рамка и ракурс всегда дают нам то, в сравнении с чем само здание всегда оказывается чем-то иным, слегка отличающимся. Еще больше это относится к цветной фотографии, где в игру вступает другой набор либидинальных сил, так что теперь потребляется уже даже не здание, которое само стало простым предлогом для интенсивностей цветной пленки и глянца плотной бумаги. «Изображение, — заявил Дебор в своем знаменитом теоретическом выступлении, — является конечной формой товарного овеществления», однако ему следовало добавить, что это «материальное изображение», фотографическая репродукция. Соответственно, здесь, приняв эти уточнения, мы можем согласиться с формулировкой Макрэ-Гибсона, согласно которой специфическая структура дома Гери нацелена на «предотвращение формирования интеллектуальной картины, которая могла бы разрушить непрерывную непосредственность перцептуального шока». Она достигает этого за счет блокирования выбора фотографической точки зрения, ускользания от избразительного империализма фотографии, обеспечения ситуации, в которой ни одна фотография этого дома никогда не будет в полной мере верна, поскольку только фотография предоставляет возможность «интеллектуальной картины» в этом смысле.

Однако обнаруживаются и другие возможные значения этого любопытного выражения «интеллектуальная картина», если мы полностью изыдем его теперь из контекста: например, существуют карты, являющиеся одновременно живописными и когнитивными, но совсем не в том смысле, что визуальные абстракции фотографии. Этот новый заход приведет

меня к итоговым соображениям о самой интерпретации и к вариантам интерпретации, отличающимся от модернистского варианта, который мы уже обсудили и отвергли. В своих недавних книгах о кино Жиль Делез доказывает, что кинематограф — это способ мышления, то есть он является также и способом заниматься философией, но исключительно в кинематографических категориях: его конкретная философия не имеет ничего общего с тем, как тот или иной фильм могли бы *иллюстрировать* философское понятие, и причина именно в том, что понятия кино являются кинематографическими понятиями, а не идеационными или же языковыми. Выполняя похожий ход, я бы хотел доказать, что архитектурное пространство также является способом мышления и философии, попыткой решить философские или когнитивные проблемы, так же как роман является способом решения нарративных проблем, а живопись — визуальных. Я хочу определить этот уровень истории каждого искусства как набор проблем и решений, а кроме того постулировать совершенно иной тип затруднения или объекта мысли (или *pensée sauvage*²¹).

Однако такое аллегорическое перекодирование все равно должно начинаться с пространства; ведь если дом Гери является размышлением над определенной проблемой, последняя первоначально должна быть пространственной или по крайней мере допускать формулировку и воплощение в чисто пространственных терминах. В действительности мы уже проработали элементы описания подобной проблемы: она тем или иным образом должна включать

21. «Pensée sauvage» (фр.) — «неприрученная, стихийная мысль». — *Прим. пер.*

несоизмеримость между пространством традиционной комнаты и типового дома и другим пространством, отмеченным в данном случае гофрированной стеной и крутящимся кубиком. Проблеме какого рода могло бы соответствовать такое противоречие и несоизмеримость? Как изобрести опосредующее звено, благодаря которому пространственный язык, в котором мы описываем это чисто архитектурное противоречие, мог бы потом переписываться в других, не архитектурных, языках и кодах?

Как мы знаем, Макрэ-Гибсон желает вписать крутящийся кубик в традицию утопического и мистического модернизма или, говоря точнее, Малевича, и это прочтение заставило бы нас переписать фундаментальное противоречие дома в виде противоречия между традиционной американской жизнью и модернистским утопизмом. Присмотримся к этому чуть пристальнее:

То, что кажется кубом, едва ли могло бы быть более обманчивым. Поверхность, прижатая к внешней стене, является скорее прямоугольной, а не квадратной, а задняя сторона куба была скошена и вытянута вверх, так что ни одна деталь каркаса не образует прямого угла с любой другой, за исключением передней поверхности. В результате, хотя стеклянные панели передней плоскости прямоугольные, панели на всех остальных сторонах представляют собой параллелограммы²².

В этом описании мы должны выделить ощущение пространства, которое существует в двух разных измерениях сразу, в одном из которых оно ведет прямоугольное существование, тогда как в другом — одновременном, но не связанном с первым — мире оно оказывается параллелограммом. Не может быть

22. Ibid. P. 27.

и речи о связывании двух этих миров или пространств, об их слиянии в некоем органическом синтезе; в лучшем случае эта странная форма подчеркивает невозможную задачу подобной репрезентации, обозначая при этом ее невозможность (и в то же время — на любопытном втором уровне — все же каким-то образом репрезентируя ее).

Итак, проблема, какова бы она ни была, будет двусторонней: она будет полагать свое собственное внутреннее содержание в качестве проблемы или дилеммы, но также поднимать вторичную проблему (предположительно, однако, «такую же» и совпадающую с первой) репрезентации самой себя как собственно проблемы. Позвольте мне теперь догматически и аллегорически, совершенно априорно, сказать, что я думаю о существовании этой проблемы. Мы отказались от представления Макрэ-Гибсона о том, что дом символическим образом закрепляется в своем пространстве, то есть в Санта-Монике и одновременно в отношении к морю и городу за ним, к гряде холмов и другим ответвлениям города на побережье²³. Наш теоретический отказ основывался на убеждении, что место в этом более простом феноменологическом или региональном смысле в современных США более не существует или, говоря точнее, оно существует на гораздо более слабом уровне, будучи нагруженным многими другими, более мощными, но также и более абстрактными пространствами. Под ними я имею в виду не только сам Лос-Анджелес, представляющий собой новую гиперурбанистическую конфигурацию, но также и все более абстрактные (коммуника-

23. Когнитивное картографирование всего этого см. в замечательной работе Райнера Банэма «Лос-Анджелес: архитектура четырех экологий»: *Banham R. Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

ционные) сети американской реальности за пределами города, чьей конечной формой является силовая сеть так называемого мультинационального капитализма. В качестве индивидов мы постоянно пребываем одновременно во всех этих пересекающихся измерениях и вне их, и именно поэтому чрезвычайно проблематичным становится прежний тип экзистенциального позиционирования нас самих в Бытии — человеческого тела в естественном ландшафте, индивидуума в прежней деревне или органическом сообществе и даже гражданина в национальном государстве. Говоря о более ранней стадии этого исторического упразднения места, я счел полезным сослаться на ряд некогда популярных романов, которые сегодня читают мало и в которых (в основном они посвящены периоду Нового курса) Джон О'Хара картографирует постепенное расползание власти вокруг маленького города, но также прочь от него, поскольку такое распространение переходит на более высокие диалектические уровни государства и в конце концов федерального правительства. Если бы мы представили, как эта миграция проецируется ныне на новый глобальный уровень и на нем усиливается, можно было бы достичь нового, более отчетливого ощущения проблем современного «картографирования» и позиционирования прежнего индивида в этой системе. Эта проблема все еще остается проблемой репрезентации, а также репрезентабельности: мы знаем, что запутались в этих все более сложных глобальных сетях, поскольку мы ощутимо страдаем от корпоративного пространства, проникшего во все поры нашей повседневной жизни. Однако у нас нет способа помыслить его, смоделировать его, пусть и абстрактно, представить его нашему умственному взору. В таком случае эта «когнитивная проблема» — вещь, ко-

тору надо продумать, невозможная ментальная загадка или парадокс, данный на примере крутящегося кубика. И если отмечается, что куб здесь — не единственная новая пространственная интервенция, и что мы пока не сделали никакого интерпретативного допущения относительно стены или ограды из гофрированного металла, я замечу, что две этих черты и правда характеризуют проблему мышления современной Америки. Гофрированный алюминий и обтянутый рабицей навес — это, надо думать, хлам и присутствие третьего мира в современной американской жизни — производство бедности и нищеты, люди, лишенные не только работы, но и места проживания, бомжи, отходы и промышленное загрязнение, прозябание, свалки и устаревшие машины. Все это, конечно, вполне реалистическая истина, неизбежный факт последних лет сверхгосударства. Когнитивная и репрезентационная проблема возникает тогда, когда мы пытаемся соединить эту вполне ощутимую реальность с не менее очевидной иной репрезентацией США, которая расквартирована в ином, совершенно не связанном с первым отделении нашего коллективного сознания, а именно с постмодернистскими Соединенными Штатами паразитического технологического и научного развития; с самой «передовой» страной в мире, во всех научно-фантастических смыслах и коннотациях этой фигуры, поддерживаемой непостижимой финансовой системой и сочетанием абстрактного богатства и реальной власти, в которое мы тоже верим, хотя многие из нас на самом деле не знают, что оно может собой представлять или на что оно похоже. Таковы две эти антитетические, несоизмеримые черты абстрактного американского пространства, пространства сверхдержавы или современного мультинационального капитализма, которые отмечены

кубом и стеной (в отсутствие каких-либо вариантов для их репрезентации).

Следовательно, проблема, которую дом Гери пытается помыслить, — это отношение между этим абстрактным знанием о сверхдержаве, убежденностью в ней или верой в нее, и экзистенциальной повседневной жизнью людей, которую они проводят в своих традиционных помещениях и типовых домах. Между двумя этими царствами или измерениями реальности должно быть некое отношение, или мы уже живем в научной фантастике, но не понимаем этого. Однако природа этого отношения ускользает от нашего рассудка. В таком случае здание пытается продумать эту пространственную проблему в пространственных терминах. В чем могла бы заключаться мета, знак или указатель успешного решения этой когнитивной, но также и пространственной проблемы? Можно предположить, что его можно определить по качеству самого этого нового промежуточного пространства — нового жилого пространства, произведенного взаимодействием двух других полюсов. Если это пространство осмыслено, если вы можете в нем жить, если оно в каком-то новом смысле удобно, являясь тем, что открывает исторически новые, оригинальные способы проживания и порождает, так сказать, новый пространственный язык утопии, новый тип высказывания и синтаксиса, радикально новые слова за пределами нашей грамматики, тогда можно считать, что дилемма или апория получила решение, пусть даже на уровне исключительно пространства. Я не буду выносить заключения по этому вопросу, не осмелюсь оценить результат. Но мне представляется несомненным более скромный вывод — дом Фрэнка Гери должен рассматриваться в качестве попытки помыслить материальную мысль.

Чтение и разделение труда

РОМАН Клода Симона, опубликованный в 1971 году¹, все еще «на нашей памяти» — его можно перечитывать только для того, чтобы обнаружить, что новые неприятные проблемы (проблемы оценки) возникают поверх старых (проблем интерпретации), не прогоняя их прочь. Новые проблемы появляются в результате слома или по крайней мере кризиса канона, и включают в себя следующие вопросы: каково отношение между модой и высокой литературой? Если «новый роман» (*nouveau roman*) закончен, возможно, он был всего лишь модным поветрием, но если это так, может ли у него сегодня сохраняться какая-то литературная или эстетическая ценность? Могут ли некоторые книги стать нечитаемыми после феминизма? (Не доказывает ли нейтральность сексуальных описаний у Симона — по сути кадры с промежностью, лишенные всякого садоэстетизма Роб-Грийе, над которым он в любом случае потешается, — эту мысль и не оказы-

1. *Simon C. Les Corps conducteurs*. Paris: Minuit, 1971, англ. перевод: *Simon C. The Conducting Bodies* / H. R. Lane (trans.). New York: Viking Press, 1974), в ссылках первая цифра указывает на страницу французского оригинала, вторая — страницу английского перевода. Далее все ссылки приводятся внутри текста в двойном формате с обозначением «Проводников» как «СС».

вается ли она, по сути, маскулинным вуайеризмом, ориентированным на частичный объект?) Поменялось бы отношение читателей-мужчин к таким текстам, если бы они узнали, что эстетические удовольствия Симона были не универсальными, но ограничивались одной группой интересов (пусть даже столь большой, как мужчины-читатели литературы в целом)? Ощущаем ли мы французскость его творчества сильнее, давит ли она на нас больше, чем в прошлые десятилетия (когда такие писатели, как Симон, попросту представляли не-национальное авангардное производство литературы как таковой)? Не отразился ли разлом, который мы связываем с «новыми социальными движениями», с микрополитикой и микрогруппой, на национальных традициях, так что «французская литература» оказывается в той же совершенно мере знаком принадлежности локальной группе, что и современная поэзия, гей-литература или научная фантастика? Кроме того, не указывает ли конкуренция медиаисследований и так называемых исследований культуры на актуальное преобразование роли и пространства массовой культуры, которое больше простого расширения и которое, возможно, оставляет все меньше места какой бы то ни было литературной «классике» такого рода? Были ли экспериментальные качества «нового романа» предвестниками постмодернизма (или же, напротив, запоздалой и отсталой репетицией умирающего модернизма)? Может ли исчерпание «нового романа» сказать нам нечто о продолжении (или затухании) 1960-х годов (включая их модные — по большей части французские! — теории)? Имеет ли высокая экспериментальная литература такого типа какую-либо социологическую ценность и говорит ли она нам что-нибудь о своем социальном контексте,

о развитии позднего капитализма или его культуры? Говорит ли нам это прочтение что-нибудь об изменении роли и статуса интеллектуала? Не подтверждает ли видимая произвольность разговоров о Симоне и даже его чтение правоту Бурдые, огульно осуждавшего эстетику как всего лишь классовый сигнал или демонстративное потребление? Наконец, что это — «трудные» вопросы или же просто предметы праздного академического любопытства?

Некоторые еще помнят, на что было похоже чтение «нового романа». «Проводники» (*Les corps conducteurs*) начинаются с витрин на улице в центре города; мужчине, похоже, плохо, его тошнит, он присел на пожарный гидрант; конкистадоры пробираются сквозь джунгли; сверху пролетает самолет, между Северной Америкой и Южной; мужчина (тот же?) тщетно пытается убедить по телефону женщину продолжать отношения (позже мы видим их в постели, предположительно прошлой ночью); мужчина (тот же?) посещает кабинет врача (но где — на Манхэттене или в южноамериканском городе?); мужчина (тот же?) посещает съезд писателей в Южной Америке, на котором обсуждается социальная роль искусства, а в промежутках упоминаются и описываются различные произведения («Орион» Пуссена, какая-то гравюра Пикассо), но мы не можем понять, не видел ли герой их где-то еще. Мы учимся составлять список всех этих сюжетных линий и координировать их (благодаря двум противоречащим друг другу операциям), научившись разделять их и догадываться об их более общих взаимоотношениях (безымянный герой мужского пола должен быть одним и тем же персонажем, следовательно, он должен направляться из Северной Америки в Южную, и т. д.). Позже мы вернемся к этим операциям. Пока же до-

статочно подчеркнуть историческую странность такого чтения, в котором нам трудно определить, что происходит прямо у нас на глазах (он сидит на улице?), и при этом мы нервно ожидаем следующего, совершаемого без предупреждений, сдвига к совершенно иной сюжетной линии, который может произойти в середине фразы, но чаще всего случается в промежутке между предложениями, обнаруживая по обе стороны любого высказывания более глубокое молчание, чем получалось у Флобера.

«Проводники», по мнению большинства критиков, были созданы во время важного переходного периода в творчестве Клода Симона, на разрыве между персональными и имперсональными, как их называет Селия Бриттон, романами его среднего и позднего периода², то есть, соответственно, между репрезентационными и «текстуальными» или «лингвистическими» работами, между стилем, ориентированным на память и экспрессивное воззвание, и нейтральной, комбинаторной практикой, являющейся главной характеристикой того, что мы называем «новым романом». Водораздел часто относят к предыдущему роману, «Битве при Фарсале», который начинается «персонально», а заканчивается «имперсонально». Здесь же, в «Проводниках», «личные» качества стиля стерты почти полностью, но сохраняется что-то вроде героя и остатков единого сюжета; тогда как в двух следующих романах, «Триптихе» и «Уроке вещей», даже эти остатки исчезают. Станным образом, са-

2. Britton C. Claude Simon: Writing the Visible. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. P. 37. В дополнение к этому весьма остроумному исследованию, а также книге «Nouveau Roman» Хита, на которую я ссылаюсь далее, и классическим работам Жана Рикарду см. также: Sarkonak R. Claude Simon: les carrefours du texte. Toronto: Les Editions Paratexte, 1986.

мое амбициозное произведение Симона поздних лет, недавно вышедшие «Георгики», возвращается к так называемому персональному режиму.

Это странное чередование внутри творчества Симона может послужить нам отправным пунктом, поскольку похоже, что это вопрос не развития или эволюции, а скорее произвольной доступности двух разных нарративных матриц. Это указывает на фундаментальную дистанцию Симона по отношению к обеим эстетикам, к каждой из которых он испытывал одинаковую близость, являвшуюся, впрочем, отстраненной, диссоциированной. Поэтому я буду предполагать, что его отношение к обеим является пастишем, виртуозной имитацией, настолько точной, что она включает почти что незаметную репродукцию собственно стилистической аутентичности, совершенно полной преданности субъекта-автора феноменологическим условиям рассматриваемых стилистических практик. Тогда это и есть, в самом общем смысле, постмодернизм Симона: очевидная пустота этого субъекта, выведенного за пределы всякой феноменологии, его способность принимать другой стиль, словно бы это был другой мир. Модернистам, однако, приходилось сначала изобретать свои собственные личные миры, совершенно самостоятельно, и по крайней мере первая из стилистических опций Симона, названная «личной», имеет очевидно модернистское происхождение, поскольку вполне систематически воспроизводит процедуры письма Фолкнера.

Стиль Фолкнера принимал саму ситуацию памяти за свое формальное условие: насильственное действие или жест в прошлом; зрелище, которое зачаровывает и не отпускает рассказчиков, которые только и могут, что припоминать его в настоящем и при этом должны

проецировать его как полную живую картину, — «недвижную» и при этом «яростную», «задыхающуюся» в покое своей возбужденности и вызывающую у зрителя «оцепенение» или «изумление». Язык затем снова и снова возвращается к этому жесту, выведенному за пределы времени, отчаянно собирая свои прилагательные и квалификаторы в попытке заковать извне то, что является едва ли не бесшовным самостоятельным гештальтом, более не способным выстраиваться движением предложений. Таким образом, Фолкнер сам демонстрирует глубоко засевшее предчувствие непереносимого провала языка, никогда не совпадающего со своими предметами, данными заранее. Этот провал, очевидно, является дверью в создаваемый Симоном (или кем-то еще) пастиш Фолкнера, поскольку он размечает структуру, в которой «спонтанность» литературного языка уже раскололась на устройство визуального, невербального содержания, с одной стороны, и почти что непрерывное риторическое упоминание — с другой. Ничто не кажется более далеким от языковой этики так называемого нового романа, исключаящего риторику, а также субъекта вместе с телесной теплотой, если только не вспомнить об удивительной функции фолкнеровского «сейчас», которое (обычно в сопровождении глаголов прошедшего времени) переводит разговор с травматического настоящего обсессивной памяти о прошлом на ситуацию слушателей, а через последнюю — на настоящее высказываний Фолкнера в нашем собственном времени чтения. И здесь вдруг в пространстве, отличном от фолкнеровского глубокого времени и глубокой памяти (как и риторики, с нею связанной), обретает форму языковой и текстуальный механизм, который структурно сравним с тем, что будет выделен и развит на более высоком уровне «новым романом».

Однако режим фолкнеровского модернизма у Симона чередуется не с практикой другого стиля (личный стиль в этом смысле является преимущественно модернистским феноменом), но, напротив, с чем-то совершенно иным, что, возможно, правильнее назвать кодификацией законов нового «искусственного» жанра. Жанр этот остается в определенном смысле феноменом «с именем», хотя, если Роб-Грийе — его изобретатель, Жана Рикарду теоретически можно считать его Эйзенштейном; но он является системой относительно безличных правил исключения, которая создает специфическое впечатление (как в генной инженерии) полностью «рукотворного» жанра, который сам выработан исключительно в подражание «естественным жанрам», органически эволюционировавшим на протяжении определенного исторического периода³. Тем не менее отдаленная карикатура на фолкнеровскую структуру заметна в том, как, в том числе у Роб-Грийе, содержание дается заранее, а высказывания просто очерчивают его и подражают ему постфактум. Но у Роб-Грийе это заранее сформированное содержание представляет собой сырье культурных стереотипов — ситуаций, характеров, всевозможных аллюзий из массовой культуры — которое мы благодаря нашим потребительским привычкам опознаем с первого взгляда (подобно музыкальной теме, узнаваемой по нескольким нотам). Сырье Фолкнера было философски облагороженным не только в силу того, что обладало статусом памяти в эпоху, для которой темпоральность стала нава-

3. Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон предложили образцовое обсуждение жанра в своей работе: *Bordwell D., Thompson K. Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1985. P. 6.

ждением, но и благодаря неявным идеологиям восприятия как такового, которые столь часто определяли различные модернистские эстетики, начиная с конрадовского импрессионизма («самое главное, заставить тебя видеть»), сыгравшего главнейшую роль в личном развитии самого Фолкнера. Постмодернизм уходит, однако, от темпоральности к пространству, он вырабатывает скептическое отношение к глубокому феноменологическому опыту в целом и самому понятию восприятия в частности (см. Деррида). Манифесты Роб-Грийе можно в этом отношении читать сегодня не столько как утверждение приоритета визуального перед всеми остальными чувствами, сколько как радикальный отказ от феноменологического восприятия как такового. В то же время, если, как утверждается в замечательной книге Селии Бриттон о Симоне⁴, этот «ученик» Роб-Грийе, который был старше его, и в самом деле разрывается между несовместимыми импульсами зрения и текстуальности, тогда этого непримиримого напряжения уже в какой-то мере достаточно для объяснения чередования у него фолкнеровского обращения к восприятию и практики текстуализации «нового романа» (если только все было не наоборот, то есть если, как любили подчеркивать формалисты, литературно-исторические решения не определяют характерологические черты авторских склонностей).

В то же время широко распространенное ощущение, что «новый роман» имел какое-то отношение к *вещам* (и, следовательно, к описаниям)⁵, может

4. Britton C. Claude Simon: Writing the Visible. Chap. 2.

5. Барт был одним из главных сторонников этого взгляда; наиболее известные статьи Барта о «новом романе», опубликованные в сборнике «Критические статьи» (*Barthes R. Critical Essays*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1972), — это «Объ-

привести в обход Симона или Роб-Грийе к новому историческому пониманию их языковой ситуации в целом, если только последняя не будет формулироваться в категориях новой эстетики и не будет диагностироваться в персональных, психоаналитических или же «стилистических» категориях. «Описание» вещей в нем, в основном, показывает крах описания и неспособность языка достичь некоторых из наиболее очевидных вещей, которые он должен был делать. Например, видимость неуклонной фокусировки на конкретном и частном — уже присутствовавшая у таких более аномальных модернистов, как Раймон Руссель, у которого попытка описания предметов в их мельчайших подробностях совершается с неумолимостью и с длиннотами, которые, что интересно, невыносимы для большинства читателей, — здесь тут же обращается в свою противоположность, словно бы в хрестоматийной диалектике.

«Пакета» самого по себе недостаточно (так же как и «обувной коробки»), особенно если последняя без предупреждений мутирует в «банку с печеньем», напоминая нам о сохранении референта — Венеры или утренней звезды!» — описанном в знаменитой статье Фреге «Смысл и значение»); и точно так же его положение («под левой рукой солдата», «в ящике стола доктора») не помогает убедить читателя в том, что в обоих случаях мы должны иметь дело с *одним и тем же* предметом — он, конечно, «обернут в коричневую бумагу», но в то же время «снег, высыхая, оставил на нем темные следы, отметины с закругленными контурами, в бахrome мельчайших зубчиков; бечевка, ослабев, соскользнула к одно-

ективная литература», «Буквальная литература», «Школы Роб-Грийе не существует» и «Последнее слово о Роб-Грийе?».

му из углов»⁶. Действительно, сама сложность атрибута («*des cernes plus foncés, traces aux contours arrondis, franges de minuscules festons*»⁷), которая, очевидно, должна была наделить этот объект максимальной специфичностью, словно бы уникальность была функцией множественности, лишь предваряет надвигающуюся диалектику: дело в том, что эти абстрактные существительные во множественном числе — составляющие вершину формалистических экспериментов Роб-Грийе — в итоге перестают отсылать к какой-либо поверхности, обладающей зернистостью; предельно конкретное превращается у нас на глазах в предельно общее; множественность переходит на сторону всеобщего, а не частного. И наконец — «вы не можете выбраться из языка средствами языка!» — все возможности заходят в *один и тот же* тупик: единичный атрибут коробки («коричневая», «картонная») не принес бы нам намного больше пользы, чем то или иное, очевидно более случайное, свойство (например, «надрез» или «отрыв»), поскольку все эти слова также по самой своей сущности остаются общими. Только определенный артикль (*the* box, словно бы другой коробки и быть не могло) и настоящее время пытаются привязать эти не слишком удовлетворительные существительные и прилагательные к их собственному месту в «тексте», то есть в данном напечатанном

6. Robbe-Grillet A. *Dans le labyrinthe*. Paris: Editions de Minuit, 1959. P. 45–46.

7. Джеймисон разбирает здесь отрывок из романа А. Роб-Грийе «В лабиринте» (1959). Ср. в переводе Л. Когана: «Он поглядывает на коробку в коричневой обертке, которую держит под мышкой; стаявший снег оставил на ней темные округлые разводы с крохотными фестонами, шнурок ослабел и соскальзывает к самому краю, на угол коробки». — *Прим. пер.*

романе, который должен читаться в соответствии с общими спецификациями. Однако ощущается возможность и других видов соскальзывания: «пузырьки собирались в бежевой пене у вогнутой стороны»⁸: даже если оставить вопрос о размерах наблюдателя или наблюдаемого (однако кофейная чашка в фильме Годара «Две или три вещи, которые я знаю о ней» может быть размером с галактику!), только цвет предостерегает нас и требует не уподоблять данное описание более позднему рассказу о бутылке: «розовые пузырьки собираются у поверхности жидкости, приклеиваясь к бокам» (ВР. Р. 209). Это не значит, что цвет чем-то надежнее любого другого качества: «теперь она темно-серая» (ВР. Р. 253). Однако «она» в предшествующем предложении — это мостовая, пока еще мокрая и сверкающая едва различимыми цветными блестками; в следующем предложении это уже кожа пьяного голого солдата, серая потому, что он упал на грязный пол, но «капельки крови начинают просачиваться из царапин под слоем серой грязи, покрывая весь его левый бок». Примеров можно было бы привести больше, однако они бесполезны, если только мы не сможем перехитрить наше по-видимому безудержное стремление изобретать сущности, соответствующие нашему вербальному или идеационному восприятию. Цепочка высказываний оставляет сознание читателя без предмета, который оно услужливо предлагает самому себе в форме идеала или воображаемого литературного референта, своего рода скрытого или архетипического образа, в котором бесцветная поверх-

8. *Simon C. La Bataille de Pharsale. Paris: Editions de Minuit, 1969. Р. 132; далее ссылки на эту работу приводятся в тексте в сокращении «ВР».*

ность изменяется во времени, переходя от тусклой неразличимости к обостренному восприятию разных моментов. И мостовая, и покрытая пылью кожа соответствуют этому наименьшему общему знаменателю, как и множество других поверхностных явлений. Однако этот образ — проработка которого может продолжаться логически вытекающим полаганием бессознательной субъективности, в которой он был сформирован — не существует; это фиктивный сгусток процесса интерпретации, знак отчаянного сбоя в позиции субъекта, вызванного только что прочитанными фразами. На самом деле, читатель, видимо, не способен сделать вывод, что язык сломался (что лишило бы его всякой позиции субъекта), а потому он, как при съемке с обратной точки в кинематографе, конструирует некий новый воображаемый объект, чтобы оправдать сохранение уже достигнутой позиции субъекта. Этот воображаемый объект, который является лишь одним из широкого спектра интерпретативных искушений, предлагаемых нам, как мы выясним, творчеством Симона, порождает затем вторичный мираж субъективности на стороне еще одного столь же воображаемого объекта, Автора, мыслью которого должен быть этот конкретный воображаемый объект. Следовательно, здесь возникает обмен и диалектическое умножение воображаемых сущностей между субъектом и объектом — или скорее между позицией субъекта и тем, что мы теперь должны назвать позицией объекта, — которое подкрепляет выбор «Менин», сделанный Фуко в «Словах и вещах», как возможной аллегории конструирования субъекта (обязательно включающего ту «точку схождения», которая является гипотетической «субъективностью» писателя или художника). Мы должны вывести из этого необходимость

перевернуть кантовскую трансцендентальную дедукцию: не единство мира должно полагаться на основе единства трансцендентального субъекта; скорее единство или рассогласование и фрагментация субъекта — то есть доступность работоспособной позиции субъекта или отсутствие таковой — само является коррелятом наличия или отсутствия единства у внешнего мира. Субъект, конечно, не является просто «эффектом» объекта, но гораздо правильнее предположить, что *позиция* субъекта — и есть такой эффект. В то же время необходимо понять, что подразумеваемое здесь под объектом является не просто неким перцептуальным агрегатом физических вещей, но социальной конфигурацией или же комплексом социальных отношений (даже физическое восприятие и вроде бы базовые ощущения тела и материи опосредуются социальным). Вывод из этого рассуждения не в том, что «единый» субъект нереален или же нежелателен и неаутентичен, но скорее в том, что в своем конструировании и существовании он зависит от определенного общества, тогда как другие социальные условия создают для него угрозу, подрывают его, проблематизируют и фрагментируют. В любом случае нечто подобное я хотел бы признать аллегорическим уроком романов Симона (или по крайней мере его произведений, относящихся к «новому роману») в отношении вопросов субъективности. Объекты здесь, однако, все еще во многом являются функцией языка, чья локальная неспособность описать или даже обозначить их уводит нас в другое направление и выдвигает на передний план неожиданный сбой языковой функции, которую мы обычно считаем само собой разумеющейся, то есть некоего привилегированного отношения между языком и вещами, которое здесь усту-

пает зияющей пропасти между обобщенностью слов и чувственной спецификой вещей.

В подобных отрывках язык заставляют делать то, что мы считали его едва ли не первичной функцией, но что он теперь, когда его довели до какого-то абсолютного предела, оказывается неспособным делать. Нам надо выяснить, что это такое, прежде чем мы попытаемся понять, почему этот самоопровергающийся эксперимент вообще проводился. Ясно, что от существительных здесь требуется функционировать в качестве имен, поскольку имя собственное — это, очевидно, единственный термин, который пригоден для нашей попытки соотнести специфическое слово с единичным объектом. Однако почти одновременно с «новым романом» мы узнали от Леви-Стросса, что «имя собственное» само является неправильным термином, поскольку отдельные имена собственные являются также компонентами более обширных языковых систем, варьирующимися в соответствии с их общими объектами (собаками, скаковыми лошадьми, людьми, кошками), так что даже эта вроде бы более конкретная языковая возможность — благодаря которой слова достигают уровня специфичности, в котором им как просто общим существительным отказано, — ускользает подобно миражу: впрочем, в «Проводниках» эта ложная зацепка и тупиковость обещания имен собственных снова и снова подталкивает к языковому умножению, в котором таксономические списки бесцельно разбегаются во всех направлениях: части тела, таблицы тропических птиц, списки созвездий⁹.

9. Согласно Фуко, именование представляется, скорее, операцией именно восемнадцатого века или «классической» операцией: «Имя — вот что организует социальный дискурс...» (цит.

В то же время другая теоретическая альтернатива — достигнуть самих вещей не за счет *имен*, а благодаря указанию или *дейксису* — тоже не совсем исключается общей имперсональностью «нового романа»: маньеризмы Роб-Грийе, выраженные в разных вставках, — «или так может показаться», «возможно», «как уже было сказано» — выполняют своего рода дейктическую функцию, которая также является техникой модуляции или вариации. Но неудача самого *дейксиса* проистекает скорее уж из неизгладимой общности этих слов, как и любых других, что Гегель доказывает для выражений «сейчас», «здесь», «это» и «то» в первой главе «Феноменологии духа», то есть философском пространстве, которое почти тождественно пространству «нового романа», появившегося впоследствии, и в котором мы обнаруживаем сводку наиболее фундаментальных сомнений относительно способности языка как такового найти решение для базовой философской оппозиции универсального и партикулярного, общего и частного. Нередко указывали, что гегелевская концепция диалектики является в каком-то плане долингвистической (или по крайней мере, если использовать анахронизм, деструктуралистской), и, в частности, похоже, что она привлекает логические или понятийные антиномии и противоречия, словно они предшествовали языку и были «фундаментальнее» языковых качеств. Это может быть и так, однако такое суждение игнориру-

по: Heath S. The Nouveau Roman. Philadelphia: Temple University Press, 1972. P. 106). В этом случае первая глава «Феноменологии духа» Гегеля, на которую мы далее ссылаемся, обозначает собой разрыв в этой эпистеме; но в данном контексте и в ретроспективе, создаваемой появлением «нового романа» как такового, этот кризис предстает, скорее, началом, а не концом (пусть и началом всего лишь постмодерна).

ет значение первого раздела «Феноменологии», посвященного сознанию (чувственной достоверности, восприятию, силе и рассудку), задача которого — сразу же свести счеты с языком и обосновать необходимость диалектики самой этой неспособностью языка скоординировать общее и частное. В то же время, какой бы онтологический статус структурализм ни намеревался придать языку, важно, что эта традиция также отправляется от размышлений над подобными провалами языка (будь то в вышеуказанных работах Леви-Стросса или в головоломках чтения «нового романа»).

Гегель, собственно, показывает, что не может быть непосредственного тождества между языком и нашим чувственным опытом настоящего, «здесь» и «теперь» вот этих единичных вещей (также называемым нашей «чувственной достоверностью»). «Если они [философы] действительно хотели *выразить в словах* этот клочок бумаги, который они подразумевают, а они хотели *выразить в словах*, то это невозможно, потому что чувственное „это“, которое подразумевается, *недостижимо* для языка, принадлежащего сознанию, [т.е.] в-себе-все-общему»¹⁰. «Всеобщее» определяется здесь крайне сложным образом как пустое понятие, которое может властвовать над множеством различных типов содержания: «Теперь» как «множество „теперь“ в совокупности», по Гегелю, позволяет «узнавать на опыте, что „теперь“ есть всеобщее»¹¹. Возможно, это не совсем тот «урок», который приготовил для нас «новый роман», однако провал языка, использованный Гегелем, чтобы пре-

10. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа // Сочинения. Т. 4. М.: Академия наук СССР, 1959. С. 58.

11. Там же. С. 56.

подать нам его, определенно является частью урока этого романа:

Мы и о чувственном *высказываемся* как о чем-то всеобщем; то, что мы говорим, есть «это», т. е. *всеобщее «это»*; или: «*оно есть*», значит, — *бытие вообще*. Конечно, мы при этом *не представляем себе* всеобщее «это» или бытие вообще, но *высказываемся* о всеобщем; или: мы попросту не говорим, каким мы *подразумеваем*, «*мним*» (meinen) его в этой чувственной достоверности. Но язык, как мы видим, правдивее: в нем мы сами непосредственно опровергаем свое *мнение* (Meinung); и раз всеобщее есть истина чувственной достоверности, а язык выражает только *это истинное*, то совершенно невозможно, чтобы мы когда-либо могли высказать какое-либо чувственное бытие, которое мы подразумеваем¹².

В этой ситуации языкового провала сбой отношения между словами и вещами оказывается для Гегеля счастливым случаем, поскольку он перенаправляет философскую мысль к новым формам собственно универсального. Однако для Симона и «нового романа» вообще он открывает промежуточное пространство, в котором этот сбой испытывается снова и снова в качестве процесса, временного прогона между привычной активацией языковой веры и неизбежным вырождением означаемого в его материальное означающее или же самого знака в его простое изображение.

Этот временный, повторяющийся процесс ранее назывался чтением: здесь же я хочу доказать, что в «новом романе» чтение претерпевает замечательную специализацию, и, подобно старой ремесленной деятельности на заре индустриальной революции, разделяется на ряд различных процессов в со-

12. Гегель Г. В. Ф. Указ. соч. С. 53.

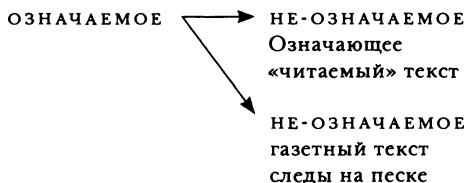
ответствии с общим законом разделения труда. Эта внутренняя дифференциация, автономизация ранее соединенных отраслей производственного процесса затем совершает свой второй качественный скачок вместе с тэйлоризацией, то есть плановым аналитическим разделением разных моментов производства на независимые единицы. Эта старая, но едва ли традиционная деятельность, называемая чтением, претерпела, как можно теперь предположить, процесс такого же рода, в рамках сходного исторического развития. И здесь нам поэтому кажется очень подходящей более общая теория дифференциации Никласа Лумана (которая сама на сегодняшний день является наиболее проработанной и специализированной рефлексией этого процесса):

Дифференциацию системы мы можем представлять в качестве репликации внутри определенной системы различия между системой и ее средой. Дифференциация, следовательно, понимается как рефлексивная и рекурсивная форма построения системы. Она повторяет один и тот же механизм, используя его для усиления своих собственных результатов. В итоге в дифференцированных системах мы обнаруживаем два типа сред: внешнюю среду, общую для всех подсистем, и отдельную внутреннюю среду для каждой подсистемы. Эта концепция предполагает, что каждая подсистема воссоздает систему в целом и в определенном смысле является ею в особой форме различия между подсистемой и ее средой. Дифференциация, следовательно, воспроизводит систему в себе, умножая специализированные версии исходного тождества системы, разбивая его на ряд внутренних систем и связанных с ними сред. Это не просто разложение на более мелкие единицы, скорее процесс роста за счет внутреннего разъединения¹³.

13. *Luhmann N. The Differentiation of Society. New York: Columbia University Press, 1982. P. 230–231.*

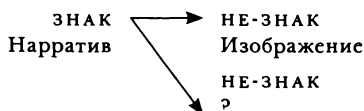
Начиная с Рикарду было проведено немало подробнейших исследований локальных процедур и паттернов у Симона, и в большинстве своем они заканчиваются на утверждении своего рода «текстуалистской» эстетической идеологии, но сегодня, когда новизна осталась в прошлом, ее, возможно, было бы интереснее переписать по схемам Лумана. Я сам предположил бы, что в «новых романах» Симона (в противоположность его фолкнеровским произведениям) задействованы два общих процесса, которые в целом соответствуют лумановскому различию между воспроизводством внешней среды внутри системы (или текста) и репликацией разных внутренних сред для каждой подсистемы. Последние соответствуют тому, что ранее я назвал вырождением означаемого в материальное означающее, или, если угодно, распаду иллюзии прозрачности, неожиданному превращению значения в какой-то объект или, лучше сказать, его разоблачению как чего-то уже овеществленного, чего-то уже заранее непрозрачного, каковая непрозрачность может раскрываться в качестве звучания и сложности слов или же как их печатная репродукция, бессмысленная пространственность отдельных букв. В этом отношении прозрачность является чем-то вроде иллюзии автономии, присущей организму или подсистеме; следовательно, напоминание о ее материальности восстанавливает то, что Луман называет внутренней средой (например, на уровне химических процессов, действующих в мозге). У Симона, в целом, эта материальная дифференциация прежних значений и означаемых выступает в двух общих формах. Первую можно описать как чтение «чтения», момент, когда что-то в самих словах («что за восстание красок...!») предупреждает нас о том, что они сами, возможно, являются

цитатой и что мы читаем чье-то чтение; вторая форма указывает на то, что слова сами стали всего лишь продуктом типографии, например, если это вкрапления слов на другом языке или репродукция букв, напечатанных другой гарнитурой:



Второй тип процессов у Лумана, которые затрагивают саму внешнюю среду — или то, что в литературе в целом называют контекстом или даже референтом, — воплощается, прежде всего, в тех моментах (характерных также для Роб-Грийе), когда нарратив, в который нас ранее заставили поверить (ведь в литературе вымышленное является эквивалентом референциального в других формах языка), внезапно предстает тем, что все время было всего лишь изображением, будь оно просто картиной (которую предшествующий псевдонарратив, так сказать, оживлял) или же фильмом, как в случае тропической экспедиции в «Проводниках». То есть в этом случае материализация означаемого посредством цитаты, описанная выше, воспроизводится диегетически или нарративно на уровне знака в целом, что приводит к новым неожиданным результатам: эти пассажи переводят нас из области языковой проблематики и лингвистической философии в область общества изображения и медиа. (На самом деле присутствие двух этих очень разных — микроскопической и макроскопической — областей означивания и интерпретации в рам-

ках «нового романа» уже в значительной мере обосновывает наш тезис касательно наличия в нем исторически беспрецедентных, более интенсивных форм дифференциации.) Что касается второй логически возможной пермутации на этом уровне знака, которую можно назвать положением не-знака:



она, похоже, заключается в основном в неизбежном присутствии шума как такового внутри любой системы коммуникации. В случае Симона такой шум обычно является случайной, необоснованной вставкой нерелевантной референции (таковы, например, следы, оставленные книгой с картинками, «Слепым Орионом», из которой он берет разные отрывки, используемые для построения «Проводников» как романа), но его эмблемой или аллегорией в этой работе становится загадочная куча щебня, движущаяся по каркасу отдельных предложений («нечто сероватое, бесформенное и ужасно тяжелое, что, кажется, медленно ползет вперед, подобно лавине, сходящей миллиарды лет, в движении медленном и коварном, уносящим за собой пол, стены» [СС 88/72]). Что именно в этом видеть — патологию зрения, дезинтеграцию самой пленки в проекторе, некое научно-фантастическое существо, — вопрос, который просто «неразрешим», поскольку этот эпизод, очевидно, обладает парадоксальной и, по сути, противоречивой и невозможной функцией означивания отсутствия значения и намерения передать отсутствие намерения.

Но эти локальные эффекты могут также пониматься просто как изменения в сырье производ-

ственного процесса, а не как указания на некую радикальную перемену в последнем, то есть как странные новые вещи, с которыми надо справиться за счет чтения, а не как дифференциация в чтении как таковом. Даже поверхностная инспекция наших ментальных процессов обнаруживает, когда мы начинаем читать «новый роман», наличие новых операций, а также такого раскола и репродукции посредством мультипликации, которые Луман приписывает дифференцирующимся подсистемам. Например, деятельность по *идентификации*, как только она неизбежно запускается уже на первых страницах романа, здесь подразделяется на две новые, пока еще не названные ментальные операции. Это похоже на некоторые возможности проайретического кода у Барта: нам даются неназванные компоненты неопределенного сегмента некоего действия или жеста, которые подобно увеличенным фрагментам потерянной фотографии должны быть собраны в некую узнаваемую форму. Так, объект репрезентации (например, человек, сидящий на пожарном гидранте и страдающий от боли) теперь должен быть *поименован или переименован*. В традиционном романе нам не приходится выполнять эту часть работы; романист делает ее за нас, ясно обозначая компоненты и существенные составляющие будущей истории; наша задача, когда мы читаем традиционный роман, — собрать вместе эти компоненты в рамках некоего более обширного, пока еще не «названного» действия (то есть самого нарратива). Но это же мы обязаны делать и в «новом романе», поскольку мы должны решить не только то, что это за объект (человек на пожарном гидранте), но и «кто» он, то есть сказать, как он встраивается в сюжет в целом. Однако этот процесс сам был внутренне дифференцирован: в «Проводниках»

он распался на две совершенно разные операции: (1) определение того, когда наступает пауза на пожарном гидранте — до или после посещения кабинета доктора (или остановки в баре) и (2) поиск доказательств, которые могли бы установить тождество человека на гидранте и посетителя конференции латиноамериканских писателей, не говоря уже о тождестве с человеком с неудачной любовной историей. То есть операция идентификации сочетается с процессом упорядочивания сегментов в хронологическом порядке (и при этом дифференцируется от нее) и еще одним процессом — составления перекрестных ссылок или скрещивания отдельных линий событий, что, в свою очередь, заново вводит все остальные операции (если человек на гидранте — еще и тот, кто ездил в Латинскую Америку, когда он это делал — до или после своего *crise de foie*¹⁴?).

Однако в ситуации, в которой разные виды психической деятельности колонизированы и миниатюризированы, специализированы и реорганизованы, как на большой современной автоматизированной фабрике, другие виды психических действий отпадают и ведут в чем-то отличное, неорганизованное или маргинальное существование внутри процесса чтения. Действительно, не самое малое удовольствие от чтения Симона, чудесный эффект, поражающий меня, поскольку я не знаю равноценной ему замены в другой литературе, состоит в том, что мы могли бы назвать первыми мгновениями, когда ощущаешь, что поезд тронулся. Мы заняты разными нашими делами — определяем тот или иной фрагмент жеста, составляем предварительный перечень различных сюжетных линий, как они появляются одна

14. Crise de foie (фр.) — отказ печени. — Прим. пер.

после другой, — и тут вдруг замечаем, что *что-то происходит*, что время пришло в движение, что объекты, какими бы не вполне определенными они ни были, начали меняться прямо у нас на глазах; книга действительно складывается, пишется, заканчивается. Однако это удивительное чувство эстетического облегчения имеет очень мало общего с аристотелевской эмоцией, которая сопровождает более традиционный мимесис заверченного действия.

Точно так же интерпретация в ее прежних смыслах представляется остатком или пережитком, который здесь более не требуется, пусть даже мне не кажется вполне верным приписывать Симону то, что в других текстах часто полагалось в качестве образующего одну из фундаментальных черт постмодерна как такового, а именно абсолютное исключение возможностей интерпретации. Здесь, как у Вебера, старые типы ценностей устаревают в силу рационализации и реорганизации труда в категориях инструментальности и эффективности, однако прежние ценности интерпретации продолжают жить как остаточные искушения, вечно досаждающие и не приносящие удовлетворения. Конечно, реалистическое искушение предполагает новую сборку всего сырья в единое и уникальное действие, нечто такое, что, как мы увидим, получает ход только в силу случайного присутствия других произвольных материалов. Но есть и еще кое-что, что можно было бы назвать модернистским искушением интерпретации — искушением прочесть саму форму романа как поток восприятия. «Что за восстание красок, когда стая ара расправляет крылья и взмывает вверх в свет солнца. Клекочущая, говорливая стая исчезает, оставляя позади себя длинный, блестящий, раскрашенный в яркие цвета след на сетчатке наблюдателя» (СС 174/146). Но помимо

того факта, что такое интерпретативное искушение — которое денатурируется в великолепном зрелище ночных огней города (СС 83/67), а позже и в драматическом визуальном хаосе городских рекламных систем и образов (СС 139/116) — никак не соотносится с содержанием восприятий как таковым, оно также состоит в тесном сговоре с той самой идеологией восприятия, о которой мы говорили ранее. Однако изобразительная культура постмодерна постперцептуальна, она работает с воображаемым, а не просто материальным потреблением. Анализ культуры изображения (включая ее эстетические продукты, в том числе и такие, как этот продукт Клода Симона) может поэтому быть осмысленным только в том случае, если он заставляет нас заново продумать само «изображение» в некоем нетрадиционном и нефеноменологическом смысле.

Остается также структурное искушение, до последнего времени являющееся самым влиятельным вариантом интерпретации, искушение, в силу которого мы, следуя Роб-Грийе и Рикарду, должны понять текст как игру, разыгрываемую против автомата Беньямина и истолковать наше чтение как комбинаторный опыт, в котором событие завершения происходит, когда все перестановки наконец исчерпаны:

Вытянув вперед одну руку, которой он шарит в пустоте, Орион продолжает идти к восходящему солнцу, руководствуясь указаниями и сведениями, передаваемыми ему человеком, примостившимся на его мускулистых плечах. Но все признаки говорят о том, что он никогда не достигнет своей цели, поскольку, когда солнце поднимается по небу все выше и выше, звезды, очерчивающие тело гиганта, постепенно бледнеют и тускнеют, а сказочный силуэт, бездвижно продвигающийся вперед огромными шагами, будет медленно блекнуть, пока не растворится полностью в рассветном небе (СС 222/187).

Однако этот величественный отрывок, от которого зашкаливают любые счетчики интерпретации, никак не связан с другими нарративными линиями (поскольку он попал в роман, скорее, из связанной с ним иллюстрированной книги Симона «Слепой Орион»). В лучшем случае это высказывание «Приготовься к завершению!», по примеру видеотекста, о котором я ранее говорил, и оно — если прочитать его как кульминацию, а не одно событие из многих, — могло бы показаться тем, что возвращает структуралистское прочтение обратно к модернистскому и переизобретает вышедшую ныне из моды эстетику само-обозначений и аутореференциальности, свойственную последнему.

Есть, однако, и последняя возможность, определенно не менее важная, чем другие, а именно прочтение романа как своего рода дневника или автобиографического блокнота, в которых все эти разные истории из реальной жизни (хотя мы больше и не можем сказать, действительно ли сам Симон «пережил» их) — поездка в Латинскую Америку, остановка в Нью-Йорке, любовная история, «*choses vues*» на 42-й улице и созерцание важных картин в музеях (включая и большой потолок с изображением Ориона на Центральном вокзале в Нью-Йорке) — описаны и пересобраны в виде более успешной, чем любой фотоальбом, летописи, которая заполняет настоящее и с триумфом отправляет его в прошлое, в более точном виде, чем обреченное, величавое, тщетное, категоричное взывание у Фолкнера к тому, что давно исчезло. Но в этом случае видимый эстетизм «нового романа» диалектически приходит к форме совершенно другого типа, способной избежать вины эстетики как таковой — уклониться как от замечания Сартра о том, что вы не можете читать «новый ро-

ман» в стране третьего мира¹⁵, так и от «признака» праздного класса, состоящего в его чтении в стране первого мира, которое мог бы установить Бурдьё — в то самое время, когда он предлагает новый инструментарий для фиксации сырья повседневной жизни и новый «либидинальный аппарат» для того, чтобы справиться с калейдоскопическими потрясениями, которые Бенъямин, следуя в этом Бодлеру, связывал с современным промышленным ландшафтом. В этот момент воспроизводимость нового или искусственного, изобретенного жанра становится признаком его демократической доступности; и это всегда было обратной стороной и прогрессивным следствием самого известного обывательского упрека модернистскому искусству как таковому, например, абстрактной живописи: «Каждый так может!», на что надо отвечать: «Конечно! Но вы же не хотите, не так ли? Надо же еще захотеть!».

В этом пункте, однако, интерпретация, как выясняется, обратилась в производство, а рецепция начала перерабатываться как использование. Это специфическое диалектическое обращение, которое также можно счесть полной противоположностью лумановских процессов бесконечного раскола и дифференциации, поскольку теперь все эти новые микроскопические подсистемы убедительно собираются в единую форму практики, является, возможно, наиболее интересным моментом, который может предложить «новый роман», то есть наиболее оригинальной в историческом плане чертой его новаций (и кажется менее важным то, что

15. Jean-Paul Sartre s'explique sur Les Mots // Le Monde. 1964. April 18. P. 13; дополнительно об этом моменте см.: Heath S. The Nouveau Roman. P. 31.

сами они, возможно, стали достоянием прошлого, как множество фальстартов и неудачных изобретений). Я хочу в частности доказать, что именно благодаря языковой фокусировке «новых романов» Симона восприятие (и потребление) становится неотличимым от производства — в каком-то уникальном смысле, на одно долгое мгновение, пока мы читаем эти тексты. Нам приходится читать эти высказывания пословно, и это уже нечто достаточно непривычное (причем в болезненном смысле) для информационного общества, в котором поощряется краткость и мгновенное узнавание, так что высказывания либо обрезаются, либо заранее подготавливаются к быстрому перевариванию в виде множества знаков. Дисциплина пословности (кстати говоря, выражение самого Симона) подкрепляется практикой поперечного среза, возможностью того, что сюжет в любую секунду способен измениться безо всяких предупреждений. Конечно, читать книги такого рода на скорость бессмысленно в любом случае; они не могут предложить нам никакого дополнительного содержания или информации, они ничего не таят и не прячут, из них нельзя даже ничего узнать (в отличие от концовки детектива), если только это не трагическое выяснение того, что узнавать тут было нечего.

Экономисты говорят нам, что автоматизация совмещается с депрофессионализацией, так что и в этом случае удивительная специализация того, что ранее называли процессом чтения, специализация, о которой мы уже говорили, совмещается с новыми, более рудиментарными, плебейскими формами труда, которые может выполнять кто угодно: при определенных условиях — социальных условиях или, собственно, условиях социализма! — депрофес-

сионализация совмещается с демократизацией (или плебеизацией, как я предпочитаю ее называть). Возможно ли в таком случае, что чтение столь специализированного и высокотехнического произведения элитной литературы, как «Проводники», могло бы предложить фигуру или *аналог* неотчужденного труда и утопического опыта совершенно иного, альтернативного общества?

Часто утверждалось, что искусство или эстетика в наши дни дает ближайшую возможную аналогию и определяет наиболее адекватный символический опыт неотчужденного труда, который в противном случае оставался бы для нас невысказанным. Этот тезис, в свою очередь, вытекал из доиндустриальных спекуляций немецкой идеалистической философии, в которой опыт игры выступал похожим *аналогом* для состояния, в котором противоречия между трудом и свободой, наукой и этическими императивами могли бы быть преодолены.

Есть, однако, убедительные причины, по которым эти суждения относительно ожиданий, предсказаний или символических опытов неотчужденного труда более никого не убеждают. Прежде всего, сам опыт искусства сегодня отчужден, сделан «другим» и недоступным для слишком большого числа людей, чтобы служить полезным носителем их воображаемого опыта. Это относится как к высокому искусству, так и к массовой культуре, ведь в обоих случаях, хотя и по совершенно разным причинам, опыт *производства* подобных форм искусства недоступен большинству людей (включая критиков и интеллектуалов), которые поэтому в искусстве и того, и другого типа возвращаются к опыту в форме простой рецепции (отсюда привлекательность подобных категорий для современной теории).

Специализация и все сопровождающие ее эзотерические моменты (специальное обучение, коллективное разделение труда, уникальные технологии, менталитет гильдии или профессионализма, вместе с неприкрытым безразличием, которое обращается на те виды деятельности, из которых мы исключены) характеризуют как высокое искусство, так и массовую культуру: например, вся чрезвычайно развитая технология современной постэлектронной музыки, с одной стороны, и система телевизионного производства, с другой стороны, не являются средами, в которых большинство людей могут ощутить себя в своей тарелке, и в любом случае они внушают мало оптимизма касательно возможного контроля или управления процессами, людьми, природой и коллективной судьбой, что обязательно подразумевается и проектируется неотчужденным трудом. Таким образом, старая романтическая аналогия остается, скорее, мертвым словом, поскольку само художественное производство, считавшееся утопическим образцом альтернативной общественной жизни, оказалось закрытой книгой.

Что касается игры, она как пережиток или альтернативный опыт тоже уже не слишком много значит в ситуации, в которой досуг коммодифицирован, как и работа, а свободное время и отпуска планируются и организуются не меньше, чем рабочий день в офисе, поскольку они стали предметом новых больших индустрий массового развлечения, оснащенных своими собственными высокотехнологичными инструментами и товарами, на которые навьючены столь же хорошо проработанные процессы идеологической индоктринации. Игра некогда отсылала к детям, которые в прежнем обществе выступали заместителем более далеких представителей

природы вроде дикаря. Но когда детей самих взяли за руку и организовали, включили в потребительское общество, детство, скорее всего, утратило свою способность обозначать или проецировать такие идеи, как игра, которые, как считалось, должны говорить о свободе в движении как форме активного самоизобретения и самоопределения.

При таких обстоятельствах даже более маргинальные и ущербные формы опыта — такие как *хобби*, — призываются в качестве выразителей туманных взглядов на то, чем могли бы быть удовлетворительные в человеческом плане формы деятельности, взглядов, искаженных и искромсанных своим медиумом. Например, в случае хобби то, что является глубоко антиофициальным — роль любителя, занимающегося чем-то после рабочего времени, принимающего решение проводить и целенаправленно тратить свое собственное время, не испытывая чувства вины, возврат к архаичным ремесленным умениям, — также систематически исключает коллективное как таковое, предлагая перспективу, в которой, в отличие от эстетического удовольствия, мы хотим придержать эти виды удовлетворения для самих себя и не стремимся делиться ими и подтверждать их опытом других людей (что соответствовало бы социальному измерению кантовского универсализма эстетической ценности, как справедливо подчеркивал Гадамер). С другой стороны, затасканная неформальность хобби на практике отвергает и исключает сакральность, выработанную некоторыми формами искусства в конце девятнадцатого века в качестве способа дистанцирования эстетики от мирской коммерческой деятельности: одинокая эксцентрика хобби стирает сегодня этот священный елей, делая его ненужным, как в творениях Русселя или «почтальо-

на Шеваля», обожаемого сюрреалистами. Но в наш собственный (постмодернистский) период, когда социализация и институциализация жизни индивида усилилась, достигнув уровней, не сравнимых с капитализмом начала двадцатого века, нас не удивит парадоксальное открытие того, что хобби само было организовано и институциализовано в таких группах, как УЛИПО¹⁶. Действительно, исключительный роман Жоржа Перека, участника этой группы, «Жизнь, способ употребления» является, конечно, не только самым удивительным литературным памятником, произведенным писателем-экспериментатором после «нового романа», но также полезным образцом для сопоставления с символической трактовкой творчества и деятельности у Симона.

Действительно, в «Жизни, способе употребления» неотчужденный труд в форме хобби намеренно тематизируется в гротескной obsesии, составляющей основную линию романа, — стремлении миллионера Бартлбута отвлечь самого себя от пустой бессмысленности существования путем строго рассчитанной программы длиной в жизнь: посетить пятьсот портов по всему миру, по одному каждые две недели в течение двадцати лет, в каждом нарисовать акварель, которая затем наклеивается на деревянную доску, доска разделяется на кусочки головоломки, которые запираются в ящик, который, в свою очередь, будет открыт когда-нибудь в течение двадцати лет после периода путешествий, каждая головоломка будет собрана заново, деревяшки склеены, кусочки бу-

16. УЛИПО — сокращение от *Ouvroir de littérature potentielle* (фр.). — «Цех потенциальной литературы», сообщество французских и итальянских интеллектуалов, существовавшее в начале 1960-х годов и изучавшее выразительные возможности языка. — *Прим. ред.*

маги каким-то волшебным образом воссоединятся друг с другом, акварель будет снята, а чистый лист вернется в свою исходную папку. Учитывая то, что это странное хобби является лишь одним из множества других, которыми занимаются в этом романе, мы должны понять, как здесь задействуется другая глобальная тотализация — в самом доходном доме (находящемся в собственности у того же миллионера), в котором проживает весь этот комплекс историй, судеб и хобби и который возвращается в форме миниатюрной модели на самой последней странице романа (миниатюризация в целом является одним из наиболее убедительных признаков и сигналов производства как процесса). Словно бы текст и его мертвые образцы бросали взгляд на всю эту суматоху человеческой истории с точки зрения геологической эпохи, когда род человеческий закончит существование на этой планете; то есть за фигуральное изображение неотчужденного труда как такового в наши дни пришлось заплатить огромную цену.

Однако в произведениях Симона производство и деятельность тематизируются по-другому (вплоть до самой последней книги из серии «нового романа»). В лучшем случае некоторое приближение достигается в процессе перевода (латыни в «Битве при Фарсале», испанского в «Проводниках»), в котором производство высказывания наделяется своего рода непрозрачностью и словно бы сопротивлением материала. Романы Симона дают нам представление о таком производстве, не определяя его и не давая ему официального абстрактного названия: открытым остается вопрос о том, не заканчивается ли тематизация такого процесса в литературе — его превращение в символ или значение, представление — превращением его в нечто иное, словно бы

под воздействием таинственного принципа Гейзенберга, действующего в области литературного языка как такового. Однако эта тема появляется в последнем «новом романе», в «Уроке вещей» (1975), где она включена в книгу в виде рекламной листовки:

Автор, чувствительный к критике писателей, пренебрегающих «большими вопросами», попытался поднять здесь некоторые из них, такие как жилье, физический труд, питание, время, пространство, природа, досуг, образование, язык, информация, внебрачные связи, вымирание и воспроизводство человеческого вида и животных. Обширная программа, которую, по-видимому, не исчерпали тысячи работ, заполняющих собой тысячи библиотек.

Настоящий скромный труд, не претендуя дать ответы, не имеет иного намерения, кроме как по мере сил и в пределах отведенного ему жанра поучаствовать в этом общем предприятии¹⁷.

Видимо, не совсем верно понимать это как иронию — если только не в смысле новой пустой иронии, сопоставления, из которого прежние иронические выводы по тем или иным причинам более не извлекаются — так же как называть вставку из лекции писателя сатирическим приемом или же критикой сартровских политических взглядов и ангажированной литературы. Но это можно с той же уверенностью

17. «Sensible aux reproches formulés à l'encontre des écrivains qui négligent les „grands problèmes“, l'auteur a essayé d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultère, de la destruction et de la reproduction des espèces humaines ou animales. Vaste programme que des milliers d'ouvrages emplissant des milliers de bibliothèques sont, apparemment, encore loin d'avoir épuisé.

Sans prétendre apporter de justes réponses, ce petit travail n'a d'autre ambition que de contribuer, pour sa faible part et dans les limites du genre, à l'effort général».

признать весьма специфическим, пусть и не оригинальным в историческом смысле, способом работы с идеологической дискуссией: затянуть ее внутрь текста, чтобы она тоже стала частью плоской поверхности, на которой выложены и продемонстрированы и другие материалы. Возможно, идеология и в самом деле заканчивается именно так, на постмодернистской перемотке тезисов о конце идеологии, сформулированных в пятидесятые, — не растворяясь в общей возне вокруг свободных выборов и потребительских благ, а скорее записываясь на медиаленте Мебиуса, так что идеи, ранее являвшиеся смертельно опасными, подрывными или по крайней мере оскорбительными, теперь превращаются во множество материальных означающих, по которым взгляд скользит, не задерживаясь на них.

Этот эпизод, конечно, переворачивает сартровский комментарий, процитированный выше: наверное, вы не можете читать «новый роман» в стране третьего мира (что само по себе достаточно сомнительно после Сардуйя и других постколониальных авторов «новой волны»), но вы не можете вычестить третий мир из этого конкретного нового романа, чье содержание систематически извлекается как из внутреннего третьего мира Манхэттена, так и из внешнего третьего мира Латинской Америки, погружая их в себя и в себе удерживая. Отношение Симона к таким материалам в любом случае можно признать более реалистическим, в каком-то значении этого слова, чем у Роб-Грийе, у которого комиковские нарративы — постмодернистские и тем самым резко отличающиеся от модернистского отношения Симона к визуальному, более свойственного живописи, — во многих отношениях более эстетизирующие. Стереотип — то, что уже заранее потреблено,

эстетически подготовлено к употреблению, тогда как ощутимая борьба за то, чтобы вложить чувственные данные в высказывания, оставляет осадок в своем провале, позволяет нам почувствовать присутствие референта за закрытой дверью.

Это, однако, дверь, которая скорее всего какое-то время будет оставаться закрытой. Плохо это или хорошо, но искусство в нашем обществе, судя по всему, не дает прямого доступа к реальности, той или иной возможности непосредственной репрезентации или, как говорили раньше, реализма. Говоря в целом, сегодня то, что представляется реализмом, для нас оказывается в лучшем случае предложением непосредственного доступа всего лишь к тому, что мы думаем о реальности, к нашим образам и идеологическим стереотипам, ее описывающим (как у Доктору). Это, конечно, тоже составная часть Реального, причем весьма существенная. Но для нашего периода характерно и то, что мы совершенно не склонны так думать, и что более всего нас обескураживает и более всего способно разорвать контакт то открытие, что тот или иной взгляд на вещи на самом деле является «просто» чьей-то проекцией. Она должна быть снабжена ярлыком и отмечена в качестве «джеймсианской»¹⁸ точки зрения, но дело в том, что вследствие демографического взрыва постмодерна появилось слишком много частных мировоззрений, личных стилей и точек зрения, чтобы кто-то принимал их всерьез, как делалось в период модерна.

Соответственно, искусство выдает социальную информацию, прежде всего, как симптом. Его специализированная технология (сама являющаяся оче-

18. Имеется в виду Генри Джеймс и его теория «точки зрения» в романе. — *Прим. пер.*

видным симптомом более общей социальной специализации) способна регистрировать и записывать данные с точностью, не доступной в других модусах современного существования, — например, в мышлении или повседневной жизни, — однако эти данные, будучи собранными, не моделируют реальность в форме вещей или субстанций, социальной или институциональной онтологии. Скорее они высказывают противоречия как таковые, которые составляют глубочайшую форму социальной реальности в нашей предыстории, и им еще долго придется замещать «референт».

Следовательно, само упомянутое мельком противоречие, то есть наше специфическое постмодернистское ощущение собственных множественных субъективностей и точек зрения, состоящее в том, что нас тошнит, что мы устали от субъективности как таковой, в ее старых классических формах (включающих глубокое время и память), и хотим пожить какое-то время на поверхности, — это противоречие фундаментально для развития модернистского и постмодернистского нарратива, чьи конфигурации позволяют нам измерить температуру актуальной ситуации. В этом смысле «Проводники» являются скандалом: радикализируя уже скандальные, но все же лишь пунктирные линии «Битвы при Фарсале», этот «роман» сталкивает нас с невозможным выбором, невыносимой альтернативой: либо мы читаем его целиком как тщательно продуманную точку зрения, реконструируя воображаемого героя, которому мы каким-то образом, со всей изобретательностью, на которую способны, приписываем все подряд (поездка на Манхэттен и посещение картинных галерей были в таком случае *воспоминанием* о предыдущей поездке, и т. д.), либо мы следуем за под-

сказкой самого Симона и видим в этих страницах словесный эквивалент больших коллажных инсталляций Раушенберга¹⁹. Первая альтернатива превращает роман в Натали Саррот или даже кое-что похуже; вторая снова переводит его в ранее опубликованный «Слепой Орион» и в случайные капризы книги с картинками. Но из этого противоречия следует вывести не какую-то новую эстетику, в которой текст получил бы новую функцию, состоящую в том, чтобы уклоняться от каждой из этих стратегий сдерживания и выпячивать само это противоречие как таковое: запись симптома никогда нельзя запланировать заранее, она должна состояться постфактум, косвенным путем, стать результатом неудачи или измеримого отклонения реального проекта, обладающего содержанием.

Подобный проект можно было бы, к примеру, усмотреть в языковых попытках, с которых мы начали, и в частности в попытке сделать язык конкретным, превратить каким-то образом высказывания в носителей того, что Гегель назвал чувственной достоверностью. Это, однако, исторический проект и не такой уж старый, поскольку я не думаю, что до середины девятнадцатого века можно найти много примеров этого нового призвания литературного языка — регистрировать чувственное. Почему это начинает происходить в новый индустриальный «век человека» и почему сегодня предъявляются такие невозможные требования к языку, чьи остальные

19. См.: *Simon C. Le roman mot à mot // Ricardou J., F. von Rossum-Guyon. Nouveau roman: hier, aujourd'hui. Pratiques.* Paris: Union générale d'Éditions, 1972. P. 73–97, где упоминается инсталляция Раушенберга и где Симон предлагает ряд графических репрезентаций (напоминающих теорию катастроф Рене Тома) для нарративных форм нескольких своих романов.

функции, казалось, достаточно хорошо выполнялись и приносили удовлетворение в других способах производства? Этот вопрос социальной и исторической интерпретации, очевидно, обостряется и видоизменяется в постмодерне, о чем свидетельствует пример Клода Симона. В период модерна ее парадоксы, видимо, соответствовали тому, что Адорно в искусстве назвал номинализмом, то есть локальному отвержению общих и универсальных форм (включая собственно жанр) и нарастающим стремлением эстетического еще теснее отождествлять себя со «здесь» и «теперь» данной уникальной ситуации и данного уникального выражения. Я, разумеется, следовал здесь Адорно, когда защищал тезис, согласно которому произведение искусства отражает логику социального развития, производства и противоречия гораздо точнее и полезнее, чем что бы то ни было другое²⁰, но теперь стоит провести различие между симптоматичностью высокого искусства в модернистский период (в который оно вступает в радикальное противоборство с зарождающейся индустрией медиа и культуры) и симптоматичностью остаточной элитарной культуры в наш собственный постмодернистский век, в котором, что отчасти связано с демократизацией культуры в целом, два этих модуса (высокая культура и низкая) начали вкладываться друг в друга. Если номинализм в период Адорно означал Шенберга и Беккета, в постмодерне он означает сведение к телу как таковому, которое является не столько триумфом идеологий желания, сколько тайной истиной современной порно-

20. См. обсуждение «Эстетической теории» Адорно в моей работе: *Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London: Verso, 1990.

графии, которая регистрируется (как мы отмечали) Симоном столь же верно, как и любой более благородный языковой или эстетический симптом. Однако, как объяснил нам Делез, даже при постмодерне мы должны проводить различие между телом с органами и телом без оных. Парадокс в том, что последнее, неаутентичное тело, составляющее визуальное единство и подкрепляющее наше чувство или иллюзию единства личности — тело без органов — является предметом порнографического, глянцевого содержания множества изображений и кинокадров. Однако тело, имеющее органы, причем многие, так что оно распадается на набор не вполне связанных друг с другом «желающих машин», это тело является аутентичным пространством боли как таковой, боли, которую вы не можете видеть или выражать, хотя она сопровождает высказывания Симона в качестве их призрачного референта и заместителя самого Реального: «спустя долгое время после того, как врач отрезал ему руки, сохраняется чувство давления или, скорее, ощущение, что огромное чужеродное тело все еще застряло в нем как клин» (СС 47/36).

Есть, впрочем, другой способ закончить это рассуждение, и он имеет отношение к концовкам как таковым. Все смешанное и переходное, неклассифицируемое в Симоне появляется здесь, когда мы пытаемся продумать вместе несколько проблем — проайретического (определяющего жест и его «складки» или темпоральные компоненты), реализма и завершения. В «Проводниках» реалистическим был именно постоянный поиск все более обширных завершенных действий или событий: может ли это малое событие соединяться с более широким и в каком порядке, наконец, действительно ли целый текст подражает некоему единичному действию той или иной величи-

ны. Удовлетворителен в таком случае заход на снижение — «Приготовьтесь к завершению!», самолет, который наконец заходит на посадку. Конечно, эта оценка завершения и выделяет Симона как относительно традиционного автора и признает существование в человеческой жизни завершенных событий или опытов. Соответственно, в этом отношении важно, если не симптоматично то, что самолет приземляется, но на какой-то промежуточной остановке; перелет не был прямым; пассажирам надо размяться в каком-то местном аэропорту, затерянном непонятно где. Точно так же и любовная история не пришла к завершению, не говоря уже о конференции писателей. В этом плане «Проводники» являются гигантским избитым анекдотом, который уверенно ведет нас к завершению чего-то незавершенного. Только последняя линия представляется решающей, падение больного человека в гостиничном номере, тело на полу, глаз, который теперь ничего не видит, хотя он и раскрыт ворсу ковра. Дойти до гостиничного номера при таких обстоятельствах — это, несомненно, уже что-то; отключить воспринимающий взгляд к концу книги — в другом отрывке Симон зачарован пустым экраном кинотеатра, который отсылает к занавесу у Бодлера, поднимающемуся над пустой сценой смерти, — значит элегантно и аутореференциально вписать форму в это содержание, но также вполне позволительно чувствовать, что эта смерть в другом отношении является столь же бессмысленным прерыванием, как и любое из иных случайно выбранных завершений.

Утопизм после конца утопии

НЕ РАЗ представлялось, что пространственный поворот особого рода определил один из наиболее продуктивных способов отличить постмодернизм от собственно модернизма, чей опыт темпоральности — экзистенциального времени вместе с глубокой памятью — принято поэтому рассматривать теперь в качестве доминанты высокого модерна. В ретроспективе «пространственная форма» великих модернизмов (этим выражением мы обязаны Йозефу Франку) оказывается более родственной мнемоническим унифицирующим эмблемам чертогов памяти Фрэнсис Йейтс, а не прерывистому пространственному опыту и путанице постмодерна, тогда как однодневная городская синхронность «Улисса» ныне прочитывается скорее как запись перемежающихся ассоциативных воспоминаний, которые свое темпоральное исполнение находят в театре сновидений в кульминационной части с Найттауном.

Различие проходит между двумя формами взаимоотношения между пространством и временем, а не между самими этими двумя неразделимыми категориями, даже если постмодернистское представление об идеальном или героическом шизофренике (как у Делеза) отмечает невозможную попытку вообразить нечто вроде чистого опыта пространственно-

го настоящего за пределами прошлой истории и будущей судьбы или проекта. Впрочем, опыт идеального шизофреника — это по-прежнему опыт времени, хотя и вечного ницшеанского настоящего. Говоря об опространствовании, мы скорее указываем на желание использовать время и поставить его на службу пространству, если только это слово годится для него сегодня.

Действительно, слова и термины сами находят-ся в сговоре с двумя соответствующими эпистемами: если *опыт* и *выражение* все еще представляют-ся вполне уместными в культурной сфере модерна, они совершенно неуместны и анахроничны в пост-модернистскую эпоху, когда лучше, видимо, говорить о *письме* темпоральности, а не каком-то жиз-ненном опыте, пусть даже у темпоральности все еще осталось какое-то собственное место.

Письмо времени, его регистрация: таков, к при-меру, урок зловещих «Голосов времени» Дж. Г. Бал-ларда¹, в котором апокалиптическая картина неми-нуемого конца самого космоса, который останавли-вается подобно незаведенным часам, и человеческого рода, завершающего свои дни во сне (первые жерт-вы наркомы составляют «авангард гигантской сом-намбулической армии, собравшейся на свой послед-ний марш» [85]), может поначалу показаться чем-то похожим на вагнеровский модернизм в стиле «fin de siècle» или же на некую грандиозную музыкальную социобиологию. Но Баллард лингвистически рабо-тает с тем, что на самом деле является множеством подписей самого Времени, которые прочитываются его собственным письмом — как в образчиках и экс-

1. Ссылки на страницы приводятся по изданию: *Ballard J. G. Best Short Stories*. New York: Pocket Books, 1985.

понатах темпорального зоопарка или терминальной лаборатории его героя. Не только изуродованный шимпанзе, но также мутации морской анемоны (которая более не чувствительна к дневному свету, но только к цветам), фруктовая мушка, гигантский паук со слепыми глазами («скорее, их оптическая чувствительность сместилась вниз по спектру; сетчатка сможет регистрировать только гамма-излучение. У ваших ручных часов светящиеся стрелки. Когда вы просунули их через окно, он начал думать» [91]), лягушки с антирадиационным панцирем, подсолнух, который живет теперь в «*longue durée*» геологических эпох («он буквально *viduit* время. Чем старше окружающая среда, тем медленнее метаболизм» [93]), и, наконец, самое главное — сама ДНК, окончательный сценарий, который буквально разрушается: «Шаблоны рибонуклеиновой кислоты, которые разматывают белковые цепочки во всех живых организмах, изнашиваются, костяшки, записывающие протоплазматические подписи, стерлись. В конце концов, они работают вот уже более миллиарда лет. Пришло время переоснащения» (97).

Время может быть прочитано не только по внутренним часам организма: галактики сами буквально проговаривают его, например, когда «таинственные посланцы с Ориона» встречают астронавтов «Аполлона 7» на Луне и предупреждают их о том, что «исследование глубокого космоса бессмысленно, что они пришли слишком поздно, когда жизнь вселенной почти на исходе!» (103). В то же время числовые сигналы из созвездия Гончих Псов:

96688365498695

96688365498694

составляют направленный на Землю луч с обратным отсчетом: «Огромные спирали разламываются там,

и они прощаются с нами... по проведенным оценкам, ко времени, когда ряд дойдет до нуля, универсум как раз перестанет существовать» (109–110). «Очень осмотрительно с их стороны, что они сообщили нам, какое сейчас реальное время», — отвечает другой герой.

Общая зачарованность современной (постструктурной или постмодернистской) теории ДНК — образом понятия «кода», с точки зрения Жана Бодрийера, который и сам горячий поклонник Балларда, — определяется не только ее статусом своеобразного письма (который отдаляет биологию от физической модели и сближает ее с моделью теории информации), но также ее активной и производительной силой в роли шаблона или компьютерной программы: это письмо, которое читает вас, а не наоборот. ДНК как «музыкальная перфокарта для механического пианино» (91): рассказ Балларда посвящен еще и «будущему» искусству или постмодернистской эстетике, а именно противоположности двух видов пространственного искусства, мандалы шестидесятых, построенной героем на последних стадиях его собственной наркомы, мандалы, в центре которой он испустит дух, и «экспоната с выставки жестокости» другой, байронической, фигуры, которая предвещает более позднее творчество самого Балларда с его концепцией новейшего искусства как этой постепенно складывающейся формы креативных выставок современных постмодернистских музеев, в данном случае коллекции высокотехнологичных репродуктивных следов — от рентгеновских снимков до распечаток — наиболее тяжелых травм постсовременного мира, начиная с Хиросимы, Вьетнама или Конго и заканчивая многочисленными автокатастрофами, которыми Баллард был какое-то время одержим (что получило наиболее заметное выражение в его романе

«Автокатастрофа»). Однако в концептуальных рамках постмодернизма, как понятия определенного периода, хотелось бы несколько остраничь все эти многочисленные фигуры письма или надписи и заново дислоцировать их в некоей расширенной концепции собственно пространственного.

Первоначальный подход к этой особой «великой трансформации» — смещению времени и опространствованию темпорального — часто регистрирует ее новшества через чувство утраты. Действительно, представляется вполне возможным, что пафос энтропии у Балларда может быть именно этим — *аффектом*, высвобожденным тщательным и не лишенным увлеченности изучением всего этого нового мира пространственности, и острым осознанием смерти модерна, его сопровождающим. Так или иначе, с этой ностальгической и регрессивной точки зрения — прежнего модерна и его типов темпоральности — оплакивается не что иное, как память о глубокой памяти; разыгрывается не что иное, как ностальгия по ностальгии, по прежним великим, но исчезнувшим вопросам истока и телоса, глубокого времени и фрейдовского Бессознательного (уничтоженного одним ударом Фуко в его «Истории сексуальности»), а также по диалектике и монументальным формам, с которыми мы остались как с разбитым корытом, когда волна модернизма схлынула, то есть формам, чьи Абсолюты мы более не можем распознать, словно бы они стали неразборчивыми иероглифами демиургического в технократическом мире.

Таким образом, нам нужно пройти кружным путем через модерн, чтобы понять, в чем историческая оригинальность постмодернизма и его акцентуации пространства. Действительно, такой урок исто-

рии — лучшее лекарство от ностальгического пафоса, он способен научить нас по крайней мере тому, что в силу Необходимости обратный путь к модерну закрыт, и хорошо, что так. В том, что излагается далее, естественно, предполагается корреляция между переходом от модерна к постмодерну и экономическим или же системным превращением прежнего монопольного капитализма (так называемого империалистического момента) в его новую, мультинациональную и высокотехнологичную, версию. Все более ориентированные на пространство черты этого нового типа могут выводиться из подобных экономических концепций, однако любая конкретная концепция новой пространственной эстетики и ее экзистенциального жизненного мира требует некоторых промежуточных шагов или того, что диалектика называла ранее опосредованиями.

«Концептуальное искусство», конечно, тоже располагается под знаком опространствования, в том смысле, в котором хочется сказать, что каждая проблематизация или же разложение унаследованной формы заставляет нас ограничиться пространством как таковым. Концептуальное искусство можно описать как кантианскую процедуру, в которой в результате того, что поначалу кажется встречей с тем или иным произведением искусства, категории самого сознания — обычно не осознаваемые, не доступные прямому представлению, какому-либо тематизирующему самосознанию или же рефлексивности, — изгибаются, так что их структурирующее присутствие теперь косвенно ощущается зрителем — как мускулатура или же нервы, которые мы обычно не ощущаем, — в форме странных ментальных опытов, которые Лиотар называет паралогизмами, иными словами перцептуальных парадоксов, которые мы

не можем продумать или же устранить за счет сознательного абстрагирования и которые заставляют нас замереть перед подобными визуальными поводами. Например, инсталляции Брюса Наумана или даже репрезентации репрезентаций Шерри Ливайн — это адские машины для порождения подобных неразрешимых, однако вполне конкретных визуальных и перцептуальных антиномий, которые возвращают сознание зрителя на ошеломляющие стадии паралогического процесса как такового. «Концептуальное» указывает здесь на предельный *предмет* этого процесса (в экспериментальном смысле), а именно на категории восприятия самого сознания, если только понять, что их никогда нельзя увидеть в качестве самостоятельных объектов, так что на каждой стадии зрительного процесса все, что у нас есть, — это материальные поводы для этого, данные в форме того, что раньше мыслилось как «произведения искусства». Именно в этом смысле концептуальная операция опространствливает, поскольку она снова и снова учит нас тому, что пространственное поле — единственная стихия, в которой мы движемся, и единственная «достоверность» опыта (но *не* в том смысле, что эти пространственные поводы — называемые концептуальными произведениями — сами являются полными и полноправными формами материализованного смысла, в отличие от того, на что претендовало классическое произведение искусства). Это отношение между призыванием такого концептуального искусства и некоторыми классическими текстами деконструкции (которые можно описать примерно в том же духе) представляется ясным, но оно поднимает дополнительный вопрос об отношении этого новейшего *прочтения* к самому опространствованию. Не является ли, к примеру, завершение

прочтения какого-нибудь философского или теоретического «эссе» в каком-то смысле аналогичным формальным границам традиционного произведения искусства, то есть тем, чьи рамки стремится раскрыть деконструктивная проблематизация чтения, готовая вывести нас за их пределы? То, что широко распространившаяся текстуализация внешнего мира в современной мысли (тело как текст, государство как текст, потребление как текст) сама должна рассматриваться в качестве фундаментальной формы постмодернистского опространствования, представляется очевидным и принимается за посылку в нижеследующих размышлениях.

Но что касается концептуального искусства и его развития, стоит добавить, что его более поздний политический вариант — например, в творчестве Ханса Хааке, — перенаправляет деконструкцию категорий восприятия на сами эти рамочные институты. В этом случае паралогизмы «произведения» включают музей, затагивая его пространство обратно в материальный повод и делая неизбежным ментальный контур, ведущий через художественную инфраструктуру. Действительно, у Хааке мы не останавливаемся на самом музейном пространстве, скорее сам музей как институт раскрывается в сети его попечителей, их связей с мультинациональными корпорациями и в конечном счете с глобальной системой самого позднего капитализма, соответственно то, что ранее было ограниченным кантианским проектом концептуального искусства в его узком смысле, расширяется теперь до амбиции собственно когнитивного картографирования (со всеми его весьма специфическими противоречиями в плане репрезентации). В любом случае у Хааке тенденции к опространствованию, присутствующие в концептуальном искус-

стве с самого начала, становятся открытыми и неизбежными в беспокойном колебании гештальта между «произведением искусства», которое упраздняет себя, чтобы раскрыть структуру музея, которая его в себе содержит, и тем произведением, которое расширяет свою власть, включая в себя не только эту институциональную структуру, но и институциональную тотальность, которой оно само подчинено.

Упомянуть на данном этапе Хааке — значит, конечно, поднимать одну из фундаментальных проблем, которые ставит сам постмодернизм в целом (не в последнюю очередь именно благодаря обсуждаемым здесь тенденциям к опространствованию), а именно проблему возможного политического содержания постмодернистского искусства. То, что такое политическое содержание обязательно будет в структурном и диалектическом плане разительно отличаться от того, что было формально возможным в старом модернизме (не говоря уже о реализме), неявно предполагается почти что во всех альтернативных описаниях постмодерна; но то же самое можно наглядно показать за счет удобной и знаковой проблемы политической эстетики, поставленной в одной из предыдущих глав: почему бутылки кока-колы и банки с супом «Campbell» Энди Уорхола — являющиеся столь очевидными репрезентациями товарного или потребительского фетишизма — не работают, судя по всему, в качестве критических или политических высказываний? Что касается систематических описаний постмодерна (включая и мое собственное), они терпят неудачу именно тогда, когда добиваются успеха. Чем убедительнее мы смогли подчеркнуть и выделить антиполитические черты новейшей культурной доминанты — например, утрату историчности, с ней связанную, — тем больше мы загнали себя

в эту нами изображенную картину, делая любую реполитизацию такой культуры априори немислимой. Однако тотализирующее описание постмодерна всегда включало место для различных форм оппозиционной культуры, то есть маргинальных групп, радикально отличных остаточных или только-только складывающихся языков культуры, чье существование обеспечивается не чем иным, как неизбежно неравномерным развитием позднего капитализма, первый мир которого порождает внутри самого себя, за счет своей собственной динамики, третий мир. В этом смысле постмодернизм — это «просто» культурная доминанта. Описывать его в терминах культурной *гегемонии* — не значит предполагать некую общую и единообразную культурную гегемонию социального поля, скорее это значит исходить из его сосуществования с другими разнородными сопротивляющимися силами, так что его призвание — завоевать их и включить в себя. Случай Хааке поднимает, однако, проблему совершенно иного типа, поскольку его культурное производство является совершенно постмодернистским и в то же время политическим и оппозиционным, что не вполне сходится с указанной парадигмой и, похоже, не было ею предусмотрено на теоретическом уровне.

Задачи данной статьи, однако, более ограничены; хотя в ней следует определить предельные политические координаты проблемы оценки постмодернизма, что мы только что сделали, наша тема здесь — это тема *утопических* импульсов, которые необходимо выявить в различных формах сегодняшнего постмодерна. Необходимо всячески подчеркивать необходимость переизобретения утопического взгляда в любой современной политике: этот урок, который нам впервые преподавал Маркузе, является частью на-

следия шестидесятых, от которой нельзя отказываться ни при какой переоценке этого периода и нашего отношения к нему. С другой стороны, следует также признать, что утопические представления сами по себе еще не являются политикой.

Утопия, однако, ставит свои собственные специфические проблемы для любой теории постмодерна и любой его периодизации. Дело в том, что, в соответствии с общепринятым взглядом, постмодернизм сходится также с безусловным «концом идеологий», то есть процессом, объявленным (вместе с «постиндустриальным обществом») консервативными идеологами пятидесятых (Дэниэлом Беллом, Липсетом и т. д.), «опровергнутым» драматическими событиями шестидесятых, но лишь для того, чтобы «свершиться» в семидесятые и восьмидесятые. «Идеология» в этом смысле означала марксизм, а его «конец» сочетался с концом «утопии», уже заверенным великими послевоенными антисталинскими дистопиями, такими как «1984». Однако «утопия» в этот период была еще и кодовым словом, означающим попросту «социализм» или же любую революционную попытку создать радикально иное общество, которое бывшие радикалы того времени отождествляли почти исключительно со Сталиным и советским коммунизмом. Этот обобщенный «конец идеологии и утопии», прославляемый консерваторами пятидесятых, стал еще и бременем «Одномерного человека» Маркузе, у которого он превратился в предмет сожалений, определяемых радикальной точкой зрения. Между тем в наш собственный период почти во всех значимых манифестах постмодернизма превозносится аналогичный процесс — начиная с «иронии» Вентури и заканчивая «деидеологизацией» Акилле Бонито Оливы, которая теперь стала означать исчез-

новение «веры» и абсолютов-близнецов — собственно высокого модернизма и «политического» (то есть марксизма).

Если включить шестидесятые в это историческое повествование, все изменится; «Маркузе» станет едва ли не именем всего этого взрывного обновления утопического мышления и воображения, перерождения старых нарративных форм. Богатейшим литературным переизобретением жанра стали «Обездоленные» (1974) Урсулы К. Ле Гуин, тогда как «Экотопия» (1975) Эрнеста Калленбаха выступила в качестве суммы всех разрозненных утопических импульсов шестидесятых и возродила (само по себе уже утопическое) намерение написать книгу, вокруг которой могло бы кристаллизироваться целое политическое движение, как это было со «Взглядом назад» Эдварда Беллами и массовым движением вокруг его Националистической партии на аналогичной ранней стадии североамериканского политического утопизма. Утопические импульсы шестидесятых, однако, не сложились вместе в такую картину, скорее они произвели жизнеспособное множество микрополитических движений (локальных, расовых, этнических, гендерных и экологических), общим знаменателем которых стала вновь всплывшая проблематика Природы в ее самых разных (часто антикапиталистических) формах. Конечно, эти социальные и политические процессы можно также прочитать в рамках нашей первой парадигмы в качестве того, что составляет отказ от традиционной левопартийной политики, а потому и в качестве еще одного, пусть и весьма особенного, «конца идеологии». Неясно также и то, в какой мере эти разные идеологические импульсы были развиты в конце семидесятых и в восьмидесятые («Рассказ служанки» (1985)

Маргарет Этвуд оценивался, к примеру, как первая феминистская «дистопия», а потому и как завершение богатейшей традиции феминистского творчества в жанре утопии как таковом). С другой стороны, разумно будет, судя по всему, вернуться к уже упомянутому здесь феномену опространствования и увидеть во всех этих столь разных утопических представлениях, рожденных шестидесятыми, развитие целого ряда собственно пространственных утопий, в которых трансформация социальных отношений и политических институтов проецируется на понимание места и ландшафта, включая и человеческое тело. В таком случае опространствование, как бы оно ни отнимало способность мыслить время и историю, открывает также дверь в совершенно новую область, доступную для либидинального инвестирования утопии и даже инвестиции протополитического типа. Так или иначе, мы пытаемся если не распахнуть эту приоткрытую дверь, то по крайней мере посмотреть через нее на то, что будет дальше.

Инсталляция Робера Гобера кажется прекрасным местом, с которого можно начать это исследование, поскольку она предлагает нам, самое меньшее, пустой дверной проем. Она также заставляет нас поставить очевидный вопрос (как и помогает ответить на него) о применимости понятий опространствования в том случае, когда мы имеем дело с тем, что уже со всей очевидностью является пространственным искусством. Однако постмодернистское опространствование разыгрывается здесь в отношении и соперничестве разных пространственных медиумов — например, в притязаниях и формальной силе видео по сравнению с кинематографом, или фотографии в сравнении с живописью как медиумом. Действительно, мы можем говорить здесь об опро-

странствовании как о процессе, в котором традиционные изящные искусства *медиаются*, то есть они теперь осознают сами себя в качестве различных медиумов в рамках медийной системы, в которой их собственное внутреннее производство составляет также символическое сообщение и определяет позицию касательно статуса рассматриваемого медиума. Инсталляция Гобера — включающая то, что некогда могло называться живописью, скульптурой, письмом и даже архитектурой, — извлекает, таким образом, свои эффекты из места, расположенного не над медиумами, а в рамках системы их отношений, что, возможно, лучше описать через своего рода рефлексивность, чем через более традиционное понятие «смешанных медиумов», которое обычно предполагает возникновение определенного сверхпродукта или же трансцендентального объекта — *Gesamtkunstwerk* — из этого синтеза или сочетания. Однако эта инсталляция, очевидно, не является в этом смысле предметом искусства.

Здесь, прежде всего, нет репрезентации, на которую можно было бы смотреть. Дверь, картина, насыпь, текст — ничто из этого само по себе не является предметом нашего пристального внимания; но то же самое можно было бы сказать и об инсталляции Хааке или же, если пойти еще дальше, как нельзя более постмодернистских диспозициях Нам Джун Пайка, в которых, к примеру, лишь наиболее несведущий посетитель музея стал бы искать искусство в содержании самих видеоизображений. Однако между Хааке (или даже неполитическим «концептуальным» искусством Пайка) и данным конкретным пространством — которое тоже в определенном смысле обращается к «концепту» — есть, видимо, глубокое методологическое различие, поскольку одна

из рассматриваемых операций является едва ли не переворачиванием другой. Работа Хааке, как было сказано, специфична для ситуации. Она *выдвигает* на передний план музей как таковой и его институциональность, и этот момент, совершенно отсутствующий у Гобера, выявляет, можно сказать, дурной или неполитический утопизм инсталляции Гобера, а может даже и подтверждает худшие опасения касательно внутреннего идеализма этого проекта.

Хааке деконструирует: этого модного слова едва ли можно избежать в мысли о нем (и в его контексте это слово отчасти восстанавливает свое исходное, строгое, политическое и подрывное значение). Его искусство отличается европейской культурно-политической едкостью; тогда как искусство Гобера — такое же американское, как «шейкеры» или же Чарльз Айвз, так что его отсутствующее сообщество, его «невидимая публика» состоит скорее уж из читателей Эмерсона, чем Адорно. Меня так и тянет предположить, что эта форма концептуального искусства — раз уж она такова — отличается от своего визави тем, что она конструирует не уже существующее понятие того рода, что разбирается на части Хааке и другими, но, скорее, идею понятия, которое еще не существует.

Но, как мы уже отметили в разговоре об архитектуре, утопическая ценность исключительно культурного видоизменения является предметом двусмысленного суждения, чьи знаки и симптомы можно прочитывать двояко — как знаки систематического воспроизведения или же, напротив, неминуемой перемены. И именно в этом плане модернистское пространство подает себя в качестве *novum*, в качестве прорыва к новым формам самой жизни, в качестве радикальной новизны только-только рождающегося,

того «воздуха других планет» (Стефан Георге), о котором любил упоминать Шонберг, а за ним и Маркузе, первого знака, знаменующего собой новую эпоху. Теперь же, в ретроспективе неудач модернистской архитектуры, модернистское пространство оказывается простым воспроизведением логики самой системы на более высоком уровне интенсификации, устремленным вперед и перенесшим ее дух рационализации и функционализма, терапевтического позитивизма и стандартизации на доселе невиданное архитектурное пространство. Выбрать между этими альтернативами можно было бы только посредством связанного с ними исторического вопроса о том, завершил ли модернизм на деле свою миссию и своей проект или же был прерван, оставшись принципиально незавершенным и невыполненным.

И все же постмодерн указывает сегодня на дополнительную возможность, что-то вроде третьей интерпретации, в которой на первый план теоретически и нефигуративно выдвигается концепция утопического предвосхищения. Проект Гобера лучше всего понимать именно в рамках этой возможности, которая, видимо, отказывается от протополитического призвания Ле Корбюзье, требующего преобразовать наше архитектурное пространство одним махом, вопреки всем экономическим и социальным обстоятельствам. Его, заимствуя одно выражение у Альтюссера, можно понять не столько в качестве производства определенной формы утопического пространства, сколько в качестве производства *понятия* такого пространства. И даже это следует понимать не в том смысле, в каком современные архитекторы все чаще создавали «проекты», которые невозможно построить (в строгом архитектурном смысле чертежей, рисунков и моделей), публикуя

гротескные и пародийные проекции непредставимых в обычной жизни зданий и городских массивов, которые больше напоминают визуальные фиксации фантазий Пиранези, чем его же виды Рима или записные книжки Ле Корбюзье. Гобер — не архитектор, даже в этом значительно расширенном смысле этого слова, хотя его собственные «скульптуры» протекают специфическим образом из внутреннего пространства зданий и тех промежуточных пространств, которые находятся между мебелью и оболочкой жилого помещения и часто мыслятся как всего лишь сантехника, составляющая видимый аппарат оснащения кухни и ванной.

Эта инсталляция не пытается, в отличие от вышеупомянутых «проектов», инициировать репрезентацию некоего нового типа проживания на утопическом экране внутреннего взора сознания; и ее характеристика — как производства понятия пространства — систематически работает и как способ терминологически отличить эту операцию от подобной интерпретации, и как вмешательство в актуальные представления концептуального искусства: она должна подчеркивать, отталкиваясь от деконструктивной операции, производство нового типа ментальной сущности, но в то же время исключать уподобление этой сущности позитивной репрезентации какого угодно рода и особенно любому наброску «утвердительной архитектуры». Эта операция и в самом деле весьма специфична, и она заслуживает более подробного описания.

У нас есть дверь с рамой (Гобер), насыпь (Мег Вебстер), традиционный американский пейзаж (Альберт Бирштадт) и то, что можно было бы назвать «постмодернистским текстом» (Ричард Принс). Комбинация этих объектов в качестве единого экспоната

в рамках музейного пространства, конечно, пробуждает определенные ожидания и импульсы, связанные с репрезентацией, и, в частности, выражает императив, требующий объединить их в восприятии, изобрести такую эстетическую тотализацию, в которой можно было бы схватить эти разрозненные объекты и экспонаты — если не в качестве частей целого, то, по крайней мере, как элементы некоей завершенной вещи. Мы предположили, что именно этот императив систематически попирается собственно «произведением» (если это слово еще можно использовать), но, что также было указано, не для того, в первую очередь, чтобы вывести на передний план и пристыдить наше собственное (кантианское) стремление к форме «целого», «завершенной вещи», «произведения» или самой «репрезентации», что имеет место при аналогичной фрустрации в так называемом концептуальном искусстве.

Начать с того, что гетерогенность экспонатов или элементов Гобера — не просто абстрактная дифференциация несочетаемых сырых материалов или типов содержания — в отличие от постмодернистских «текстов» в целом, она еще и «продублирована» или, так сказать, «усилена» более конкретной и даже социальной гетерогенностью, каковая является гетерогенностью самого коллективного произведения. Различные истории форм, которые отделяют эти экспонаты друг от друга — насыпь с ее эстетическими предшественниками, иронический «текст» с его собственными предшественниками, совершенно иными, не говоря уже о школе реки Гудзон и ее собственной старой истории — все эти разные художественные материалы, которые подают собственные не согласующиеся друг с другом формальные и материальные голоса, здесь взывают еще и к при-

зрачному, хотя и социальному, присутствию реальных людей-соучастников, которые снова поднимают здесь проблемы субъекта и агентности, да даже и ложные проблемы коллективного субъекта и индивидуального намерения вместе с неустранимостью «подписей». Этот второй уровень произведения усиливает затем и упорядочивает гетерогенность первой, чисто формальной проблемы эстетического восприятия и объединения, превращая ее в социальную, но не стирая при этом формальную дилемму — как видеть все эти вещи вместе и найти между ними перцептуальное отношение — которая теперь сохраняется рядом с ним в качестве второго, столь же невыносимого скандала. Между тем дверь, снятая с петель, по-прежнему подталкивает нас сложить все это вместе, хотя она и вписывает себя в качестве чего-то отделенного, тогда как мы постепенно проникаемся той неудобной идеей, что производить понятие — не то же самое, что обладать им или даже продумать его.

Но социально это коллективное присутствие произведения также начинает приобретать своего рода историческую точность и отличать себя, причиняя не меньшее неудобство, от прежних, уже существующих, но, возможно, более не функционирующих категорий *Mitsein*². Собственно, семья — как наиболее первичное понятие некоего фундаментального коллективного проживания — совершенно отсутствует в этой идее комнаты, которая больше даже не ощущает потребности переворачивать или же деконструировать семейные ценности. Это в таком случае

2. Бытие-с (нем.) — понятие хайдеггеровской фундаментальной онтологии, означающее совместное бытие с другими. — Прим. ред.

окончательная и наиболее решающая черта, которая отделяет утопическую комнату Гобера от любого из собственно архитектурных проектов (пусть даже «утопического» типа), поскольку последним неизбежно приходится разбираться с проблемой семьи и сохранения семейной структуры, даже когда они пытаются коллективизировать ее, самым ярким примером чего являются коммунальные кухни и столовые (такая задача постоянно фигурирует в утопическом дискурсе от Мора до квартир, изображенных Беллами во «Взгляде назад» и выглядящих вполне в стиле среднего класса, но показательно лишенных кухонь, и далее вплоть до нашего собственного времени). Здесь отсутствие какой бы то ни было проблематики семьи может интерпретироваться как высказывание о гендере, но также оно явно смещает вопрос коллективности от домашнего пространства к области коллективного труда как такового, здесь определенное в качестве художественного сотрудничества.

Но здесь напрашивается второе историческое уточнение: каким бы ни было это сотрудничество, оно определено не является больше передовым проектом прежних модернистских авангардов, исчезновение и невозможность которых часто, конечно, понимались как конститутивная черта любых разновидностей постмодернизма. Другими словами, эта инсталляция не проектирует ни стилистической политики более общего типа, ни какой-то особой культурной политики, в отличие от сюрреализма и некоторых видов архитектурного авангарда, которые занимались преимущественно этим — либо расширяя протополитический вирус силой нового стиля эпохи, либо обращаясь к той или иной всеобщей программе радикальных культурных перемен, осуществляемых за счет того или иного отдельного

произведения, текста, здания или картины. Здесь же, как и в других примерах постмодернизма, мы оказываемся за пределами авангарда; но лишь с тем отличием, что коллективный труд здесь все еще утверждается в качестве чего-то отличного от простого исторического сходства или же случайной встречи умов отдельных художников и архитекторов. Окончательное значение этого утверждения сотрудничества, которое уклоняется от организации движения или школы, игнорирует призывание стиля и пренебрегает пафосом манифеста или программы, — не самая малая загадка, с которой нас сталкивает инсталляция Гобера; но эта загадка по крайней мере сходится со всеми новыми и политическими в более точном смысле этого слова вопросами, внесенными в повестку «новыми социальными движениями» или современной «микropolitикой».

Если вернуться теперь к более формальному «чтению» самого объекта, сперва, возможно, стоит отметить, что он включает и другой вопрос, который должен будет счесть значимым и симптоматичным любой будущей историк нашего культурного и теоретического момента, а именно возвращение и возрождение, если не переизобретение в некоей неожиданной форме *аллегории* как таковой, включающей сложные теоретические проблемы аллегорической интерпретации. Дело в том, что смещение модернизма постмодернизмом можно также оценить и выявить в кризисе прежнего эстетического абсолюта Символа, поскольку его формальные и языковые ценности обеспечивали себе гегемонию на протяжении длительного периода от романтизма до «Новой критики» и канонизации «модернистских» произведений в университетской системе в конце 1950-х годов. Если символическое уподобляется (слишком поспеш-

но) различным органическим концепциям произведения искусства и самой культуры, тогда возвращение вытесненного его различных противоположностей и целого ряда открытых или скрытых теорий аллегорического можно охарактеризовать обобщенной чувствительностью нашего времени к разрывам и прерывистости, к гетерогенному (не только в произведениях искусства), к Различию, а не Тождеству, к пробелам и дырам, а не бесшовным сетям и триумфальным шествиям повествования, к социальной дифференциации, а не к Обществу как таковому и его «тотальности», которой омывались и в которой отражались прежние доктрины «монументального произведения» и конкретной универсальности. В таком случае аллегорическое — будь то Поля де Мана или Бенямина, переоценки средневековых или неевропейских текстов, структурализма Альтюссера или Леви-Стросса, психологии Кляйн или психоанализа Лакана, — может в своем минимальном варианте формулироваться как вопрос, заданный мышлению осознанием несоизмеримых расстояний в рамках его предмета мысли, и как различные новые интерпретативные ответы, разработанные для того, чтобы охватить феномены, по поводу которых мы согласны по крайней мере в том, что ни одна мысль или теория не способна охватить любой из них. Аллегорическая интерпретация — это в таком случае, прежде всего и главным образом, операция интерпретации, которая начинается с признания невозможности интерпретации в прежнем смысле и с включения этой невозможности в свои собственные промежуточные и даже случайные движения.

Дело в том, что новейшая аллегория скорее горизонтальна, чем вертикальна: и если ей все еще приходится прищипливать свои индивидуальные поня-

тийные ярлыки на предметы по модели «Путешествия Пилигрима», она делает это в убеждении, что эти предметы (вместе с их ярлыками) сегодня в глубине своей реляционны, что они сами конструируются своими отношениями друг с другом. Когда мы добавляем к этому непременно подвижность таких отношений, мы начинаем понимать процесс аллегорической интерпретации как своего рода сканирование, которое, двигаясь туда-сюда по тексту, перенастраивает свои термины в постоянной модификации, тип которой существенно отличается от наших стереотипов о некоем статическом средневековом или библейском раскодировании и которую хотелось бы назвать диалектической (если бы это не было еще одно старомодное слово!). (Возможно, стоит мимоходом отметить, что аллегорический метод, здесь упоминаемый, является в значительной степени тем, что затребовано и мобилизовано самой схемой периодизации разрыва между модернизмом и постмодернизмом. То есть и в этом случае, как это часто бывает, теория постмодернизма сама оказывается примером того, что она намеревается проанализировать: новейшие аллегорические структуры являются постмодернистскими и не могут артикулироваться без аллегии самого постмодернизма.)

Так или иначе, напрашивается именно такое прочтение инсталляции Гобера — в модусе постоянного движения от одного экспоната к другому, в котором ценность и значение каждого термина, когда он сталкивается с одним из трех остальных, изменяется — слегка или не так уж слегка. Это движение можно в общих чертах описать, если понять то, что возможно любое направление и любая отправная точка, и что здесь предлагается лишь одна из нескольких логически возможных траекторий и комбинаций

(или, возможно, одна из наиболее очевидных). Следовательно, лишь кажется «логичным» или «естественным» начать с самого дверного проема — то есть с дома, жилья, — который в качестве искусственного пространства и места обитания, продукта общества и культуры стоит в наиболее непосредственной оппозиции к насыпи, которая сама помечает теперь место Природы во множестве смыслов пасторали семнадцатого века или Шекспира. В этом первом прочтении и социальное (дверной проем), и естественное (насыпь) принимаются как реалии, онтологические аспекты мира.

На следующем шаге это попарное сопряжение значений указывает на то, что сам «мир» — как сочетание социального или культурного и природного — может противопоставляться совершенно иной вещи, а именно своей собственной *репрезентации*, области эстетики, в которой и природа, и культура (и природное, и социальное) могут быть предметами репрезентации. Действительно, и то и другое присутствует в диалектическом отношении друг с другом в картине в стиле школы реки Гудзон, поскольку особый тип пейзажа — или, лучше сказать, идеология особого типа пейзажа, — генерирует в то же самое время множество точных идеологических сообщений об «обществе» и социально-исторических реалиях, которые, хотя и отсутствуют в ней, все равно являются мощным, пусть и неявным, объектом ее конструирования. Следовательно, в этом движении традиционный пейзаж ретроактивно превращает две первые — вроде бы онтологические — реальности социального и природного в идеологию и репрезентацию.

Но любой, кто в наше время поднимает вопрос репрезентации, тут же открывает новое силовое поле, в котором ясно, что старая живопись сама являет-

ся историческим документом и завершившимся моментом истории развития североамериканской культуры. Принимая это уточнение к нашему взгляду на пейзаж, мы уже оказываемся в процессе установления несколько более скандальной и исторической связи с последним экспонатом собрания, а именно с вирулентным объектом настоящего, текстом Ричарда Принса, чья крайне загадочная и «концептуальная» структура тут же заявляет о присутствии постмодерна и преобразует три предшествующих термина в ностальгию и «Американу», неожиданно проецируя их в ставшее далеким прошлое, о котором можно, испытывая некоторое смущение, спросить: сохранилось ли у него сейчас, в разгар постмодернистского позднего капитализма с его вечным настоящим и его множественной исторической амнезией, некое более реальное существование, чем у стереотипа или культурной фантазии.

В этом пункте, однако, траектория означивания не останавливается, а скорее только-только по-настоящему начинается. Дело в том, что теперь мы можем перейти от постмодернистского текста к не менее постмодернистской насыпи и спросить себя, не составляет ли она — вместо того чтобы помечать место природы — чего-то вроде могилы Природы, поскольку последняя систематически исключалась из предметного мира и социальных отношений общества, чье целенаправленное господство над его Другим (не-человеческим или бывшим природным) достигло более полной формы, чем в любой иной период человеческой истории. С этой точки зрения, то есть точки зрения траура по потерянному объекту, о котором как таковом вообще едва ли можно вспомнить, обратный путь через другие объекты показывает, что они тоже радикально изменились

и трансформировались. Дверной проем, метонимия человеческого жилища и социального, теперь оказывается тем, что относилось просто к культуре, было некоторой репрезентацией, но ностальгической репрезентацией более естественной формы проживания. Теперь он «открывает дверь» ко множеству экономических и исторических страхов, обусловленных спекуляциями недвижимостью и прекращением строительства старого односемейного жилья, каковые являются в наше время другой стороной «постмодерна», увлекая пейзажную живопись за собой в совершенно новую социальную реальность, где из документа культурной истории она становится антикварной вещью и товаром, элементом обстановки в стиле яппи, в этом смысле не менее «современной», нежели ее постмодернистский аналог. Но что касается последнего, на нашей новой траектории он начинает все более настоятельно выделяться в качестве языка и коммуникации (а не как художественное производство в каком-то прежнем смысле), внедряя в эту новую конструкцию вездесущие медиа как таковые, поскольку последние многим показались тем, что составляет одну из фундаментальных черт современного общества.

Однако в этот момент победа постмодерна — его триумф над всеми этими прежними вроде бы ностальгическими экспонатами, что его сопровождают, — не кажется такой уж бесспорной. Ведь если текст, заключенный в рамку, — это и правда самая изюминка, резкая нота, *punctum* Барта в смысле наиболее активного элемента, приводящего все остальное в ошеломляющее движение, то это еще и самый хрупкий из ассоциированных объектов, и не только потому, что в содержании своего юмора он несет своего рода ностальгию и прежнюю этничность. Те-

перь же, в силу одного из тех перевертываний, что характерны для любой «доминанты» — вроде современной преимущественно «структуралистской» эпистемы, в которой Язык как таковой понимается как основа основ, фундаментальная реальность, «конечная определяющая инстанция», — этот письменный текст предстает перед нами во всей своей несубстанциальности, которая пытается лишь заново утвердить и усилить прочное визуальное присутствие своих соседей.

Затем здесь начинает происходить следующее: эти экспонаты, не ограничиваясь уже ролью простых ностальгических рефлексов, постепенно приобретают позитивную и активную ценность сознательного сопротивления, как выборы и символические акты, которые теперь отказываются от господствующей постерной-и-декоративной культуры, а потому утверждают себя в качестве чего-то только возникающего, а не остаточного. То, что было смакованием фантазийного прошлого, теперь, как выясняется, выглядит, скорее, как построение утопического будущего.

Спекулятивно выделена здесь была, однако, не просто «не-завершаемая» траектория от одной промежуточной «интерпретации» к другой, с ней конкурирующей. Она может принимать много других форм, и прерывать наше описание на этом пункте — не значит предполагать, что утопическое будущее было в каком-то смысле гарантировано, пусть даже как образ или репрезентация. «Экспонаты» продолжают разбиваться попарно друг против друга в неустойчивых конstellляциях, а качество «мысли» прибывает и убывает, разгорается и снова меркнет в беспрерывной вариации.

Инсталляция передает также и сообщение другого типа, которое, как уже предполагалось, касает-

ся системы изящных искусств как таковой, или, если говорить на более современном языке, отношений различных медиумов друг к другу. Подобно синестезии в литературном реальном (Бодлер), идеал *Gesamtkunstwerk* соблюдал «систему» различных изящных искусств и платил ей дань уважения благодаря представлению о некоем более обширном всеохватывающем *синтезе*, в котором они могли бы каким-то образом «сочетаться» (здесь поражает теоретическая и философская параллель к вчерашнему понятию *интердисциплинарности*), обычно под «братским руководством» одного из них — в случае Вагнера музыки. Настоящая инсталляция, однако, как уже указывалось, больше не такова, и не в последнюю очередь потому, что сама «система», на которой основывался прежний «синтез», стала проблематичной, вместе с претензией любого из отдельных изящных искусств на собственную внутреннюю автономию или полуавтономию. Другими словами, медиумы, здесь ассоциированные, не опираются ни на внутреннюю согласованность подлинного скульптурного языка (самого Гобера или Вебстера), ни на согласованность внутренне все еще упорядоченной традиции живописи как таковой (традиционный пейзаж, постмодернистская «живопись»), ни даже на какой-либо примат архитектурного как совокупности форм. Если это в каком-то смысле «смешанные медиумы» (современный эквивалент *Gesamtkunstwerk*, но со всеми уже перечисленными отличиями), первой тут идет «смесь», которая переопределяет медиумы, вовлеченные в это апостериорное соучастие.

Тем не менее кажется ясным, что здесь присутствует и вторичное сообщение о живописи, которое было бы преувеличением описывать в качестве низложения последней, причем оно будет неизбеж-

но считываться с самой постсовременной ситуации и споров о статусе некоторых вариантов собственно «постмодернистской» живописи, которые стали столь же важными для ее практики, как для практики архитектуры — споры о последней, имевшие место в недалеком прошлом. Дело в том, что дифференциация живописи на «пейзаж» и «текст» проблематизирует претензии этого конкретного изящного искусства более грубым образом, чем любой из скульптурных или архитектурных компонентов. Между тем то, что здесь имеется в виду этот вопрос утопического импульса, станет очевидным не только из статуса живописи как таковой в прежнем модернизме, но и, в частности, из оценки кубизма, данной Джоном Берджером, на которую мы уже ссылались:

В первое десятилетие этого столетия преобразованный мир стал теоретически возможным, и можно было уже заметить наличие сил, необходимых для перемен. Кубизм — это искусство, которое отражало возможность этого преобразованного мира и уверенность, которую он внушал. Так что, в определенном смысле, это было самое современное искусство, а также наиболее сложное в философском отношении, *из всех существовавших вплоть до настоящего времени*³.

Берджер специально выбирает эти временные конструкции для того, чтобы показать не только то, что утопическое призвание живописи, воплощенное в кубизме, было оборвано войной и провалом глобальной революции, за ней последовавшим, но и то, что этот провалившийся кубизм прошлого является также и нашим будущим, покуда он выражает утопический импульс, который мы пока еще не смогли пере-

3. Berger J. The Look of Things. New York, 1974: The Viking Press. P. 161 (курсив мой — Ф. Д.).

изобрести. Но и у других авангардов тоже были свои особые утопические моменты: у дада — во взрывной негативности, которая не просто критична, но и воплощает динамику самой истории как «непрерывного свержения форм предметности, которые образуют наличное существование человека»⁴. Утопическое призвание сюрреализма состоит в его попытке наделять предметный мир ущербного и искаленного промышленного общества тайной и глубиной, «магическими» качествами (если говорить либо как Вебер, либо как латиноамериканские авторы), Бессознательным, которое, кажется, проговаривает себя и трепещет, прорываясь сквозь эти вещи.

Следовательно, подтекст позиции Гобмера (которая сама задана, как мы уже сказали, в рамках некоего нового вида утопического пространства) должен прочитываться на фоне этих множественных утопических тенденций модернистской живописи. Однако еще один поворот винта современной ситуации приводит к превращению любой оценки постмодернистской живописи в совокупность утверждений о ее различных медиумных других, и особенно о фотографии, необычайное переизобретение которой в наши дни (как в теории, так и на практике) — фундаментальный факт и симптом постмодернистского периода, что с триумфом доказывается фотографическим сегментом рассматриваемой выставки, который удостоверяет свое созвучие инсталляционному сегменту в тот самый момент, когда раскрывает свое собственное утопическое предназначение, о котором никто и не подозревал. И, правда, чувствуется, что различные движения в фотографии,

4. Лукач Д. История и классовое сознание. М.: Логос-Альтера, 2003. С. 269 (перевод изменен).

современные модернистскому движению в живописи, обычно все еще заимствовали свои эстетические и апологетические оправдания из этого последнего медиума, считая своей задачей в лучшем случае «искупление физической реальности» (характеристика кинематографического реализма, данная Кракауэром) посредством раскрытия видимого мира, которое во многих отношениях и стилях оказывалось также разоблачением последнего. Призвание современной фотографии может оказаться несколько иным, что мы попытаемся показать далее. Для соответствующего доказательства следует отвлечься на какое-то время на столь же изменившуюся апологетику постмодернистской живописи, в которой, однако, диалектика конструкции и деконструкции, полезная, как мы выяснили, для оценки инсталляции Гобера, неожиданно предстанет в новом контексте.

В любом случае с самого начала ясно, что сторонники постмодернистской живописи, какую бы отдельную тенденцию они ни отстаивали в рамках этого плюрализма, который является ее как нельзя более живо восхваляемой чертой, соглашаются с тем, что современная неофигуративная живопись отказывается от прежних (модернистских) утопических призываний живописи: ей больше нечего делать за пределами себя самой (а потому она не имеет ничего общего с трансэстетическим устремлением великих течений модернизма). С утратой таких идеологических задач и освобождением от истории своих форм как своего рода телоса живопись вольна теперь следовать «номадической установке, предполагающей обратимость всех исторических языков» (МТ41)⁵ — что

5. Все ссылки на страницы приводятся по изданию: *Бонито Олива А. Международный трансавангард // Искусство на исходе*

является концепцией, желающей «лишить язык значения», так что «все живописные языки рассматриваются как многофункциональные. Это гарантирует от любой фиксированности, от любой маниакальной приверженности идее фикс и утверждает ценность изменчивости и непостоянства... Непрерывная череда стилей выливается в цепь изображений, работающих по принципу смещения и прогрессии и за которой никогда не стоит никакого проекта, но которая гибка и текуча...» (МТ 49–50). «Таким образом, значение приглушается, ослабляется, релятивизируется, соотносится с другими семантическими единицами, всплывающими при воссоздании бесчисленных знаков систем. В результате произведение излучает своего рода нежность, оно становится прелестным; оно не содержит решительного и определенного высказывания, не рядится в тогу идеологической непреложности, но размазывается и рассеивается во множестве направлений» (МТ 53). Эти очень интересные и важные характеристики ставят два взаимосвязанных вопроса о новейшей живописи. Первый заключается в том, что порой называют ее историзмом; а именно в ее отколе от подлинной истории или диалектики ее стилей и содержания ее форм, в том, что освобождает ее, так что «К стилям прошлого обращаются как к своего рода *objet trouvé* („найденный предмет“), голым и лишенным какой-либо семантики, метафорической ауры. Они, эти стили, перемалываются в процессе работы над произведением, которому суждено стать очистительным горнилом, обнаруживающим их неповторимость, их образцовость. Именно поэтому оказывается возможным соединить

второго тысячелетия. М.: Художественный журнал, 2003. Далее — «МТ».

несоединимое, переплестать культуры, обладающие разными температурами» за счет мельницы, «перемалявающей самые небывалые и самые разнообразные языки, изъятые из их исторического контекста» (МТ 76–77). «Здесь верх берет неоманьеристское мироощущение, проходящее через всю историю искусства без какой-либо риторичности или патетической идентификации, но скорее с непринужденностью постороннего, которая способна перетранслировать историческую глубину языков, воссоздаваемых с разочарованной и расторможенной поверхностностью» (МТ 81). Другая черта постмодернистского состояния, подразумеваемая, но не рассматриваемая в подобных замечаниях, состоит, конечно, в давно знакомой нам «смерти субъекта», смерти индивидуальности, затмении субъективности в новой анонимности, которая не представляется пуританским иссушением или подавлением, но также часто не оказывается и шизофреническим потоком или номадическим высвобождением, в качестве которого она нередко прославлялась.

Сюрреализм без бессознательного: именно так хотелось бы охарактеризовать новейшую живопись, в которой возникают совершенно неконтролируемые виды фигурации, отличающиеся полным отсутствием глубины, которое не является даже галлюцинаторным, оказываясь чем-то вроде свободной ассоциации безличного коллективного субъекта, без заряженности и вложения как личного бессознательного, так и группового: фолк-иконография Шагала без иудаизма или крестьян, символические наброски Клее без его особого личного проекта, шизофреническое искусство без шизофрении, «сюрреализм» без его манифеста или авангардности. Означает ли это, что то, что мы называем бессознательным, само было просто

исторической иллюзией, созданной теориями особого типа в определенной конфигурации социального поля, характерной для вполне конкретной ситуации (включая различные типы городских предметов и некоторые типажи городского населения)? Главная задача, однако, — отыскать наше радикальное историческое отличие, а не занимать позицию или же раздавать исторические сертификаты ценности.

Поражает тогда то, что, следуя этому духу, неофигуративная живопись сегодня — это во многом то необычайное пространство, в которое выплескиваются все образы и иконы культуры, в котором они беспорядочно плавают подобно лесосплаву визуального, утягивая за собой все то, что было в прошлом, под именем «традиции», которая вовремя достигла настоящего, чтобы подвергнуться визуальному овеществлению, быть разломанной на куски и отметенной прочь вместе со всем остальным. Именно в этом смысле я связал такую живопись с термином «деконструктивный», поскольку она образует огромное аналитическое расщепление всего на свете, совершает вскрытие визуального абсцесса. Имеет ли такая операция терапевтическую ценность — в том смысле, в каком Сьюзен Сонтаг однажды упомянула о своего рода «экологии» образов, антиконсюмеристском лечении нашего общества образов голодом или водой⁶ — совершенно не ясно. В любом случае трудно понять функцию такого понятия, как «лечение», если нет ни индивидуального, ни коллективного субъекта. Однако из такой живописи в ее лучших образцах, как, например, в произведениях Дэвида Салле, высвобождается само собой сильнейшее движение интерференции — облака электрических разрядов, шипение зеркальной или даже

6. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. С. 234.

скопофилийной горелой плоти. Его архетипической категорией (поскольку это точно не форма) представляется пустая организация диптиха или двойной панели (которая иногда переписывается в виде наложений, избыточного зарисовывания, в том числе машинального), когда, однако, содержание, которое традиционно сопровождает такой жест («посмотрите сейчас на эту картину и на эту»), — аутентификация и деаутентификация, разоблачение, разметка одной знаковой системы от имени другой или самой «реальности» — так и не появляется; и в то же самое время конец идеологии, особенно конец Фрейда и конец психоанализа удостоверяет неспособность любой герменевтической или интерпретативной системы приручить эти наложения и превратить их в применимые на практике смыслы. Следовательно, когда они работают, сложно провести различие между шоком, удостоверяющим их в качестве «работающих», и той «мягкостью», о которой говорил Бонито Олива и которая проистекает из нежелания объекта искусства обращаться к вам и запугивать вас ради идеологических целей, но также из его растворения во «множестве направлений».

Значит в этом отношении должно оказаться полезным и познавательным соотнести эту практику фрагментации в рамках картины (рамка диптиха, последовательный коллаж, разрезанные изображения, что лучше всего назвать *сегментацией экрана*) с тем, как она практикуется в том, что мне хотелось бы назвать базисно-надстроечными качествами Дэвида Салле, а также в разных отношениях и другими представленными здесь фотографиями: в такой перспективе можно рассматривать перенятые и перекомбинированные изображения Васоу, «ирисы» и иллюстративные подписи Симпсона, ло-

зунги Ларри Джонсона, многопанельные анатомические экспонаты Сайпис, буквальные *анализы* Веллинга и даже диапозитивы Уолла, если отделить реальную фотографию от светового или даже стереоскопического перформанса, которому она подвергается (в качестве скрытого основания, а не надпечатки или параллельной печати, как у Салле). Мне хочется сказать, что части и сегменты этих «произведений» или текстов не демистифицируют друг друга (хотя искусство Симпсона подходит к этому ближе всего, а «феминистские» компоненты Сайпис — то есть части женских тел — делают неизбежным своего рода обязательную попытку радикального прочтения). Однако к рассматриваемой проблеме лучше всего подойти через вопрос восприятия: например, нам говорят, что фотографическое восприятие сильно зависит от *идентификации* как таковой, от некоей предшествующей попытки распознать вещь по крайней мере в общем виде, после чего мы можем изучить, что является неожиданным в данном конкретном виде или экспозиции этой вещи. То или иное предшествующее знание, типология или общая терминология: возможно, они играли ключевую роль и в первые моменты изучения великой традиции репрезентативной живописи, просуществовавшей вплоть до периода модерна; однако теперь они, похоже, переместились в современную *фотографию*, где вам нужно распознавать и идентифицировать стилистические детали, индивидуальная идентификация которых приводит затем к абсолютному отделению от других элементов; отсюда сосуществование и конфликт этих «семиотических субстанций».

Мне кажется, что сегментация современной фотографии не обязательно работает в «деконструктивной» манере художников, она может демонстриро-

вать знаки новейших структур, для которых у нас еще нет подходящих исторических или формальных категорий.

Например, некоторую разницу в настроении между шестидесятыми и семидесятыми можно определить, поразмыслив над тем, что Дж. Г. Баллард мог бы назвать (в «Выставке жестокости») позвоночными пейзажами Оливера Васоу. Действительно, у Васоу отсутствует именно фоновый уровень насилия и боли шестидесятых, на котором Вьетнам и Конго смыкаются с Хиросимой в виде автокатастроф с несколькими разбившимися автомобилями среди лунного пейзажа ветшающих высоток и обрушивающихся автомагистралей. Однако у слоистости такой картины есть странные сходства с той, о которой Баллард говорит в следующем «параграфе» под заглавием «Постоянство памяти»:

Пустой пляж со спекшимся песком. Здесь часовое время больше не действует. Даже эмбрион, символ тайного роста и возможности, высушен и обмяк. Эти образы — остатки момента времени, всплывшего в памяти. Для Талбота самыми неприятными элементами являются прямолинейные участки пляжа и моря. Смещение двух этих образов во времени и их бракосочетание с его собственным континуумом скрутило их в жесткие и неподатливые структуры его собственного сознания. Позже, идя по эстакаде, он понял, что прямолинейные формы его сознательной реальности были скрученными элементами из какого-то мирного и гармоничного будущего⁷.

Заглавная фраза может здесь прочитываться, конечно, на фоне (предположительно псевдонаучной) доктрины «постоянства зрения», которая иг-

7. Ballard J. G. The University of Death // Love and Napalm: Export U.S.A. (американское название «The Atrocity Exhibition»). New York: Grove Press, 1972. P. 27.

рала столь большую и эмблематическую роль в кинотеории, где иллюзия непрерывности порождается наложением статичных остаточных образов на сетчатке. Теперь Баллард проецирует это наложение на наш опыт самого мира и на его множественные реальности, разрывы между которыми проявляются в моменты индивидуального или коллективного кризиса и срыва — разделяясь в слоистые ленты пляжа и моря. Аппарат стресса и травмы, активизирующая оркестровка социально-исторической катастрофы, похоже, отсутствуют в рентгеновских снимках Васоу (если только они у него, как представителя более позднего поколения, не интериоризированы настолько глубоко, что выявить аффект Балларда уже невозможно). Однако Баллард здесь — я думаю, это исключение в его творчестве — также обращается к утопической «эпохе покоя» (Уильям Моррис), к этому «мирному и гармоничному будущему», чьи невообразимые сообщения и сигналы каким-то образом проникают в нашу искаленную постатомную экосистему и делают ощутимым свое отсутствующее присутствие за счет пустой формы изборожденных объемов, уровней, наложенных друг на друга полос отсутствующих субстанций, различающихся так же, как первичные цвета, первоэлементы досократиков или какое-то регрессивное сновидение о предельной простоте естественного состояния. Также и в кульминационный момент «Голосов времени» пространственные компоненты универсума говорили с героем, но на других языках, эмиссиями различных уровней энтропии:

Пауэрс внезапно почувствовал огромную тяжесть откоса, уходящего вверх до темного неба подобно скале из светящегося мела... Он не только видел откос, но и осозна-

вал его неизмеримый возраст... Изломанные хребты... все они доносили до него иной образ самих себя, тысячу голосов, которые вкупе говорили о полном времени, истекшем в жизни откоса... Отвернувшись от поверхности холма, он почувствовал, как вторая волна времени пронесится через первую. Образ был шире, но с более короткими углами обзора, расходясь лучами от широкого диска соляного озера... Закрывая глаза, Пауэрс откинулся назад и вырулил машину через интервал между двумя фронтами времени, чувствуя, как образы погружаются в его разум и усиливаются в нем⁸.

К этим голосам добавляются протяжные голоса из галактического космоса, и все они в конце концов сходятся к конечной мишени, телу Пауэрса в центре его мандалы. Однако успокоительное увядание фантазий раннего Балларда, которые более не представляются возможными во всемирных катаклизмах шестидесятых, парадоксальным образом меняют формулировки энтропии и геологического прошлого на неустойчивое признание будущего и недостижимой утопии, еще более сильной из-за ядовитой атмосферы, в которую она должна проникнуть. Вместе с Васоу мы оказываемся в восьмидесятых, и темные, галлюцинаторные цвета его утопических сочленений напоминают о пылающих над Санта-Моникой спокойных неземных закатах, чьи оптические эффекты обусловлены, как нам сообщают, чрезвычайной плотностью химических загрязнений в атмосфере.

Мне кажется, что именно за счет такой внутренней дифференциации — полос внутри образа, которые резонируют друг с другом — утверждается утопическое призвание новейшей фотографии. Традиционные удовольствия фотографии включают, помимо неподатливого лоска объекта, его встраива-

8. *Ballard*. Best Short Stories. P. 114.

ние в машину как таковую, референциальность, которую живопись традиционно стремилась упразднить. Как в диалектике имени⁹, которое отделяет себя от предмета и встает теперь против него, фотография всегда изображала свою независимость (в качестве репродукции) от предмета, от которого она была «неотличимой». В современной живописи, однако, мы отметили то, что в той мере, в какой современное общество «окультурируется», а социальная реальность приобретает более специфичную культурную форму — стереотипов, коллективных образов и т. п., — постмодернистская живопись восстанавливает особый тип референции и переизобретает «референт» в виде таких именно коллективных культурных фантазий.

Выходит, что фотография в ее современной и даже постмодернистской версии развивалась в противоположном направлении, отказываясь от референции как таковой, дабы выработать автономное видение, у которого нет внешнего эквивалента. Внутренняя дифференциация теперь представляется метой и моментом решающего смещения, в котором прежнее отношение образа к референту заменяется отношением внутренним и интериоризированным (в каковом, следовательно, ни одна из «полос» изображений Васау уже не имеет никакого референциального приоритета по отношению к любой другой). Если говорить на более психологическом языке, внимание зрителя теперь захватывается различительной оппозицией в рамках самого изображения, так что у него или нее остается мало сил, чтобы сосредоточиться на прежней операции «уподобления» или «сопостав-

9. См.: *Адорно Т. В., Хоркхаймер М.* Диалектика просвещения. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 24 и далес.

ления», которая сравнивает образ с некоей предположительной вещью вовне. Парадокс, однако, в том, что именно внимание ко «внешнему» — внешнему, которое ныне вступает в сознание в форме внешних реалий коллективных фантазий и материалов культур-индустрии — определяет новаторский характер постмодернистской живописи, пример которой дан Салле.

Еще предстоит увидеть, постигнет ли эту новейшую утопическую фотографию судьба художественной фотографии старого экспериментального типа (абстракций, фотоувеличений капель молока, ныне нераспознаваемых, всевозможных трюков), в ненависти к эстетике которой замечен был не один лишь Барт. Против такого уподобления говорит, помимо прочего, сама модификация в нашей концепции, объясняющей, что такое искусство и культура: дело в том, что среди недопустимых ныне сообщений, передаваемых старой художественной фотографией, было и притязание на статус «искусства» (а не просто фотожурналистики), притязание, которое новейшим фотографиям, видимо, не нужно ни защищать, ни высказывать. Представляется вполне ясным то, что такой утопизм является идеологией (включающей и определенную эстетическую идеологию); однако в те времена, когда мы по крайней мере согласились с тем, что *все* является идеологией или, еще лучше, что нет ничего вне идеологии, это не кажется слишком вредным допущением. И все же в наше время, когда претензии официально политического представляются чрезвычайно ослабевшими, а занятие политических позиций прежнего рода внушает, похоже, всеобщее смущение, следует также отметить, что сегодня повсюду обнаруживается — и не в последнюю очередь среди художников и писателей — нечто

ПОСТМОДЕРНИЗМ

вроде непризнанной «партии утопии», подпольной партии, численность которой сложно определить, чья программа остается необъявленной и, быть может, даже несформулированной, чье существование неизвестно остальным гражданам и властям, хотя ее члены, судя по всему, узнают друг друга по тайным масонским знакам. Есть даже чувство, что некоторые из участников выставки — сторонники этой партии.

Имманентность и номинализм в постмодернистском теоретическом дискурсе

Часть 1. Имманентность и новый историзм

НЕМНОГИЕ из недавних работ американских литературоведов могут похвастаться столь же блестящими интерпретациями и такой же интеллектуальной мощью, как «Золотой стандарт и логика натурализма» Уолтера Бенна Майклза¹. Эта книга не ограничивается рассмотрением периода, формальные тенденции которого — в частности натурализм — для истории литературы всегда были особенно сложными, и анализом авторов — прежде всего Норриса, — которые показали себя почти не поддающимися классификации и оценке. Она делает нечто большее — дает образцовый, хотя и своеобразный, пример того нового явления, которое получило название «Нового историзма», ставшего объектом столь большого увлечения для современных полемистов. Также эта книга призвана, видимо, «проиллюстрировать» провокационный и в чем-то спорный теоретический текст самого

1. *Michaels W. B. The Gold Standard and the Logic of Naturalism; American. Berkeley: University of California Press, 1987.* Ссылки на текст обозначены сокращением «GS».

Майклза (написанный вместе со Стивеном Кнаппом) «Против теории»², по-видимому, демонстрируя то, чем вы можете еще заниматься, бросив «теорию». Кроме всего этого, чуткость этого исследования к проблематике фотографии позволяет совершить ряд плодотворных интервенций в то, что представляется, возможно, самым сильным художественным медиумом (периода постмодерна); тогда как внимание к вопросам любовного романа и реализма (как и собственно модерна), объединяемым с вышеупомянутой основной проблемой натурализма, позволяет переписать проблемы рассматриваемых жанров и периодизацию в весьма привлекательной и плодотворной манере. Наконец, в книге высказываются сильные (а по мнению некоторых и агрессивные) политические взгляды, чье отношение к взглядам в области литературной критики на первый взгляд неясно. Каждая из этих тем сама по себе заслуживает пристального внимания; а вместе они указывают на то, что сборник Майклза (хотя я буду доказывать, что это не просто сборник) дает нам уникальную возможность измерить температуру современной (или постсовременной) критики и теории.

«Теория» в программной работе Майклза и Кнаппа оказалась на радость узкой категорией, позволившей удивительным образом проигнорировать вал всех этих увесистых работ с континента, которые в последние двадцать лет стали для многих из нас ассоциироваться с этим словом. Система координат, используемая в этой работе, любому неамериканско-

2. *Michaels W. B., Knapp S. Against Theory*//W. J. T. Mitchell (ed.). *Against Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985. P. 11–28. Вторая версия этой статьи, посвященная Деррида и Гадамеру, вышла в журнале «Critical Inquiry». Ссылки указывают на первую статью и обозначаются сокращением «АТ».

му или ориентированному на Европу «теоретику» покажется подозрительно англо-американской, своего рода возвращением к тем самым проблемам факультетов английского литературоведения (как обосновать данное прочтение рассматриваемого канонического стихотворения или отрывка?), от которых все мы пытались сбежать и от которых «теория» (в ее структуралистском или постструктуралистском, немецком или диалектическом смысле) обещала нас избавить, снабдив новыми проблемами и новыми интересами. Гадамер, конечно, фигурирует в этой работе, но только как соперник Хирша; Деррида — не только из-за своих американских связей, но, прежде всего, в силу своего спора с Серлом, словно бы натурализация зависела сегодня от наличия внятных англо-американских врагов. Но далее я буду утверждать, что большие континентальные темы и проблемы все-таки всплывают в «Золотом стандарте» и что логика рассуждения Майклза заставляет его заново открывать и изобретать их. С моей точки зрения, это и есть самая удивительная и восхитительная черта этой книги: прямо на глазах у нас она показывает, как совершается философское открытие; а Майклз настолько отдается логике своего содержания и внутренней динамике своих предметов, что эти важные проблемы появляются, так сказать, в силу своего собственного движения, а не призываются извне по указке какого-нибудь актуального тренда или лозунга. Возможно, вот что может оказаться более глубоким моментом провокационной в иных отношениях программы «Против теории»: при верном сочетании проницательности и восприимчивости проблемы должны поставить сами себя в том виде, который позволяет нам обойти овеществление современного теоретического дискурса.

Однако в этой работе под «теорией» «имеется в виду» не это, а то, что, воспользовавшись лаконичной формулировкой самих авторов, можно резюмировать так: «Тенденция порождать теоретические проблемы, разбивая термины, которые на самом деле неделимы» (АТ12). Эта тенденция часто выявляется и локализуется в основных ошибках двух типов: разделении «авторского намерения и значения текстов» (АТ12) и более широкой или более «эпистемологической» патологии, из-за которой «знание» отделяется от «убеждения», порождая представление, будто мы каким-то образом можем «занять место вне наших убеждений» (АТ27), так что «теория» становится «наименованием всех тех способов, посредством которых люди пытались выйти за пределы практики, чтобы управлять ею извне» (АТ30). Оба вопроса возникнут и далее, и есть искушение предположить, что иной код или терминология разделила бы их на вопросы, с одной стороны, субъекта и, с другой — идеологии, прежде чем соединить их каким-то образом вместе. Обсуждение такого рода можно было бы преждевременно прервать простецким возражением, заявив, что аргумент Майклза и Кнаппа игнорирует наиболее интересную проблему предмета их критики: почему «разбиение терминов, которые на самом деле неделимы» оказывается, если говорить в их терминах, столь устойчивой ошибкой или заблуждением, и почему столько людей продолжают совершать эту ошибку или вообще когда-либо допускали ее. Ошибки и заблуждения — это, как обычно считается, дело личное, результат глупости или путаного мышления, но рассматриваемая ошибка приобретает размах исторической тайны, наиболее адекватной первой реакцией на которую может быть лишь реакция самого Майклза, весьма характерная: в «Золо-

том стандарте» он не раз называет подобные мысли «странными» или «чуждыми». И это в конечном счете причина, объясняющая, почему немногие читатели могли принять всерьез довольно-таки тревожное заверение (позаимствованное у Стэнли Фиша), будто, если прекратить заниматься теорией, это вообще не приведет ни к каким (практическим) следствиям: дело не в том, что у таких читателей есть какое-то четкое представление о подразумеваемых следствиях, а в том, что мы очень хорошо ощущаем один момент: нам приказывают что-то *прекратить*, увлеченно и убежденно учреждают новые табу, чьи мотивы мы не вполне понимаем. Следовательно, есть нечто «странное» в новом табу на саму «теорию».

Одно из соблазнительных и загадочных умолчаний этой программы имеет отношение к статусу, который будет у философии после конца «теории», каковой конец можно не без пользы переписать в философских категориях как воспроизводство старого противоречия между «имманентностью» и «трансцендентностью». В сфере литературоведения представители «новой критики» также высказали немало красноречивых и продуктивных опасений касательно этой проблемы, склонившись в пользу хорошо известного приоритета текстуальной имманентности, которую мы теперь, глядя в прошлое, порой отвергаем, заклеив «формализмом». Их термины, обозначавшие имманентность и трансцендентность, — это «внутреннее» и «внешнее»; тогда как формы теоретической трансцендентности, которые они пытались отвергнуть, состояли в исторической и биографической информации, но также в политических мнениях, социологических обобщениях и «фрейдистских» проблематиках: в «старом» историзме вкупе с Марксом и Фрейдом. Если сформулировать это так,

можно понять, что в период своего триумфального восхождения, начиная с марксистских тридцатых и до академической канонизации в пятидесятых годах, новая критика встретила на своем пути совсем немного «теорий». Интеллектуальная атмосфера была еще относительно не затронута разрастанием теории, которая отомстила за себя, расплодившись в последующие годы; и даже факультетам философии еще только предстояло почувствовать штормовой ветер, дующий со стороны экзистенциализма. Лишь старомодный коммунизм и старомодный психоанализ выделялся на сельском ландшафте подобно огромным и уродливым в своей чужеродности телам, а собственно история (в те дни не менее старомодная) была ловко отправлена в мусорную корзину «учености». Имманентность в те дни означала, что нужно писать поэзию и читать ее, и это было намного более увлекательным занятием, чем любая теория.

Рассказывая об этом так, мы уже понимаем, что сегодня критика и теория в США сталкиваются с совершенно иной ситуацией. Когда размножение теорий, которые я бы назвал «именными», настолько интенсивно как по своему ритму, так и количественно, что культурная и интеллектуальная атмосфера становится насыщенной как никогда, а свойственное новой критике обособление «внутреннего» — бессмысленным, само это обособление, как его ни понимать, превращается просто в еще одну именную теорию. Что же касается двух ранее упомянутых теорий, многообразие современных марксизмов, как и школ психоанализа, похоже, снижает их опасность или по крайней мере делает их чем-то менее «внешним». То, что Поль де Ман называл «сопротивлением теории» (подразумевая, естественно, свою собственную «теорию»), теперь, надо полагать, примет бо-

лее сложные формы второго порядка, которые лишь внешне сравнимы со старыми разновидностями сопротивления. Даже лозунг «возвращения к истории» (если Новый историзм и правда можно им охарактеризовать) вводит в заблуждение, поскольку «история» сегодня является уже не противоположностью «теории», но именно что живым многообразием различных исторических и историографических теорий (школа «Анналов», метаистория, психоистория, томпсоновская история и т. д.). Однако «плюрализм» сам является скорее «внешним» способом описания актуальной интеллектуальной ситуации.

По-видимому, первая проблема, с которой мы сталкиваемся, пытаясь описать Новый историзм и рассказать историю его возникновения, имеет отношение к самому этому наименованию, предполагающему существование соответствующего ему феномена в качестве «школы» или «движения» (либо «теории» и «метода»), тогда как на самом деле, как я попытаюсь вскоре показать, он является скорее общей практикой письма, а не каким-то идеологическим содержанием или убеждением, которые характеризовали бы отдельных его представителей. Возможно, это объясняет их собственные смешанные чувства касательно этого ярлыка, который, хотя он и возник в их среде, теперь наклеивается на них извне вроде обвинения. Немногие интеллектуальные движения (если мы все еще можем употреблять этот термин в его размытом значении) породили в последнее время столько же страсти и споров, как это (за исключением собственно деконструкции), причем в стане как правых, так и левых. Действительно, если правильно характеризовать постмодерн в качестве конститутивного момента, когда традиционные авангарды и коллективные движения стали

невозможны, то тогда, быть может, в разоблачении того, что выглядит как коллективное движение этого прежнего типа (или же что обвиняется в имитации такого движения или представлении его симулякра), задействуются некие формы ressentимента. Эта странная ситуация по крайней мере снова поднимает вопрос о том, чем было настоящее авангардное движение, но она поднимает вопрос именно в тот момент, когда утверждается структурная невозможность такого движения.

Это также объясняет некоторую раздраженность тех, кого считают новыми истористами и кто ощущает, не без оснований, что их книги были превращены в примеры некоей смутной общей идеи или же идейного направления, которым их затем попрекают. Действительно, именно этим мы и будем грешить далее — в некоторых случаях, и не важно, хорошо это или плохо, будем читать «Золотой стандарт» как такую иллюстрацию метода нового историзма. Однако такая дилемма неизбежна, и это было давно доказано Сартром: ключевой компонент моей *частной* ситуации как конкретного индивида всегда состоит в *общей* категории, на которую я осужден другими людьми и с которой я, следовательно, должен разобрататься (которую, как говорит Сартр, я должен *взять на себя*) так, как сочту нужным — отсюда стыд, гордость, уклонение, — но я не могу ожидать, что она будет с меня снята просто потому, что я какой-то особенный. С новыми истористами дело обстоит так же, как с другими объектами «дискриминации»: новый историст, как заметил бы Сартр, — это тот, кого другие считают новым истористом. В нашей терминологии это, собственно, означает, что индивидуальная имманентность вступает здесь в противоречие с определенной трансцендентностью, имеющей

форму вроде бы внешних, коллективных ярлыков и идентичностей. Теоретическая форма «отрицания» состоит, однако, в утверждении того, что трансцендентное измерение вообще не существует, поскольку эмпирически оно не дано и не имеет реального онтологического или концептуального статуса: никто никогда не видел таких коллективностей и не имел с ними дела в своем опыте, тогда как соответствующие им «-измы» включают в себя, видимо, наиболее истертые стереотипы или же самые смутные общие идеи. Отсюда следует, если брать лишь самые яркие примеры подобного отрицания трансцендентного, что не существуют общественные классы и что такие понятия из области истории литературы, как «модернизм», являются грубыми субститутами совершенно другого, качественно отличного опыта чтения того или иного конкретного текста (который в таком случае нет больше никакого смысла называть «модернистским»). Современная мысль и культура оказываются в таком случае глубоко *номиналистическими* (если расширить диагноз, который Адорно поставил тенденциям современного искусства), и постмодернизм в большей степени, чем все, что ему предшествовало. Однако противоречие между имманентностью и трансцендентностью по-прежнему сохраняется, независимо от того, как *Zeitgeist* решает его трактовать, и оно даже усиливается необычайными систематизирующими и унифицирующими силами позднего капитализма, которые настолько вездесущи, что стали просто невидимы, так что их трансцендентное действие, похоже, не ставит интеллектуальную проблему трансцендентности в столь же ощутимой и драматичной форме, как на прежних этапах, когда капитал был менее завершенным и более прерывистым.

Поэтому столь же неуместно, сколь и неизбежно читать «Золотой стандарт» в качестве характерного образчика Нового историзма, и такое чтение требует от нас выработать или же выделить некий полезный стереотип этого «движения». Я полагаю, что это можно сделать только путем рассказывания истории (раньше у нас было то, а теперь мы имеем *это*); и эту историю я предлагаю рассказать через изменения, вызванные внедрением понятия «текста». Эти изменения первоначально произошли не в сфере литературы, однако позже они вернулись в нее из «внешнего пространства», видоизмененного понятием текстуальности, которое сегодня, судя по всему, реорганизует предметы других дисциплин и позволяет работать с ними новыми методами, которые подвешивают проблематичное понятие «объективности». Так, политическая власть становится «текстом», который можно читать; повседневная жизнь становится текстом, который следует активировать и расшифровывать путем прогулок и посещения магазинов; потребительские товары вскрываются в качестве текстуальной системы — так же, как и множество других мыслимых «систем» (система звезд, жанровая система голливудских фильмов и т. д.); война становится прочитываемым текстом вместе с городом и урбанистикой; наконец и само тело оказывается палимпсестом, чьи приступы боли и симптомы вместе с его глубинными импульсами и сенсорным аппаратом могут в полной мере *прочитываться* как любой другой текст. Без всяких сомнений, такая перестройка основных предметов исследования была желанной, она освободила нас от огромного числа стесняющих нас ложных проблем, но невозможно было не предвидеть и то, что она принесет с собой собственные ложные проблемы. Здесь нам интересны формаль-

ные дилеммы, которые эта концепция текстуальности начинает создавать для наглядного письма (или *Darstellung*, если использовать классический термин, который включает «представление», но означает нечто несколько более фундаментальное).

Эти дилеммы не обнаруживаются внутри той или иной гомогенной дисциплины, где, к примеру, власть прочитывается как текст, на который не влияют материалы другого рода. Но там, где друг с другом сопрягаются материалы нескольких типов, возникает проблема репрезентации, которую можно решить только «теорией» (порой предстающей также «методом»). Так, в широком спектре интересов Леви-Стросса ряд гетерогенных предметов предъявляют свои права, не согласующиеся друг с другом: прежде всего, система родства, но также «социальная структура» в более узком смысле дуальных или тернарных институтов и, наконец, сама культура, в форме визуального «стиля» данного племенного общества или же в форме его устных историй. Семья, класс, повседневная жизнь, визуальное и нарратив — каждый из этих «текстов» поднимает особые проблемы, которые, однако, сходятся в проблемах качественно более высокого типа, когда мы пытаемся прочесть их один за другим и встроить их в единый, относительно согласованный дискурс. Леви-Стросс, предвосхищая постмодернистские социальные идеи, уклоняется от создания такого фиктивного тотализирующего единства, как само Общество, в рамках которого ранее органически и иерархически упорядочивались локальные гетерогенные единицы уже перечисленных типов. Но он может сделать так, лишь изобретя иной тип фиктивной (или трансцендентной) сущности, в терминах которой различные независимые «тексты» родства, организации деревни и визуаль-

ной формы могут прочитываться в качестве «одного и того же»: таков метод *гомологии*. Все эти разные локальные и конкретные тексты, как бы они ни отличались друг от друга, все же можно прочесть в качестве гомологичных друг другу, пока мы выделяем абстрактную структуру, которая, похоже, задействуется во всех них в соответствии с их собственными параметрами внутренней динамики. В принципе, «теория» структуры, которая оправдывает практику гомологии как метод, позволяет в таком случае избегать онтологических приоритетов. Структура родства оказывается в таком случае, по крайней мере в принципе, не более фундаментальной или же первичной в плане причинности, чем пространственная организация деревни (пусть даже определенное соскальзывание становится здесь неизбежным, и Леви-Стросс, судя по всему, часто задает некоторые приоритеты или «более глубокие» уровни). Но чтобы гарантировать такое безразличие или отсутствие иерархии между разными подсистемами, требуется одна внешняя категория, категория самой «структуры». Я сам думаю, что влияние «структурализма» (и удивительного богатства новых исследований, им инициированных) скорее следует связать с возможностью установления гомологий, чем с ситуативным предлогом, то есть понятием структуры, которое было его философской предпосылкой и его рабочей фикцией (или идеологией). В то же время следует сказать, что понятие гомологии вскоре оказалось помехой, такой же грубой и вульгарной идеей, какой всегда были «базис и надстройка», то есть извинением для весьма смутных обобщений и совершенно не проясняющих суть дела утверждений о «тождестве» сущностей совершенно разной величины и совершенно разных свойств. К критике «теории» у самого Майклза мож-

но обращаться для осуждения именно что этой теории: из конкретной единицы или «текста» (скажем, феномена родства или размещения деревни) была выделена и абстрагирована своего рода «интенция», то есть базовая структура, так что конкретный текст представляется выражением или реализацией этой независимо сформулированной интенции.

Решение, однако, будет заключаться, конечно, не в регрессии к стилям прежних, дотекстуальных дисциплин; другими словами, не в возвращении к отдельным специализированным обсуждениям всех этих гетерогенных материалов или «текстов». Дискурсивный прогресс, отмеченный «структуралистским моментом» или «теорией» структуры, допускавший практику гомологии, заключался в расширении предмета и возможности установления множества новых отношений между материалами разных типов. От этого теперь нельзя отказываться, какой бы ни была позиция в отношении «теории» как отдельного компонента. Другими словами, двусмысленность манифеста Майклза и Кнаппа заключается в возможности его прочтения в качестве призыва вернуться к *дотеоретической* процедуре; тогда как на практике нового историзма он, как выясняется, открывает множество *посттеоретических* операций, которые сохраняют дискурсивное завоевание обширного спектра гетерогенных материалов, молчаливо отказываясь при этом от теории как отдельного компонента, некогда оправдавшего это расширение, и опуская трансцендентальные интерпретации, ранее казавшиеся единственной целью и задачей гомологий.

Поэтому мы будем описывать новый историзм как возврат к имманентности и как продление процедур «гомологии», которое избегает теории гомологии и отказывается от понятия «структуры». Это

также эстетика (или конвенция письма, которую также можно считать способом *Darstellung*), в которой возникает формальное условие, управляющее чем-то вроде запрета или табу на теоретическое обсуждение и на интерпретативную дистанцию от материала, на подведение временного итога, обобщение ранее выделенных «пунктов». Элегантность в этом случае заключается в наведении мостов между различными конкретными исследованиями, в создании перемычек или модуляций, достаточно изобретательных, чтобы предотвратить вопросы теории или интерпретации. Имманентность и устранение дистанции в этих ключевых переходных моментах должны сохраняться, дабы сознание было все время погруженным в подробности и непосредственность. Когда читатель имеет дело с наиболее успешными артефактами такого рода, у него перехватывает дыхание, возникает чувство восхищения блестящим исполнением, но также и ощущение озадаченности, появляющейся к концу статьи потому, что по ее прочтении остаешься с пустыми руками — без идей и интерпретаций, которые можно было бы забрать с собой.

С этой точки зрения первопроходческая работа нового историзма, «Формирование „Я“ в эпоху Ренессанса» Стивена Гринблатта, в ретроспективе представляется одним из тех классических научных открытий, которые совершаются по счастливой случайности при попытках решить ложную проблему (платонизм Кеплера или Галилея). Как указывает само название, отправным пунктом или системой координат является, судя по всему, достаточно старомодная концепция «самости» («self») или «идентичности» — в их специфичном для идеологий высоко-го модернизма и его ценностей смысле — проработка которых приводит к их полному развалу и дискре-

дитации, хотя этот результат никогда не теоретизируется, а его следствия в плане теории так и не увлекаются. Здесь обнаруживается то удивительное сочетание тонкости интерпретаций, немалой проницательности и теоретической силы с исключением самосознания или рефлексивности классического типа, которым впоследствии будут характеризоваться и все остальные наиболее успешные плоды Нового историзма. Конечно, именно конкретный материал Гринблатта и его внутренняя логика определили деконструкцию идеологической рамки: «самости» способны менять свою форму настолько эффективно, что в конечном счете они ставят под вопрос саму идею «самости». Однако заявленная тематика этой работы, похоже, оказалась ее наименее влиятельным компонентом, поскольку влияние ее заключается, скорее, в том, как заявленная тема позволяет обнаружить сквозную линию, связывающую теологию и империализм, линию, на которой располагаются документальные материалы начиная с института исповеди или Библии Тиндейла и заканчивая рассказами о чудовищных зверствах в Ирландии или на Багамах. Тематическая связь, первоначально выявленная как «самость» и продуманная со всей аналитической утонченностью психоанализа, не отвергается, но переформируется и словно бы перекодируется: «во всех моих текстах и документах не было, насколько я могу видеть, моментов чистой, неограниченной субъективности; на самом деле человек как субъект сам начал казаться поразительно несвободным, идеологическим продуктом властных отношений в определенном обществе»³. Однако но-

3. *Greenblatt R. Renaissance Self-Fashioning. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. P. 256.*

вая, ретроактивная версия тематического лейтмотива, который теперь наконец *называет* гомологию или структуру самой Властью, кажется мне своего рода «мотивировкой приема», феноменом, упоминаемым постфактум, чтобы рационализировать практику коллажа и монтажа различных материалов. «Власть» здесь — это не понятие интерпретации, не «трансцендентальный» теоретический объект, на котором работает текст и который он стремится произвести, а, скорее, заверение, которое обеспечивает его имманентность и позволяет вниманию читателю задерживаться на подробностях, не отвлекаясь от них и при этом не испытывая чувства вины и дискомфорта.

По крайней мере именно это происходит, когда «Формирование „Я“ в эпоху Ренессанса» прочитывается как парадигма процедур Нового историзма; то есть как демонстрация «метода» (или дискурса), который может применяться где угодно (к викторианскому периоду или же, как в нашем случае, к американскому натурализму). Ведь следует добавить, что книга структурно является двусмысленной. Если читать ее как вклад в исследования Ренессанса, складывается картина, существенно отличная от только что мной описанной, то есть намечается определенный исторический тезис и примерный набросок исторического нарратива, в котором видимость субъективности или интровертированности появляется в момент Гиндейла или Мора (но лишь как видимость, которая колеблется между двумя институтами, ее гарантирующими), затем субъективность секуляризуется у Уайетта, а уже потом, в елизаветинский период, смещается в фикциональность и драматический блеск не-субъекта нового типа, у Марло и Шекспира. И здесь категория субъекта вводится лишь для того, чтобы ее «деконструировали»; однако

остатки трансцендентальной исторической интерпретации сохраняются, и они могут использоваться и обсуждаться совершенно иначе. Произшедший в Новом историзме отказ от них заранее намечается относительным сужением исторического сегмента, из-за которого сложно понять, что именно выявлено — значительная тенденция или просто локальная трансформация, переход от одного к другому.

Необходимо признать и отвергнуть еще один способ осмысления имманентности Нового историзма, а именно то, что он просто отражает неприятие историком теоретических обобщений (обычно социологического или протосоциологического типа, поскольку чаще всего в данной ситуации под вопросом оказывается именно конститутивное противоречие между историей и социологией). Процедуры историков школы «Анналов», Гинзбурга или даже одно из побуждений критики Альтюссера Томпсоном — все это демонстрирует в высшей степени теоретическое отвращение к «теории», которое обладает некоторым семейным сходством с новым Историзмом. Что касается другой близкой дисциплинарной тенденции, «нарративной» антропологии, ведущие ее фигуры (Гирц, Тернер и т. д.) специально упоминаются Гринблаттом в его первой книге, хотя в это время он не знал о кодификации этой тенденции Джорджем Маркусом и Джеймсом Клиффордом⁴, которая намного теснее связана с самим Новым историзмом, являясь чем-то вроде продуктивной реакции

4. По-видимому, Джеймисон имеет в виду научный семинар, проводившийся этими учеными в 1984 г. в Санта-Фе, штат Нью-Мексико, результатом которого стала книга «Антропология как культурная критика» (*Marcus G. E., Clifford J. Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Science*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986). — *Прим. ред.*

на его появление. Но, что касается собственно историков, сходство, возможно, лучше обсуждать в категориях сверхдетерминации, то есть идеологические родственные связи Нового историзма придают дополнительный резонанс его рецепции и оценке, престижу этого движения как такового, но не слишком-то объясняют значение и функцию этого нового исторического феномена в его собственном литературно-критическом и теоретическом контексте.

Соответственно, мы, приспособив знаменитое выражение Эйзенштейна, определим дискурс Нового историзма как «монтаж исторических аттракционов», в которых захватывается и находит применение значительная теоретическая энергия, но она же при этом вытесняется превознесением имманентности и номинализма, что может выглядеть либо как возвращение к «самим вещам», либо как «сопротивление теории». Подобные хорошо продуманные монтажи активнее работают в краткой форме, и их поразительное воздействие можно оценить по двум столь разным статьям, как «Невидимые пули» самого Гринблатта и «Биоэкономика „Нашего общего друга“» Кэтрин Галлахер. В статье Гринблатта полицейский надзор, колония Виргиния и подделка золотых монет сопоставляются с возрожденческими грамматиками, преподаванием языка и подражанием диалектам у Шекспира. В исследовании Галлахер Мальтус, темы смерти, гигиеническое движение девятнадцатого века и формирующиеся концепции жизни или витализма сопрягаются — под знаком Стоимости — с репрезентацией вывоза мусора и канализационных стоков в романе Диккенса. Однако из сказанного должно быть уже ясно, что я считаю эти заявленные в статьях темы — Другого и стоимости — предложениями для указанного монтажа, а не полноправными «понятиями».

Впрочем, даже фигуральное и необязательное применение терминов Эйзенштейна напоминает нам о том, что аналогии формам Нового историзма встречаются и далеко за пределами таких связанных друг с другом дисциплин, как история и антропология, тогда как оформление этих дискурсивных элементов в категориях их эстетики, формы или *Darstellung* уже указывает на более общие исторические параллели, из числа которых я упомяну лишь две. То, каким образом новые формы монтажа в кинематографе должны соотноситься с педагогикой, которая пробуждает мышление и выталкивает зрителя из состояния некоего всего лишь имманентного созерцания, — не только классическая проблема Эйзенштейна или Брехта, но также и более непосредственное, более современное пространство, в котором фильмы Годара отчаянно борются с этим наследием, выявляя гораздо больше проблем; невозможно отрицать то, что у Годара есть не менее теоретические «идеи», чем у Брехта или Эйзенштейна, идеи о потребительском обществе или маоистской политике, и задачей кино было каким-то образом передать их. Однако у Годара статус этих «идей», похоже, стал неразрешимым, и то же можно сказать об идеях нового историзма (власти, Другого, стоимости), и это, по крайней мере, означает, что нам приходится иметь здесь дело не просто с личными решениями или склонностями рассматриваемых авторов, но с более общей исторической ситуацией и дилеммой, в которой понятийные оппозиции как таковые (то, что мы называли дискурсивной «трансцендентностью») делегитимированы и дискредитированы более общим движением к имманентности или тому, что Адорно называл номинализмом. Например, уже нет уверенности в том, что

крайне нагруженные и предостерегающие соположения в кино Годара — рекламная картинка, печатный лозунг, новостной ролик, интервью с философом, *gestus* того или иного воображаемого персонажа — будут собраны зрителем в определенную форму сообщения, не говоря уже о правильном сообщении. Что касается Адорно и несмотря на тот факт, что «Негативная диалектика» во многих отношениях может прочитываться как его попытка продуктивно работать с той же самой исторической дилеммой имманентности и трансцендентности (которая, как таковая, по его мнению, не может получить решения), то он гораздо ошутимее столкнулся с ней в неприемлемой (для него) практике Бенямина и его проекта «Аркады»: в их письмах, где обсуждается эта тема, проводится черта, которую Адорно не желал перейти, когда осознал отказ Бенямина объяснить читателю его исторических «констелляций» или монтажей, что они значат и как их интерпретировать. В англо-американской традиции эта обеспокоенность имманентностью возводит свою генеалогию к представлению Паунда об идеограмме и к педагогическим дилеммам «Cantos». У нас есть вполне определенный интерес к тому, чтобы передислоцировать феномен Нового историзма в этот более широкий исторический и формальный контекст, в котором его собственные локальные решения (или его отговорки) приобретают более показательный исторический резонанс.

«Золотой стандарт и логика натурализма» — это, конечно, еще один такой монтаж, работающий на сдвоенных уровнях отдельных глав и книги в целом. Эта пространная демонстрация формы нового историзма (или его «метода») нам интересна еще и тем, что она создается без строительных лесов тра-

диционных или общепринятых «тем», таких как «самость» в первопроеходческой работе Гринблатта (пусть даже встречающаяся местами, например, во введении, отсылка к тематике «письма» вводит читателя в заблуждение, успокаивая его тем, что мы имеем дело с проектом более знакомого типа).

Три разных ритма, кажется, неравномерно проходят через эту книгу, и внимание к любому из них отгесняет остальные на задний план, производя совершенно иное прочтение. Это (1) практика гомологий как таковых или, другими словами, «монтаж исторических аттракционов», в котором мы усмотрели наиболее отличительный формальный принцип дискурса Нового историзма; (2) критика, явно обращенная против либеральных или радикальных интерпретаций и воспроизводящая при этом «позицию», обозначенную в работе «Против теории»; и (3) протоисторическое повествование, в котором утверждается нечто о специфике данного конкретного периода, включая его увядание и неизбежное превращение во что-то иное — это повествование яснее всего излагается в экономических категориях (идеология золотого стандарта, споры о контрактах, появление трестов), но также может быть переписано в терминах литературных движений или же жанров (реализм, любовный роман, натурализм) и даже в категориях репрезентации как таковой, что делается в замечательном обсуждении иллюзионистской живописи и фотографии (куда относится, вероятно, и обсуждение *écriture*⁵). «Золотой стандарт» не в последнюю очередь интересуется этой незапланированной полифонией, которую поэтому следует отличать от гипотетической нормы Ново-

5. *Écriture* (фр.) — письмо. — Прим. пер.

го историзма по присутствию других качеств или уровней (в особенности второго или полемического уровня).

Впрочем, при первом чтении основное внимание привлекают к себе гомологии, что обусловлено паразитическим многообразием используемых в них материалов, к которым относятся медицина, азартные игры, землевладение, мазохизм, рабство, фотография, контракты, истерия и — последнее по очереди, но не по значению — собственно деньги. Легитимацию денег и связанных с ними проекций (трестового права, рынка фьючерсов, риторики золота) как вполне достойной темы литературной критики можно считать фирменным знаком Майклза (точно так же как упор на повествовании о путешествиях и империализме был фирменным знаком Гринблатта). Поражает то, что экономические мотивы освободились сегодня от всех (некогда неизбежных) марксистских коннотаций. Не так давно сам акт включения экономического фона, пусть и описываемого вкратце, наряду с общепринятым «интеллектуальным контекстом» (науки, религии, «мировоззрений»), в статью по литературе или критике обладал определенным политическим значением и следствиями, каково бы ни было содержание конкретной исторической интерпретации. Верно то, что «деньги» теперь уже не вполне совпадают по значению с «экономическим» в этом смысле: «Нумизматики» Жана-Жозефа Гу все еще были «вкладом» в марксистскую мысль; прорывные работы Марка Шелла о деньгах и монетах были уже намного более нейтральными; тогда как у Майклза «деньги» — это просто еще один «текст», пусть даже своего рода последний фронтир или пустыня, куда гуманитарии, не столь выносливые, как он, пока еще углубляться не готовы. Пара-

докс в том, что политической ставкой становится не вопрос развития североамериканского капитализма (монополий), а, как мы увидим, гораздо более современные вопросы рынка и потребления. (У Гринблатта империализм все еще остается намного более сильным политическим вопросом, но в сегодняшней ситуации наряду с марксистским радикализмом был открыт радикализм другого толка, в большей степени ориентированный на антиимпериализм, сюжеты Фуко и третий мир).

Деньги в «Золотом стандарте» выходят на сцену в качестве скорее дополнительного материала, чем собственно вещи. Вот одна из первых формулировок механизмов, позволяющих нам переходить от одного уровня к другому (отправной точкой выступает машинальное рисование и «производство» знаков героиней «Желтых обоев» Шарлотты Перкинс Гилман):

С этой точки зрения истерическая женщина воплощает не только *экономическое* превосходство труда, но также связь между этим превосходством и *философской* проблемой личной идентичности. Экономический вопрос — как я произвожу самого себя? — и терапевтический — как остаться собой? — находят себе параллель в *эпистемологическом* вопросе — откуда я себя знаю? — или, говоря точнее, в том вопросе, который сформулировал Джеймс: откуда мне известно сегодня, что «Я — та же самость, которой я был вчера»? Что значит «сознание, когда оно называет актуальное эго *тем же*, что и прошлые, о которых оно помнит?» (GS7, *курсив мой* — Ф. Д.).

Эта связка обманывает своей ясностью и окончательностью; на самом деле она просто запускает процесс гомологизации или аналогизации, который вскоре распространится и на ряд иных областей. Также не ясно то, действительно ли выделенная и названная здесь структура — «самость» — имеет

какое-то отношение к понятию, с которого начинал Гринблатт: это юмовская самость в философском плане уже дискредитирована и упразднена; мы сразу же видим его насквозь; какую бы показную стабильность оно ни изобретало, оно наделяется этой стабильностью извне, получает ее от других инстанций и ресурсов, которые через какое-то время достигнут статуса «уровня», в этом отрывке не упомянутого, а именно форм *собственности*. То же самое можно сформулировать, сказав, что не совсем ясно, действительно ли Майклз руководствуется здесь абстрактной проблематикой самости. Можно было бы с той же убедительностью утверждать, что язык самости попросту указывает здесь на еще одну ключевую текстуальную деталь материалов, а именно на книги Уильяма Джеймса, чьи «Принципы психологии» для «Золотого стандарта» так же важны, как любые произведения Драйзера, Норриса, Готорна, Уортона и остальных авторов. В этом случае понятия «самости» перестают быть решением или объяснительной схемой и скатываются до уровня текстуальных проблем, одного из вещественных доказательств, чей понятийный язык более не имеет привилегии.

В действительности Джеймс сам предлагает опосредующее звено, которое позволяет нам переключиться с психологии (или даже психоанализа) на категории прав собственности. Благодаря замечательному пассажи, в котором Джеймс сравнивает постоянство личной идентичности, выявляемое на фоне наших многочисленных воспоминаний, с клейменем скота нашим отличительным «знаком», мы приходим к более удачной формулировке, в которой терминология производства заменена терминологией юридического права:

Наша ошибка состояла в том, что [настоящая] мысль вообразилась в качестве того, что *устанавливает* собственность на прошлые мысли; тогда как на самом деле мы должны представлять ее в качестве того, что *уже* владеет ими. Собственник «унаследовал свой „титул“». Его собственное «рождение» уже совпадает со «смертью другого собственника»; в самом деле, само существование собственника должно совпасть с появлением имущества. «Следовательно, каждая Мысль рождается собственником и умирает в качестве собственности, передавая то, что она реализовала как свою Самость своему собственному более позднему владельцу» (GS 9).

Благодаря этой формулировке, в которой аналогия прав собственности заменяет аналогию производства, открывается царский путь к ассоциативной работе следующих глав: теперь мы можем сразу же перейти к вопросу о любовной романтике и фотографии у Готорна. Затем «любовная романтика» обеспечит стабильность «бесспорного титула и неотчуждаемого права» (GS 95), даст гарантию от колебаний на рынке недвижимости, тогда как практика фотографии (как профессия Холгрейва в «Доме о семи фронтонах») окажется, вопреки ожиданиям, «художественным предприятием, враждебным имитации» (GS 96). Если мимесис связывается с реализмом (а потому и с угрожающей динамикой рынка), странность и «гиперреальность» первых фотографий или дагерротипов будет зафиксирована в качестве герменевтической деятельности, которая «в действительности обнажает тайну характера с тем правдоподобием, на которое никогда ни осмелился бы ни один художник» (Готорн, цитируется по: GS 99).

Эта частная гомология с девиантными или маргинальными формами «искусства» (скорее любовного романа, а не реализма, фотографии, а не великой традиции складывающейся в те времена модернист-

ской живописи) будет подхвачена далее, когда у Норриса, а также в обманках Пето и Харнетта, мы обнаружим еще один девиантный феномен, а именно «натурализм»; такие малые медиа не отменяют в этом случае большого линейного нарратива, рассказывающего о телесе художественной или же литературной истории, но словно бы занимают его края, что напоминает о предложенной Делезом трактовке (в его кинотипологии) инстинктивного натурализма и фетишизма Штрогейма и Бунюэля. Невозможное решение «Дома о семи фронтах» — постоянный титул за пределами рынка, «иммунитет к присвоению» — теперь напрямую выводит к возможности представления различных видов понятийных отношений между собственностью и самостью (позже мы разберемся с *политическим* вопросом, поднимаемым этим прочтением Готорна и заключающимся в том, не следует ли это романтическое видение считать критикой рынка или же его утопической трансцендентностью). Однако предельные концептуальные возможности даны попытками теоретизировать рабство и «странными» контрактными условиями у Захер-Мазоха, задаваемыми для его «мазохистских» практик. Мы вынуждены пропустить здесь замечательное обсуждение у Майклза этих предметов, ограничившись лишь замечанием, что проблема рабства оставляет книгу в мейнстриме американской истории, тогда как вроде бы случайная вылазка в восточноевропейские материалы на самом деле составляет главный контрольный тест для «Золотого стандарта» в целом, а именно обнаруживающийся у Норриса и, прежде всего, в «Мактиге» двойной феномен скарденности и мазохизма (в лице Трины). Золото наконец с триумфом выходит на сцену в «реальности» натуралистического текста (противопоставляемой фантазмам и вооб-

ражаемым решениям юридических «теорий» рабства, с одной стороны, и «каноническому праву» мазохизма — с другой). Длинный экскурс в вопросы земли и собственности позволил, однако, наделить это новое сочетание стоимости и самости дополнительным «уровнем» юриспруденции и теории контрактов, который вскоре, как мы выясним, освободится от этих ограничений и станет автономным.

У изобретательной интерпретации «Мактига», предложенной Майклзом, есть важное преимущество — она «производит» проблему этого романа через «решение», которое не обязательно убедит всех читателей (так же, как и интерпретация Шарлотты Перкинс Гилман): «В таком случае противоречие в том, что Мактигу принадлежит Трина, но не ее деньги... Сопутствующие друг другу желания владеть и принадлежать составляют эмоциональный парадокс, проработать который Норрис намеревается в „Мактиге“» (GS 123). Если даже вам такой подход не нравится, вы все равно натолкнетесь на то, что отделенные друг друга «темы» денег и инстинктивного насилия станут проблемой, которую предстоит решать любой будущей интерпретации. Данное конкретное решение позволяет Майклзу провести связь между скупостью в этом тексте и страстью к расточительности в других текстах (например, в «Вандовере и звере»); и то и другое оказывается — при рассмотрении через Зиммеля — «трагической» попыткой уклониться от рыночной системы как таковой и уничтожить деньги:

Словно бы, с точки зрения расточителя, отказ скупца тратить деньги представляет неудачную попытку самоустраниться из денежной экономики, неудачную потому, что в денежной экономике покупательная сила денег никогда не может подвергнуться отрицанию. По крайней мере,

она всегда будет покупать саму себя. Расточитель, стремящийся перещеголять скупца, пытается выкупить для себя выход из денежной экономики. Если скупец всегда обменивает свои деньги на них же, расточитель пытается обменять свои деньги на ничто, а потому, инсценируя исчезновение покупательной силы денег, разыгрывает на сцене исчезновение собственно денег (GS 144).

Очередное появление здесь понятия «рынка» обращает наше внимание на полемическую, то есть политическую функцию данного отрывка, к которой мы в свое время вернемся. Этот анализ в то же время позволяет Майклзу оборвать (возможно, преждевременно) все традиционные интерпретации натурализма (в том числе и принадлежащие самим натуралистам), которые формулировались в терминах инстинкта, атавизма, архаического либидо и одержимости (так, приступы нечеловеческой ярости охватывают героев Золя или Норриса, сотрясая их подобно силам природы); то, что выглядит бессознательным или инстинктом, здесь (опять же благодаря Уильяму Джеймсу) раскодируется как целенаправленное (пусть даже тщетное или противоречивое) поведение.

Эта интерпретация позволяет наконец Майклзу представить центральное доказательство, обещанное заглавием его книги; а именно анализ самого «золотого стандарта» или, скорее, страстной и даже навязчивой веры в *естественную* ценность золота, как предельной формы, которую принимает фантазия о бегстве от рынка. Если отстраниться от всего этого богатства исторических документов, с которыми он нас знакомит, будет несложно уловить семейное сходство между отдельными диагнозами Майклза и рядом характерных для нашего времени постструктуралистских разоблачений идеологий

природы и «подлинности». Не стоит спешить и принимать за образец данной атаки ранние бартовские выпады, разоблачающие стратегии «натуральности» и мифы о натурализации (в «Мифологиях»), в которых он следовал Брехту (поскольку здесь более непосредственное значение имеют работы Деррида и де Мана о Руссо). В полном масштабе и с наибольшей силой эта атака воспроизводится в «Туристе» Дина Макканнелла, а ее полная идеологическая программа обнаруживается у Бодрийяра, особенно в его критике понятий «потребности» и «потребительской стоимости». В то же время эстетические следствия спора о природе, золоте и подлинности также имеют важное значение, выражаясь в (постсовременной и в то же время канонической) критике *репрезентации* как таковой, которая здесь всплывает на нескольких замечательных страницах, посвященных обманкам, где Майклз использует и подрывает концепцию модерна у Гринберга в целом: «Картина, которая может ничего не представлять и все же оставаться картиной, — это „сами деньги“, а модернистская (и, возможно, буквалистская) эстетика свободы от репрезентации является эстетикой золотого жука, то есть сторонника золотого стандарта» (GS 165). Майклз здесь не слишком обходителен со своими собственными союзниками, однако такая неблагодарность подчеркивает проблематичную позицию модернизма в наше время. Идеология модерна достигла своей гегемонии за счет подавления и вытравливания натуралистского момента, с которым она полностью порвала; следовательно, даже литературная реабилитация этого конкретного момента, который, похоже, не встраивается в триумфальный модернистский нарратив (как и в реалистическую оптику), будет вызывать немало смешанных

чувств касательно классических позиций высокого модернизма (даже если последние выводятся скорее из живописи, чем из поэзии). Соответственно, возрождение самого натурализма, произошедшее сегодня, при расцвете постмодернизма, можно считать чем-то вроде возвращения вытесненного, чье отношение к постмодернистским интерпретациям модерна (например, у Майкла Фрида) должно оставаться в лучшем случае двусмысленным. Обманка — столь старомодная и при этом столь часто симулируемая и гиперреальная (см. того же Бодрийера, который рассуждает об этих артефактах) — теперь дает архимедову точку опоры за пределами модерна, с которой (модернистская) критика репрезентации может быть изображена в немодернистском свете.

Но в конечном итоге между позициями Майкла и прежней критики подлинности произошел определенный сдвиг, который я не решаюсь описать в терминах различий между семидесятыми и восьмидесятыми. Тем не менее моральной и политической требовательности прежних позиций, которые Майкл все еще разделяет, похоже, больше нет; полемика, очевидно, была реструктурирована, и ее крикливость сочетается ныне с восторженными акцентами, отзвук и аналогию которым можно найти скорее у Лиотара, чем у Бодрийера.

Прежде чем рассмотреть этот слой книги Майкла, более полемичный, стоит, наверное, задержаться и оценить расстояние, которое мы преодолели, начав с тематики самости — после довольно радикальной перемены она снова неожиданно всплывает, но пока кажется, что «самость» понадобилось, в основном, для открытия таких предметных областей, как рабство, контракты, репрезентация и деньги, которые все равно хороши тем, что позволяют нам распрощаться

с психологией. Но все же остается открытым вопрос, который сопутствует самим процедурам гомологии: обладает ли какой-либо из этих уровней окончательным приоритетом или особой объяснительной ценностью? Или говоря иначе: можно ли изобрести способ проведения аналогии, который не поглощался бы идеологией «структуры» как таковой и не устанавливал бы вопреки своей воле приоритеты и иерархии? Майклз осознает эту проблему, которую он раз за разом, словно бы судорожно, формулирует, но при этом не намечает и не дает удовлетворительного решения: «Таким образом, социальная вовлеченность этих текстов зависит не от того, что они напрямую представляют споры о деньгах, но от того, что они косвенно представляют условия, которые, собственно, и были выражены этими спорами о деньгах» (GS 175).

Окончательный ответ, конечно, будет дан концепцией «логики натурализма», которая заявлена второй половиной заглавия книги Майклза. Пока же остается неприятное чувство, что все это *сводится* в конечном счете к «самости», и что отчаянные или страстные фантазии продукционизма, любовной романтики, рабства, мазохизма, золотого стандарта, накопительства или мотовства все являются в каком-то смысле попытками добиться невозможного и разобраться с антиномией самости как частной собственности. Нигде это в таком виде не утверждается, однако теоретическая или интерпретационная пустота в бесконечной цепочке гомологий так или иначе привлекает сознание читателя к тому, что мы могли бы назвать экзистенциальным (если не психоаналитическим) решением, то есть к онтологическому приоритету объяснений в терминах самости перед всеми другими уровнями. Такова, в общем и целом, судьба философий без «содержания»

(в гегелевском смысле слова) и в частности философий, которые стремятся исключить содержание как таковое: это своего рода лакановское «отвержение», в силу которого содержание внедряется извне в форме некоего компенсаторного или в целом психоаналитического базиса (как в «Tel Quel» или же в некоторых местах у Деррида), поскольку материалы «самости» оказываются более пригодными для завершения формалистской системы, чем материалы истории или социального.

То, что здесь описывается, — это формальное стремление системы или метода завершать себя и наделять себя — вопреки своей воле и призванию — основанием, на которое такой метод или система опираются. Это общее наблюдение касательно тенденции «оснований» возвращаться (в силу некоей внешней формы возвращения вытесненного) в рамках подходов, которые совершенно против всяких оснований, должно быть отличено от суждений касательно конкретного уровня оснований; в данном случае отождествления самости и частной собственности, которое временами предлагает иное прочтение — интерпретационное искушение, то усиливающееся, то ослабевающее в тексте Майклза, — прочтение книги, зная которую, мы можем с некоторой уверенностью сказать, что это не было бы верным прочтением и что оно ни в коем случае не соответствовало бы намерению автора. Это иное прочтение, согласно которому самость конституируется как частная собственность или даже по образцу частной собственности, находит отзвуки в совершенно разных областях современной мысли и прежде всего в тех, где самость или тождество личности как нельзя более четко воспринимались в качестве неустойчивой конструкции. Например, у Адорно «в связке с исторической коронацией субъекта как

разума была иллюзия его неотчуждаемости»⁶, из которой Майклз выводит определенные юридические следствия, формально связанные также со страхом смерти (занимающим, как мы увидим, важное место в «Золотом стандарте»). В то же время у Лакана, особенно в его понятии эго или личности как защитного механизма и попросту крепости, представление о которой он заимствует из «Анализа характера» Райха, фигура земельной собственности приобретает почти что феодальные и территориальные пропорции. Если, несмотря на это, мы не ощущаем здесь особого интеллектуального родства, это наверняка имеет какое-то отношение к отсутствию у Майклза неизбежного следующего шага, а именно спекуляции о том, на что была бы похожа жизнь без юридической защиты, а также о формах, которые могли быть у субъекта в прошлом или которые он мог бы изобрести в будущем, когда не будет этой сильной, но исторически детерминированной правовой категории собственности. Но помимо всего этого различие в тональности между формулировкой Майклза и другими формулировками, философскими, включая даже таковую самого Уильяма Джеймса, состоит в нашей неуверенности относительно того, является ли первая все еще собственно «идеей», то есть в нашем замешательстве, вызванном неопределенностью статуса этой мысли или теории, которая, лишившись более общей философской власти, была функционально ограничена и сведена к некоей всего лишь локальной работе по установлению связей и перемычек между конкретными историческими описаниями.

6. Adorno T. W. Negative Dialektik. Frankfurt: Surkamp, 1982. P. 362–369.

Даже «теории» были здесь поэтому терапевтически ограничены, заранее переработаны и превращены скорее в исторические «текстуальные» материалы («самость как частная собственность» оказывается уже не идеей, а письменной формулировкой Уильяма Джеймса), что вполне соответствует духу «Против теории». Теперь пора рассмотреть полемические формы, которые этот дух принимает в «Золотом стандарте» или, другими словами, перейти ко второму мотиву этой работы, который (чаще всего в сносках) позволяет вывести активные, протополитические следствия из более нейтральной работы по установлению гомологий в основном тексте книги. Эти следствия, похоже, уже не связаны с вопросами намерения, возникающими при чтении того или иного лирического фрагмента (но вскоре мы восстановим эту связь); скорее, особенно в случае интерпретаций «Сестры Керри», они должны иметь отношение к оценке коммодификации и потребления в произведениях писателя, которого обычно считают реалистом и социальным критиком и который всю свою жизнь был связан с левой политикой и левацкими движениями. Более узкий аргумент завязан на характер Эймса и вопрос о том, должны ли художественные амбиции, которые он пробуждает в Керри, прочитываться как разрыв с ее прежними, более «материалистическими» импульсами. Майклз доказывает, что не должны, и я думаю, что он прав, однако формулировка его довода поучительна: «Идеал, который Эймс представляет для Керри, — это, следовательно, идеал неудовлетворенности, постоянного желания» (GS 42). У Драйзера мы никогда не освобождаемся от товарного вожделения; у него нет «иного видения», в его тексте невозможно почувствовать противоположного импульса; нет такого опыта, ко-

торый не был бы заражен этим вожделением; ничто не отрицает этот вездесущий элемент, который Майклз столь же верно определяет в качестве «рынка». По крайней мере, ничто социальное, поскольку на нескольких весьма пронизательных страницах Майклз доказывает то, что для Драйзера истинным Другим рынка и товарного потребления является собственно смерть: «В „Сестре Керри“ удовлетворение само по себе никогда не является желанным; напротив, оно есть знак надвигающегося провала, разложения и, наконец, смерти» (GS 42). (Нечто подобное было заметно и в интерпретации Готорна, у которого решение — неотчуждаемость титула, любовная романтика, иммунитет перед рынком, — является в равной мере решением *афанизиса*: «Элис Пинчон думает, что у нее иммунитет к обладанию... просто потому, что она не чувствует желания» [GS 108].) Если «реализм» имеет какой-то смысл, то именно этот: это части «Сестры Керри», посвященные Герствуду, представление смертельного Другого рынка и желания, «литература одного лишь исчерпанного желания и экономического провала» (GS 46). «Реализмы», которые подобно реализму бедняги Хоуэллса намекают на пасторальное бегство от рынка в (воображаемое) пространство внутреннего мира, являются исключительно слабыми и сентиментальными фантазиями, хотя «Дом о семи фронтонах» явно не подпадает под это суждение, поскольку специально помечает себя в качестве нереалистического произведения и открыто противостоит противоречию в его истинной форме.

Теперь полемика получает еще один, дополнительный оборот, ведь, по Майклзу, поскольку творчество Драйзера абсолютно *имманентно* рынку, литературоведческие исследования Драйзера могут предъ-

являть эти тексты в качестве *критики* рынка лишь жульничая. Следовательно, мы внезапно сталкиваемся с неожиданным появлением одной из основных проблем всей радикальной или марксистской литературной и культурной критики: как негативное должно пониматься на практике и, в частности, как можно приписывать критическую ценность работам, которые идеологически или в плане репрезентации заодно с «системой»? Соответственно, в Майклзе при первом прочтении политически шокирует вовсе не оценка самого Драйзера (несмотря на сознательные идеологические позиции этого писателя). Скорее, то же самое шокировало в классическом варианте этой дискуссии, когда обсуждался столь же двусмысленный автор, как и Драйзер, а именно Бальзак, в произведениях которого товарное вожделение также является важнейшей проблемой вместе с фантазиями в стиле тори о помещиках-землевладельцах и откровенно монархистскими позициями (совсем другого склада, чем у Драйзера). Я думаю, нам позволительно не согласиться с Марксом и Энгельсом и признать Бальзака намного более коррумпированным и неисправимым, чем они думали (хотя в этом случае их позиция — означающая, что Бальзак мог фиксировать противоречивые социальные силы точнее, чем просто «либеральные» авторы, — более сложна и интересна). Больше в подобных обсуждениях в «Золотом стандарте» шокирует, скорее, само присутствие этой проблематики, которая никогда не интересовала формалистскую или же эстетскую критику и которая, по нашему мнению, принадлежала нам: то, что теперь другая сторона вынуждена проводить линию фронта на нашей собственной территории, предлагая сражаться по вопросам литературного и культурного «подрыва» или нега-

тивной, критической ценности, — сегодня тревожит даже больше, чем ранее упомянутое присвоение этих экономических материй и сюжетов, до сего момента ассоциировавшихся с левыми. Сомнения в жизнеспособности критических и преимущественно диалектических моделей негативной функции культуры получили широкое распространение, конечно, в постструктуралистский период, однако они высказывались в основном авторами, которые оставались политическими, будучи *«hommes de gauche»*⁷, чьи «методы», такие как деконструкция, обещали больше прорывов и «революций», чем традиционные методы. Однако Майклз, как и Новый историзм в целом, по моему мнению, более не выдвигает никакой претензии на «революционное» или подрывное значение собственных работ.

«Подрыв» и в самом деле может служить сокращенным обозначением позиции или принципа, разные формы которого Майклз намерен подвергнуть отрицанию: мы уже видели, как на мушку систематически берутся разные идеологии природы, естественного и подлинности (от споров о золоте до политических и экономических позиций относительно «природного богатства», воплощаемого нефтью или зерном). Теперь ясно, что их более глубокий порок состоит в попытке выделить некое утопическое пространство за пределами динамики рынка, каковую можно (по Майклзу) назвать необходимо и конститутивно «нечистой», признать бесконечной «дополнительностью», которая никогда не может познать исполнения (или «удовлетворения») и которая затягивает в себя все остальные виды пространств. Еще одно название для той же самой иллюзорной мечты

7. «Hommes de gauche» (фр.) — леваки, либералы. — Прим. пер.

об ином, нерыночном пространстве — это, конечно, само «производство», которое несколько провокационно отыгрывается во введении, где попытка Шарлотты Перкинс Гилман завоевать автономию посредством производства себя изображается как фантазия, деконструированная ее собственным текстом (так что тексты, видимо, все еще могут «подрывать» или опровергать себя, но в имманентности, которая сильно напоминает деконструкцию Деррида). Однако Майклз ясно указывает на то, что его теоретические враги — не только марксисты и феминистки: континентальные идеологии «желания» также получают свою долю внимания в критике Лео Берсани, которая *mutatis mutandis* выполнялась бы для Кристевой и Делеза (с «Либидинальной экономикой» Лиотара было бы сложнее). Несложно показать, что сила желания, которая вроде бы должна подорвать жесткие опоры позднего капитализма, на самом деле является именно тем, что, собственно, и поддерживает движение потребительской системы: «„подрывной“ элемент в желании, привлекательный для Берсани, Драйзеру представляется тем, что не подрывает капиталистическую экономику, но учреждает ее власть» (GS 48). Это показательное перевертывание можно, вероятно, прочесть как эпитафию одной из главных политических позиций 1960-х годов, согласно которой капитализм, пробуждая потребности и желания, которые он не может удовлетворить, каким-то образом подорвет сам себя; и, конечно, Майклза в этом отношении надо читать как часть общей системной реакции на 1960-е годы.

Но теперь необходимо подчеркнуть соответствие этой полемики внешне вроде бы более ограниченным позициям «Против теории», где, как мы помним, была проведена двухуровневая атака на «он-

тологию», а также «эпистемологию» так называемой теории. На онтологическом уровне порок подобного мышления заключается в критической практике, которая пыталась каким-то образом отделить «намерение» автора от собственно текста. Ошибочность такого подхода проясняется затем более философским рассуждением «эпистемологического» уровня, на котором это заблуждение лаконично описывается как попытка «выйти за пределы наших убеждений и встретиться на нейтральной территории с предметами интерпретации» (GS 27). Понятие (или псевдопонятие) «подрыва» указывает в таком случае на иллюзию того же самого типа, относящуюся к «системе» в целом — иллюзию того, что творчество Драйзера, которое является имманентным рыночной системе и ее динамике, поскольку оно состоит с ней в глубоком сговоре, могло бы каким-то образом «выйти за ее пределы», достичь по отношению к ней «трансцендентности» (обычно характеризуемой также в качестве критической *дистанции*) и действовать в качестве ее критики, а может даже и откровенно политического опровержения. Но это, очевидно, слишком сильное утверждение: у теоретиков «тотальной системы», таких как Фуко, всегда неявно предполагалось, что, если система, как утверждалось, действительно стремится к тотализации, тогда все локальные восстания, не говоря уже о «революционных» импульсах, остаются внутри нее и на самом деле являются производной ее имманентной динамики. Тем не менее сам Фуко все же мог принимать участие в практической работе и одобрять своего рода партизанскую войну с системой. Но также о нем можно сказать, что, поскольку он не верил в «желание», у него не было возможности оценить «искушения» рынка как такового. И тогда именно Бодрийяру пришлось найти наиболее

лее драматичное, «параноидально-критическое» выражение этой дилеммы — в его доказательствах того, как сознательные идеологии восстания, революции и даже негативной критики не просто «кооптируются» системой, но оказываются просто составной частью ее внутренних стратегий, ее функциональным элементом.

В США в восьмидесятые от всего этого осталась, очевидно, лишь критика потребления и критика потребительского общества, которые суть главные противники Майклза (что также объясняет, почему Драйзер становится ключевым вещественным доказательством или полем боя), и его важнейшую сноску касательно этого вопроса стоит процитировать почти полностью:

Я цитирую здесь [Ричарда Уайтмана] Фокса и [Т.Джексона] Лирза, а далее Алена Трахтенберга и Анн Дуглас не потому, что они представляются мне особенно яркими примерами благородной или прогрессивной традиции в американской культурной истории, но потому, напротив, что они задали образец своими попытками придумать альтернативные взгляды на американскую культуру. Все это еще поразительнее потому, что в конечном счете они не отступают от благородного/прогрессивного взгляда на важные произведения искусства, считая их в каком-то смысле выходящими за пределы рынка или же противостоящими ему. Еще один момент, который я хотел бы здесь указать, состоит в том, что американская литературная критика (даже больше, чем американская история культуры) обычно понимала себя и свои излюбленные предметы в качестве противоположности потребительской культуре, и за немногими исключениями она не отказалась от такого понимания и сегодня. Несомненно, что недавно политизировавшиеся сторонники «опозиционной» критики отвергли бы такое уподобление их работ этой благородной традиции. Однако превращение морального заламывания рук пятидесятых и шестидесятых годов в эпистемологическую панику семидеся-

тых, а теперь и в политическую панику восьмидесятых не кажется большим шагом вперед (GS 14, п.16).

Если пока оставить самого Майклза, этот пассаж, видимо, может оказаться полезным и применяться как лекарство, поскольку он поднимает специфическую американскую проблему, все еще остающуюся с нами, не пытаясь ее сгладить, а именно проблему отношения между «либерализмом» и «радикализмом». Майклз, собственно, не слишком вежливо указывает на то, что сегодняшние критики, воображающие себя радикалами, — на деле просто либералы, во всех слабых и связанных с «заламыванием рук» смыслах этого слова. Соответственно, Майклз предлагает нам возможность «критики/самокритики» важного и даже неотложного типа — в тот момент, когда самоопределения левых оказались в лучшем случае спутанными, если не бесцельными. Его колкие формулировки помогут в этом деле; вот еще одна:

Что, собственно, означало думать, будто Драйзер одобряет (или не одобряет) потребительскую культуру? Хотя преодоление собственных корней с целью их оценки было первым шагом культурной критики по меньшей мере с Иеремии, принимать этот шаг за чистую монету — определенно ошибка, и не столько даже потому, что вы не можете преодолеть свою культуру, но потому, что, если бы вы смогли, у вас не осталось бы никаких категорий для оценки, за исключением разве что теологических. Следовательно, неправильно представлять культуру, в которой вы живете, как предмет ваших чувств: она вам не то чтобы нравилась или не нравилась, вы существуете в ней, и вещи, которые вам нравятся или не нравятся, тоже существуют в ней. Даже отказ от мира в стиле Бартлби остается неразрывно с ним связан: можно ли найти более сильный пример применения права свободы контракта, чем успешный отказ Бартлби от заключения каких бы то ни было договоров? (GS 18–19)

Это тут же приводит нас к дилемме избавления от тотальной системы (которую Майклз здесь переизобретает): как бы эта система ни понималась — как рынок или капитализм, американский характер или же исключительный опыт (американская культура) — сила, с которой она теоретизируется, опрокидывает локальный акт суждения о ней или сопротивления ей изнутри, обнаруживая, что такое сопротивление было просто еще одной чертой самой системы, хитростью или табу на инцест, в ней заранее запрограммированным. Хотя форма этой дилеммы воспроизводит более абстрактную модель «Против теории», конкретная тема, разбираемая здесь Майклзом, — это «культурная критика», деятельность, еще сильнее определяемая одним традиционным немецким термином (*Kulturkritik*), о котором многое сказал Адорно в своем важнейшем программном тексте, с которого открываются «Призмы» и который помещает критические императивы Майклза в гораздо более широкие рамки, поднимая вопросы, которые у последнего показательно отсутствуют: статуса интеллектуалов, природы самой культуры, как и ее понятия, и даже антиномии, из которой возникает сама диалектика и в которой она находит свое основание, а именно: как сделать нечто невозможное, но необходимое и в любом случае неизбежное. Даже категоричное решение самого Майклза — *перестать* делать это — не углубляется настолько в эту проблему, хотя, конечно, предполагает осознание того, что люди продолжают заниматься теорией и культурной критикой, словно бы ничего не случилось.

И последний вариант этого вопроса:

указывают ли тексты на социальную реальность? Если указывают, то что именно они делают — просто отражают

ее или же воображают некие утопические альтернативы ей? Подобно вопросу о том, нравился капитализм Драйзеру или нет, эти вопросы [Майклз ошибочно ограничивает их вопросами *реалистической* репрезентации], как мне кажется, обозначают пространство вне культуры, чтобы затем исследовать отношения между этим пространством (определенным здесь в качестве литературного) и культурой. Но все пространства, которые я попытался изучить, находятся скорее в культуре, а потому план такого исследования оказывается бессмысленным (GS 27).

На самом деле Майклз воспроизводит здесь важный спор об этической (и в какой-то мере кантианской) природе социализма Второго интернационала: Лукач вместе с другими, но точнее других, определил ее как моральный императив, который требует от нас создать то, чего нет, а потому нечто не способное, едва ли не по определению, сбыться. Проекция «социализма» как радикальной этической альтернативы наличному порядку практически гарантирует невозможность его осуществления, и не вопреки его убедительности и силе в роли этической критики капитализма, а именно что в соответствии с ней. На эмпирическом уровне (однако Лукач является также красноречивым критиком самой категории этического в мысли Канта) ясно, что, чем более коррумпированным и злодейским является наличный порядок, тем меньше вероятность того, что из него родится нечто хорошее. Лукач верно указывает на то, что у самого Маркса (диалектическая) концепция возникновения социализма из капитализма существенно отличается от данной концепции. Сила марксизма как такового, как его задумывал сам Маркс, состояла в том, что в нем аргумент о желательности социализма (и невыносимости капитализма) сочетался с доказательством того, что социализм *уже* реализовывался *внутри* капитализ-

ма, что капитализм в некоторых из моментов своей логики уже создавал структуры социализма, тогда как социализм изображался не как идеал или утопия, а как тенденция, постепенно складывающийся комплекс уже существующих структур. Это и есть фундаментальный реализм взгляда Маркса, который иногда передается неверно (в некоторых других отношениях) словом «неизбежность» и в котором можно выявить и исследовать сильную или полную форму того, что Маркс имел в виду под «противоречием». К этому всегда стоит добавлять, что Маркс в этом диагнозе не ошибался, особенно если вместо укороченных апокалиптических пророчеств собственно «Капитала» обратить внимание на долгосрочный прогноз из «Очерка критики политической экономии» (*Grundrisse*). Если брать лишь одну черту анализа Лукача, сегодня можно признать, что процессы коллективизации заменили рыночный индивидуализм на ряде уровней, вплоть до микроопыта повседневной жизни, что отражается в «молекулярной политике» так называемых новых социальных движений. Эта модель присутствия будущего в настоящем, очевидно, совершенно отлична от попытки «сделать шаг за пределы» наличной реальности, в какое-то внешнее пространство: рабочим коммуны, как отметил Маркс в своей, возможно самой проницательной формулировке, «предстоит не осуществлять какие-либо идеалы, а лишь дать простор элементам нового общества, которые уже развились в недрах старого разрушающегося буржуазного общества»⁸.

8. Маркс К. Гражданская война во Франции // Сочинения. Издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 17. С. 347.

Все дело в том, что системы, даже тотальные, меняются; однако вопрос о тенденциях и законах движения этого изменения сопровождается также иным в какой-то мере вопросом о роли человеческого действия в этом процессе (который, конечно, в силу гегелевской «хитрости истории» может завершиться чем-то совершенно отличным от «задуманного»). Марксово понятие изменения не является в этом смысле совершенно имманентным: даже если у коммунаров нет «идеала», у них есть программа, и их сознание этой программы отражает ограничения, наложенные им той самой ситуацией, которую эта программа призвана решить: «Поэтому человечество ставит себе всегда только такие задачи, которые оно может разрешить».

Таков, следовательно, настрой, с которым мы должны вернуться к более непосредственному вопросу «рынка» и утопической критики потребления и консюмеризма. Мне кажется очень важным убедить самих себя в том, что, как Майклз неустанно подчеркивает в своей работе, мы уже *внутри* культуры рынка и что внутренняя динамика культуры потребления является адской машиной, от которой нельзя убежать, разделяя какую-то мысль (или же моральные позиции), то есть она является бесконечным умножением и воспроизведением желания, которое питается самим собой, не имея внешнего и не находя удовлетворения. Это процесс, чью опасную силу можно полнее ощутить в современных социалистических странах, которые пытаются решить базовую проблему производства и распределения самых необходимых и желанных потребительских товаров, не слишком хорошо понимая автономную динамику запускаемой таким образом «культуры потребления», в которую мы погружены настолько, что не можем вообразить

ничего другого. Следовательно, этот первый момент ощущения ограниченности тотальной системой, ее замкнутости, которой нельзя избежать даже в воображении, — вот что, возможно, поможет снова прочертить более явную линию между «радикализмом» и «либерализмом». Ведь либеральный взгляд обычно характеризуется убеждением в том, что «система» на деле не тотальна, что мы можем улучшить ее, реорганизовать и отрегулировать ее так, чтобы она стала сносной и мы, следовательно, получили «лучшее от обоих миров». Замечательная книга Сьюзен Сонтаг о фотографии является в этом смысле образцовой (ее концепция «вожделения к изображению» родственна представлению Майклза о рынке и потреблении, но также она является важным альтернативным способом обсуждения этого вопроса): ее вывод в отношении современной культуры изображения является классической либеральной рекомендацией, своего рода «диетой» для изображений⁹, которую она называет «консервационистским лекарством»: «Если возможен лучший способ для того, чтобы реальный мир включил в себя мир изображений, то он потребует экологии не только реальных вещей, но также экологии изображений»¹⁰. Однако это решение — главное умеренность! — на самом деле определяется фантазмом альтернативного «радикального» решения, а именно Платона или же полного пуританского запрета на изображения (ее собственный пример — маоистский Китай). Я подозреваю, что подобный глубоко засевший страх — который я в другом месте назвал «боязнью утопии» — также задействован в защите рынка, которая измышляет фантазии об оконча-

9. Так об этом говорит Бодрийяр.

10. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ad Marginem, 2013. С. 234.

тельном устранении потребления, образов и желания в тот самый момент, когда социалистические страны сами вплотную приблизились ко всем этим вещам.

Следовательно, я бы сделал вывод, противоположный выводу Майклза: критики потребления и коммодификации могут быть по-настоящему радикальными только тогда, когда они специально включают в себя рефлексия не только проблемы рынка как такового, но, главное, рефлексия природы социализма как альтернативной системы. Если возможность такой альтернативной системы не рассматривается и не теоретизируется в явном виде, тогда я соглашусь с тем, что критика коммодификации неотвратимо стремится к превращению в простую моральную дискуссию, в *Kulturkritik* в плохом смысле этого слова и в пример «заламывания рук». Дискурсивная гегемония, завоеванная в 1980-х годах тем, что точнее будет назвать тэтчеризмом, а не рейганизмом, сочетала в себе натурализацию ряда экономических догм (бюджет должен быть сбалансирован, производство должно быть «эффективным») с едва ли не поголовно разделяемым теперь убеждением в том, что «социализм не работает», убеждением, которое в основном было утверждено в дискурсивных сражениях (как неустанно доказывал нам Стюарт Холл) и подкреплено распадом всякого четкого представления о том, чем должен быть социализм и как он должен функционировать, особенно в самих социалистических странах. Стоит, однако, подумать о том, что всю эту историю не надо смущенно замалчивать, наоборот, самое время обсудить ее публично. Я говорю все это потому, что вопрос рынка является важнейшим для проблемы построения теории или концепции социализма: в последние годы появились основания для строгого обсуждения

рынка в среде левых, в котором в основном, но не исключительно, участвуют западные экономисты-марксисты. Едва ли не самое важное достижение книги самого Майклза заключалось в том, что эта тема неизбежно снова стала вопросом повестки, в том числе собственно культурной критики, которая теперь может стряхнуть с себя свою имманентность и привлечь разнородные материалы дискуссий по экономике и рынку наряду с собственными текстуальными исследованиями¹¹. Эти политические вопросы — рынок и социализм — являются, как Майклз замечательно доказывает нам, предельными следствиями, последней ставкой в литературном или культурном анализе такого рода; и было бы странно, если бы мы оставили это поле ему.

Все это, видимо, предполагает, что мы все-таки можем сделать шаг и выйти из нашей системы или культуры. Однако то сильное возражение, которое Майклз снова и снова предьявляет нам, не скупясь на красноречивые формулировки, с моей точки зрения, содержит в себе некое недоразумение касательно применения и функции утопической мысли и даже утопической критики. (Я оставляю за рамками обсуждения то, как мы их иногда сами применяем, когда это кодовое слово — «утопия» — становится просто эвфемизмом собственно социализма.) Полагать утопический дискурс и его важность — вовсе не значит утверждать его возможность или, говоря в категориях Майклза, его способность сделать в каком-то реальном смысле шаг за пределы нашей собственной системы. Это был бы все еще относительно репрезентационный взгляд на вопрос, который заставил бы нас перейти к Мору или Скиннеру — со-

11. Но см. далее главу 8.

ставить список придуманных ими позитивных моментов, затем сложить их и сравнить их достижения в плане проектирования будущего. Однако то, чего они достигли, существенно отличалось от достигнутой позитивности; они доказали — для своего времени и культуры — *невозможность* вообразить Утопию. Следовательно, именно ограничения, структурные пределы и репрессии, пробелы в утопическом проекте как раз и являются наиболее интересными, поскольку только они свидетельствуют о том, как культура или система сказывается на самых дерзких умах и сдерживает их движение к трансцендентности. Однако такие пределы, которые могут также обсуждаться в категориях идеологического ограничения, получают в великих утопических идеях конкретное оформление: они становятся видимы только в отчаянной попытке вообразить нечто другое; так что вялое согласие на имманентность — заблаговременное осознание неизбежного провала проекта, которое заставляет нас от него отказаться, — не может дать экспериментальных данных касательно формы системы и ее границ, специфической социально-исторической формы недостижимости внешнего, так что мы остаемся с тем же, с чем и были.

Таково же, если говорить о более узком прицеле, отношение, которое мы должны выработать к радикальным импульсам литературы и культуры прошлого. То, что Драйзер или Гилман не смогли придумать способ выйти из систем, которые окружали их в качестве некоего предельного горизонта мысли, едва ли удивительно; однако именно эти специфические и конкретные неудачи проливают свет на то, в каком смысле радикальное движение к чему-то иному является также составной частью системы, которую оно пытается обойти или перехитрить,

так что на некоем крайнем пределе сами эти бунтарские жесты оказываются запрограммированными в системе. Этот процесс не сводится всего лишь к обдумыванию новых мыслей, скорее это нечто совершенно иное и более осязаемое, а именно производство *репрезентаций*; в самом деле, в этом отношении приоритет литературного и культурного анализа над философским и идеологическим исследованием заключается как раз в этой конкретной полноте деталей, предоставляемой каждой репрезентацией в плане ее провала. Важна неудача воображения, а не его успех, поскольку в любом случае проваливаются все репрезентации, а воображать всегда невозможно. Это также означает, что в терминах политических позиций и идеологий все радикальные позиции прошлого являются ущербными именно потому, что они потерпели неудачу. Продуктивное применение былых радикализмов, таких как популизм, феминизм Гилман или даже антитоварные импульсы и установки, которые начали изучать Лирз и другие, состоит не в их триумфальной сборке в качестве радикальной традиции-предшественника, но именно в их трагической неспособности создать эту исходную традицию. Прогресс в истории осуществляется скорее за счет неудач, чем успехов, как не уставал повторять Бенъямин; и было бы лучше считать Ленина или Брехта (если взять наугад самые громкие имена) неудачниками, то есть деятелями или агентами, которых сдерживали их собственные идеологические пределы, ограничения их исторического момента, а не триумфальными образцами в том или ином агиографическом или ритуальном смысле. Коррупционированность Драйзера в этом смысле весьма показательна; но Майклз в своих обличениях радикальных интерпретаций Драйзера, с его точ-

ки зрения неверных, не принимает в расчет то, почему читатели вообще выдвигали такие интерпретации в прошлом и почему они продолжают делать это сейчас, то есть почему нечто в тексте должно столь настойчиво искушать нас, заставляя предполагать, что эта продуманная анатомия товарного вожделе-ния может корениться в какой-то внутренней дис-станции от него, а не в безусловном с ним соглаша-тельстве. Но это и есть двусмысленность именован-ия определенного феномена и его обозначения или вы-движения на первый план: как только он выделяется в умственном взоре в качестве чего-то обособленно-го, он становится предметом суждения независимо от намерения автора; а потому читателей Майклза, которые неправильно прочтут и поймут его самого, можно будет простить, если они решат, будто сам он оценивает товарное вожделение у Драйзера как не-что позитивное, несмотря на его многочисленные заверения, что на самом деле оно вообще не может оцениваться в этом смысле, позитивно или негатив-но, и что мы не можем занимать подобные позиции в отношении самой реальности.

Действительно, «момент истины» антилиберализ-ма Майклза (я считаю, что его невозможно называть консерватизмом в каком бы то ни было позитивном или содержательном идеологическом смысле) мож-но лучше понять по аналогии с тем, что я назову онтологическими обязательствами различных ста-дий современного (или, лучше сказать, буржуазно-го) романа. Тех, кого Лукач называл великими реал-истами, то есть главных романистов-реалистов де-вятнадцатого века можно описать в терминах своего рода эстетически задрапированной заинтересован-ности в самом Бытии (то есть заинтересованности в представлении общества как определенной фор-

мы стабильного Бытия), которое, несмотря на все свои судороги и внутренние ритмы своих закономерных изменений, может со временем быть постигнуто и зафиксировано как таковое. Какими бы прогрессивными ни были некоторые из них, они в силу своего призвания и эстетики могли быть не заинтересованными в таком представлении о социальном мире, которое бы допускало резкие модификации и, так сказать, диалектические изменения самих законов этого порядка, как и локальной формы его «человеческой природы». Более глубокое формальное родство между такими романистами и собственно историками указывает на то, что профессия вторых точно так же определяет своего рода онтологическую приверженность значительной плотности социального бытия и опыта. Интересы самого Майклза как исторического критика (нового типа), как мне кажется, по существу сходятся с такими интересами, поскольку теоретики, которых он считает радикальными, угрожают стабильности предмета исследования (в данном случае называемого попросту «рынком») и, предлагая, по-видимому, заменить его чем-то другим, опошляют и подрывают исследовательский проект.

Все это, по-моему, меняется с так называемым модернизмом, когда опыт реального социального изменения в период индустриализма наводит на серьезные сомнения относительно стабильности бытия и вызывает не менее серьезное ощущение сконструированной или демиургической природы социального; поскольку в постмодерне этот процесс завершился, художников этого последнего периода едва ли можно беспокоить Бытием как таковым, ведь они убеждены в невесомости и текстуализации множественных социальных реалий. Эта более постмодер-

нистская позиция будет, видимо, в большей степени характеризовать левое, скажем так, крыло Нового историзма, тогда как высокий модернизм, вероятно, станет уделом историографии совсем другого толка, в стиле Хейдена Уайта.

Рассмотрение концепции рынка самого Майклза приводит нас теперь к третьей линии его книги, поднимая вопрос об исторической парадигме, которая в некоторых случаях, видимо, неявно эту линию подкрепляет, тогда как в других занимает центральное место, становясь официальной темой и главным вопросом. Прежде всего следует отметить, что «рынок» у Майклза — это то, что сегодня с презрением называют тотализирующим понятием. В этом он расходится с основным направлением Нового историзма, который в своих ренессансных и викторианских подразделах, похоже, не полагает и не предполагает той или иной отсутствующей, но при этом всеохватной тотальности или системы. Нет, вероятно, смысла указывать на то, что Майклз систематически эксплуатирует не что иное, как этот особый прием «именования системы», который смещает акцент — а потому и типы требующихся объяснений — с производства или распределения на обмен и потребление. Критика Майклзом риторики производства не обращена явно против марксизма (который у него в качестве отдельной темы не фигурирует); на самом деле ее главной мишенью является, скорее, феминизм Шарлотты Перкинс Гилман. В то же время, чтобы избежать недоразумений, стоит отметить, что Марксов анализ капитала не является (вопреки мнению Бодрийяра) «продукционистским» и что составленный в 1857 году большой набросок введения к «Очерку критики политической экономии» утверждает диалектически неразрывную

связь трех аспектов — производства, распределения и потребления. И если Маркса вопреки этому всегда считали (совершенно справедливо) тем, кто видит в производстве ключ ко всем остальным процессам, объясняется это тем, что основное направление экономической мысли до него и после (включая Майклза) неизменно абсолютизирует потребление и рынок. Утверждение «приоритета производства» (что бы оно в точности ни означало) дает наиболее эффективный и сильный способ остранения и демистификации идеологий собственно рынка и моделей капитализма, ориентированных на потребление. Следовательно, утверждение приоритета рынка как точки зрения на капитализм является чистой идеологией.

Но у Майклза оно к этому не сводится, и вот что нужно теперь рассмотреть. Мы уже отмечали тенденцию метода гомологизации явно или неявно постулировать «структуру» того или иного вида, которая должна оправдывать совмещение различных сырых материалов или документов, делающее их подобными друг другу, и обеспечивать их формами или терминами, благодаря которым они могут в каком-то смысле утверждаться в качестве «одних и тех же». Но у Леви-Стросса, несмотря на его ловкое методологическое маневрирование, эта общая «структура» остается таким трансцендентным механизмом, который никогда полностью не переходит ни в одно из своих поверхностных проявлений, сколь угодно привилегированное, а потому никогда полностью не рассеивается в имманентности этнографического описания. Но, как мы видели, сила и оригинальность Нового историзма заключается исключительно в его недовольстве трансцендентными сущностями и в его попытке обойтись вооб-

ще без них, сохранив при этом дискурсивный выигрыш гомологического метода. Майклз, очевидно, разделяет эту рабочую установку, но столь же ясно то, что он дистанцируется от практики Нового историзма в своем стремлении вывести на сцену эту отсутствующую общую «структуру» в виде удушающей тотальной системы — рынка — и тем самым придать своим интерпретациям совершенно иной эффект, а именно эффект некоего исчерпывающего вывода, всеобъемлющей фатальности. Но как теоретизировать такую процедуру? «Рынок», конечно, уже не может пониматься в качестве старомодного мировоззрения или «Zeitgeist»; его эффекты в трактовке Майклза обладают неким семейным сходством с эпистемой Фуко, но последняя, как указывает само ее название, описывается по-прежнему в категориях знания, предоставляя сводку, во-первых, определенного порядка и паттерна мышления и, во-вторых, порядка дискурсивных правил, которые заранее отбирают определенные типы вербальных возможностей и исключают другие. Здесь же, похоже, происходит нечто другое. Книга Фуко о тюрьме — с ее «биотехнологиями тела» и эмпирической сетью власти и контроля — произвела эффект, в большей мере созвучный зловещему развертыванию рынка в рассматриваемой книге Майклза, но, в отличие от Гринблатта, Майклз, насколько можно понять, не слишком интересуется властью. В конце концов, лучше послушать его самого: все это он называет «логикой» натурализма, предполагая тем самым, вероятно, и некую более глубокую логику или динамику рынка, в категориях которой может быть понята данная конкретная эстетическая логика (а также логики других вещественных доказательств, то есть таких авторов, как Гилман и Го-

торн, которые не были натуралистами)¹². Это мое замечание в данной книге, если учесть ее название, не является критикой; с моей точки зрения, в диагностическом смысле полезнее иметь тотализирующее понятие, чем пытаться обойтись без него. Точно так же поступала и Франкфуртская школа, которая часто применяла несколько размытое понятие «позднего капитализма» (чередую его с веберовским представлением об «администрируемом обществе»).

Моя мысль в другом: такое организующее понятие или система, судя по всему, должна создавать реальные проблемы для схемы работы «Против теории» с ее индивидуалистическим акцентом на авторском «намерении» (даже если согласиться с тем, что мы больше не должны использовать это слово) и более общим ограничением категориями индивидуального субъекта. Каким может быть статус этой «трансубъектной» логики рынка в англо-американском эмпиристском мире индивидуальных субъектов и агентов, принимающих решения? Для тех, кто вырос на «континентальной» теории, такие вопросы всегда оставались наиболее таинственными и обескураживающими лакунами прежних работ: определенно, фрейдовское бессознательное, если брать один из «теоретических» ориентиров, не всегда «говорит то, что думает», и «думает то, что говорит». То, что стало с фрейдовскими или марксовскими концепциями идеологии, не говоря уже о вышеупомянутой эпистеме Фуко, «коде» Бодрийяра или же гегелевской «хитрости разума», казалось тогда неотложной

12. Читателю данной книги, вероятно, нет нужды напоминать, что у такой конструкции, как «культурная логика рынка (около 1910 г.)» другие методологические и исторические значения, чем у конструкции «логика натурализма».

проблемой, пропущенной в списке исключений антитеоретиков («нарратология, стилистика и просодия») и бросающейся в глаза уже тем, что она вообще не упоминается. Однако такие трансиндивидуальные сущности являются сегодня подлинным локусом *интерпретации* в ее строжайшем смысле (независимо от того, хорошо это или плохо). Эти континентальные понятия в гораздо большей степени, чем споры об авторском намерении, обеспечили наиболее часто используемое алиби критическим гипотезам о смыслах, не подразумевавшихся их авторами (причем в диалоге Гадамера и Хирша вся сложность этих вопросов на самом деле не учитывается).

В этом пункте, однако, «Золотой стандарт» пытается ответить на этот вопрос, неявно расширяя рамки «Против теории» и ее проблематику. Собственно, здесь-то наконец и происходит судьбоносное появление Фрейда: он неожиданно объявляется среди фотографов в последней главе, напоминая немало о «Регтайме» (тоже неплохая история!); в результате в поле зрения попадает самая поразительная и удивительно важная гомология: фотография и психоанализ как примерно одновременные события и как феномены, разделяющие общую структуру или по крайней мере обращенные на схожую структурную проблему. Мы уже отмечали, что Майклз на материале Готорна доказывал то, что фотография не является «фотографическим реализмом» или репрезентацией; что она в каком-то смысле была *менее* репрезентационной, чем живопись или же «реализм». Этот аргумент, все еще достаточно яркий в своей изобретательности, отсылал к Готорну как авторитету, подтверждающему чувство того, что фотография являлась более герметичной, поскольку в каком-то таинственном смысле она проникала под по-

верхность вещей. В то же время было ощущение, что фотография — чьи странные и не отраженные в теории процессы неожиданно стали играть важнейшую роль в постмодернизме, словно бы попав на самую вершину новой постмодернистской иерархии изящных искусств, едва ли не впервые за свою короткую жизнь, — разделяет с натурализмом по меньшей мере эксцентричность не поддающейся классификации культурной конвульсии, привычных поверхностей, поддерживаемых большим архаическим миром либидо, который, однако, исчезает, когда вы пытаетесь посмотреть на него в упор невооруженным взглядом. Теперь в центр поля зрения попадает место бессознательного: оно и есть то, что *превосходит* намерение, то, чем не владеет интенциональный акт или же целенаправленное выражение; короче говоря, это шанс, случайность, непредвиденное. (Майклз не упоминает того, что в тот же самый период математика, то есть статистика и теория вероятности также начинает овладевать случайностью, стремясь ее перехитрить, о чем свидетельствует Малларме и его «Бросок костей»). Ведь, как бы фотограф ни выбирал ракурс и позицию, на фотопластине в итоге будет зафиксирована куча непредвиденных и незапланированных деталей (что позже будет прославляться в кинотеории Базена, который превозносил глубинную мизансцену у Уэллса и Ренуара как пространство самого бытия, в котором открывается и разоблачается «мирность мира» по ту сторону мелочных «намерений» отдельного человеческого субъекта). Однако случайность станет камнем преткновения и для фотохудожников этого периода — прежде всего Стиглица — которые, пытаясь утвердить фотографию в качестве искусства, *подобного* живописи, и наделять ее равным достоинством (тогда как получение ею этого статуса

при постмодерне означало *развенчивание* живописи и «искусства» как такового), столкнулись с тем фактом, что, как художники, они не могли претендовать на все то, что содержалось в артефакте, поскольку значительные его части не имели с ними ничего общего, уклоняясь от их управления или контроля: как доказать, что финальный продукт был в некоем эстетическом или демиургическом смысле действительно *их*? В этот момент в игру как раз и вступает Фрейд; оказывается, что «бессознательное» (оговорки, сновидения, невротические симптомы, *случайность* в самом широком смысле этого слова) является не каким-то *другим* сознания — другой сценой, как любил говорить Фрейд, — а скорее именно *расширением* сознания, расширением самого понятия интенции, позволяющим захватить эти блуждающие феномены своей сетью и сделать их «намеренными» или осознанными, наделить их осмысленностью сознательного акта. «Таким образом, открытие бессознательного проблематизирует агентность лишь для того, чтобы расширить ее, обнаруживая действия там, где раньше были только случайности» (GS 222). И этого уже достаточно; благодаря этому ловкому ходу Майклзу удастся перехитрить «континентальные возражения» на манифест «Против теории», и в то же время он запускает действие нового гомологического ряда, в который включатся технология (благодаря Пирсу — GS 230) и азартные игры («Обитель радости» Уортон). Тем самым он превращает Фрейда в локальный исторический текст, один из своих вещественных доказательств, обладающий не меньшими, но и не большими правами, чем любой другой документ: психоанализ ставится на место как «стремление не дать случайности считаться случайностью» (GS 236).

Это, однако, еще не конец истории; то, что включения агентности, сознания или намерения на самом деле здесь не заканчиваются, станет ясным, когда мы вспомним проблему рынка, статус которого как некоей агентности, действующей на абсолютно безличном уровне, практически не рассматривается в стычке с Фрейдом. В действительности политическое бессознательное книги Майклза не переставало обдумывать эту проблему в другом, более последовательном ключе; и оно готово рассказать нам о чем-то совершенно другом — не о теории, конечно, или «решении», но об эволюции и перестройке самой проблематики, что является даже более значимым признанием вопросов, которые глубже сведения счетов между намерением и психоанализом. В итоге «рынок» сначала отослал нас назад к индивидуальным субъектам — Драйзеру, Гилман, Готорну, Норрису и др., а также к их героям, — которые, будучи пленниками логики потребления, отыгрывали и демонстрировали невозможность выбраться из нее и попасть куда-то еще. Выход из нее означал попросту смерть (если не брать романтическую фантазию о бессмертных правах собственности, как у Готорна). Но что если этот специфический поиск можно было бы продлить в неожиданном и более четком направлении? Что если бы в неспособности теоретизировать «систему», невозможности мысли о некоей не-индивидуальной, целенаправленной, коллективной, но безличной агентности (которую марксизм именуется «способом производства») открылась другая возможность постичь иной тип агентности — все еще в каком-то смысле в виде «субъекта», подобного индивидуальному сознанию, но теперь уже бессмертного, безличного, но в ином отношении, коллективного, но не в духе мечтаний популизма, воплощенного

и институализированного так, что он получит социальную и историческую объективность, не замкнутую ни на какие фантазии?

Третья линия книги Майклза заключается, следовательно, в наблюдении за возникновением этого «персонажа» третьего типа, столь отличного от антропоморфных персонажей, — наблюдении за первыми предвестьями, намеками, двусмысленностями, более чем откровенными признаками и, наконец, за самим феноменом, достигшим полного расцвета, в его окончательном триумфе. Если придерживаться той же системы отсчета, это немного похоже на удивительные последние страницы «Спрута» Норриса, где мы наконец достигаем самых дальних кабинетов и встречаемся лицом к лицу с самим Богом, сидящим за председательским столом (в модернизме это станет встречей с Автором, как в «Тумане» Унамуну). Рынок фьючерсов уже позволил нам в какой-то мере ощутить, что происходит с самим временем и индивидуальной неопределенностью, когда вы действительно начинаете ее контролировать. Но теперь, пробираясь сквозь чащу чисто эмпирических фактов (Рокфеллеры и их враг Ида М. Тарбелл, «заламывающая» руки), мы выходим к чему-то новому и к категории этого нового — тресту, монополии, «одушевленной» корпорации с ее новым корпоративным правом. Этот новый «субъект истории» упраздняет индивидуальных персонажей *laissez-faire* с их ложными проблемами; он преодолевает противопоставление производства и потребления; наконец, он делает нечто с категорией самой машины (которая в главе о фотографии фигурировала в ином разрезе):

В действительности, следуя за Зельцером, мы можем сказать, что «дискурс силы» разбивает не только противо-

поставление тела и машины, но и, что более поразительно, противопоставление тела/машины и души, *сплошного* тела и вовсе не тела. Соответственно, Дэвис может мыслить корпорацию как нечто одновременно «неосязаемое» (не тело) и «машину» (сплошное тело) не потому, что он непоследователен, а потому что два этих состояния в большей мере походят друг на друга, чем каждое из них — на свою альтернативу, душу в теле (GS 201).

«Примерно то же самое, — приходит он к выводу, — можно сказать о „Спруте“». На самом деле так и следует говорить, поскольку корпорация — это, прежде всего и главным образом, не вопрос власти, мысли или философии (хотя она также является предлогом для понятия Ройса о «сообществе интерпретации», см.: GS 188) и даже не вопрос изобретения новых юридических категорий или же некоего новаторского применения старых; прежде всего это вопрос репрезентации. Вот в чем заключается *модернистский* момент: не просто появление рефлексивности, обращенной на процесс создания вымысла (что является слабейшим из всех описаний модернизма), но скорее нарастающее чувство необходимого провала, который надо предотвратить или, скорее, превратить в новый вид успеха и триумфа, предусмотрев невозможность интерпретации в самой вещи: «Соответственно, корпорация начинает казаться воплощением фигуральности, которая делает личность возможной, а не фигуральным расширением личности» (GS 205). Надличные агентности немислимы для отдельного сознания: это по крайней мере они говорят нам, когда мы используем такие слова, как «класс» или «классовое сознание», а также неудачные антропоморфные категории, вроде неоднократно осмеянного «исторического субъекта» Лукача. Но все же они существуют, и мы называем их: одно дело — верить в существование новой сущно-

сти, и другое — понимать ее в качестве фигуры того, что мы в действительности вообще не можем помыслить или представлять. В любом случае Майклз здесь окончательно выбивает почву из-под индивидуального субъекта или «персонажа», который оказывается не тем, что мы проецируем на надличную сущность, чтобы она выглядела подобно личности, но, скорее, сам является эффектом или фигурой, проекцией с коллективного, иллюзией второго порядка, порожденной приоритетами самой истории.

Корпорация, будучи бессмертной, частично уstraняет те страхи смерти и умирания, которые вызывались, как мы отмечали, индивидуальным потреблением. Но это теперь относительно малозначительная черта процесса, в котором «Золотой стандарт» показывает себя на высоте и производит понятие самого коллектива или коллективной агентности. Конечно, в определенном философском или теоретическом смысле проблема была не решена, но усложнена, поскольку теперь мы сталкиваемся с двумя такими понятиями, то есть оказываемся перед противоречием между корпорацией и нашим старым другом — рынком, который сохранился, несмотря на эту перемену, кажущуюся столь важной. На одном уровне истории что-то случилось: корпорация и трест отправили индивидуализм (вместе с его формами и категориями) на свалку истории. На другом уровне ничего не изменилось, и рынок сохранился в своем прежнем виде, как горизонт, за который не заглянешь. Но если рынок означает капитализм как систему, а трест — только один момент или реструктуризацию этой системы, тогда противоречие более не причиняет особого вреда, если не брать уровня текста или детализации, где мы по-прежнему перескакиваем от одного кода к другому. Но является ли в конечном счете рынок

инстанцией того же порядка, что и крупный траст — этот недавно появившийся персонаж, бессмертный, одушевленный и трансиндивидуальный? Является ли рынок тоже в каком-то отношении «лицом» или эффектом фигуральности личности? Каково отношение между такой «логикой» и акторами — потребителями, писателями и трестами, — попавшими в ее жернова? Актуальные работы по неопрагматистской теории указывают на то, что «рынок» находится в том же отношении к отдельным субъектам, наделенным желаниями и товарным вожделением, что и сильно нагруженный термин «верование» (*belief*) к сознательным, «теоретическим» попыткам (порой называемым «знанием») выйти вовне, построить его теорию или даже изменить его. «Верование» — это в данном случае отсутствующая тотализация, еще один термин, от которого вы никогда не можете отвязаться, некая предельная и окончательная форма идеологии, зафиксированная навсегда (или то, что Сартр называл «исходным выбором бытия»): «единственная важная истина касательно верования состоит в том, что вы не можете выйти за его пределы, и эта истина, не будучи ни в коем смысле невыносимой, является той, которой вы только и можете жить. Она не имеет практических следствий не потому, что ее никогда нельзя объединить с практикой, а потому что ее никогда нельзя от нее *отделить*» (АТ29). Но разве мы не избавились — хотя бы чуть-чуть — от «верования», когда просто назвали его «рынком» и наделили его этой фигурой? Что в таком случае идет первым? Действительно ли обреченность людей на «верование» в этом абсолютном смысле порождает адскую динамику рынка? Или же именно рынок каким-то образом «производит» сегодня само это странное понятие «верования»? Не является ли

само отделение верования от знания, предположенное здесь, примером производства теории путем искусственного создания двух абстрактных сущностей из неделимой реальности?

Часть II. Деконструкция как номинализм

Можно представить, как испытываемое временами чувство, будто все враги постструктурализма находятся слева, и будто его главной мишенью всегда оказывается та или иная форма *исторического* мышления, привело бы к чему-то отличному от нетерпения и отчаяния, если бы был сделан несколько иной вывод. Ведь из этой безжалостной и неумолимой постструктуралистской миссии «найти и уничтожить», которая обнаруживает следы диахронии и зараженность ею с большей точностью, чем любая предшествующая теоретическая или философская технология, не следует, что привилегией в итоге наделяется синхрония. Правота *синхронической* мысли никак не подтверждается недостатками диахронии; на самом деле она остается крайне противоречивой и несогласованной (что часто доказывается в так называемой критике структурализма), за одним уточнением: в отличие от диахронии, концептуальные антиномии синхронии одновременно очевидны и неизбежны; синхроническая «мысль» является противоречием в определении, она даже не может выдать себя за мышление, и вместе с ней исчезает и последнее традиционное призвание философии.

Результатом оказывается парадокс: диахрония начинает совпадать с «мышлением» как таковым и определяется в качестве привилегированной об-

ласти философии самой силой атак, предпринимаемых против нее. Если «постструктурализм» или, как я предпочитаю говорить, «теоретический дискурс» заодно с доказательством непрременной рассогласованности и невозможности любого мышления, тогда в силу самой настойчивости постструктуралистских критиков диахронии и благодаря самому этому механизму наведения, который постоянно обнаруживает темпоральные и исторические концептуальные построения, оказывающиеся в его фокусе, попытка мыслить «историю» — пусть путано и с внутренними противоречиями — в итоге становится тождественной призыванию мысли как таковой. Эти грубые образы (*Vorstellungen*) времени и изменения, громоздкая техника диалектики суть ощутимые провалы репрезентации, сильно напоминающие людей, цеплявших к плечам крылья, в сравнении с аэропланом братьев Райт. Только в этом случае у нас нет аэроплана, чтобы сравнивать. Тем не менее, вполне можно вообразить, как первые утонченные гоминиды-философы, уже сделавшие кое-какие успехи в скептицизме, жаловались меж собой на неудобство камней, которые их соплеменники использовали, чтобы наносить удары, разламывать и толкать. Эти неуклюжие предметы, как они могли почувствовать, не могут даже и приблизиться к своему понятию, «инструменту» или «орудию»; они соответствуют уровню и качеству социальной жизни самой популяции гоминид, которые, как рассказывают нам современные археологи, постоянно натыкались друг на друга, часто не знали, что делать, обладали коротким промежутком внимания и обычно бесцельно слонялись по округе, не имея четко поставленных целей и задач. Понадобилось ли нашим гоминидам-философам некое более проработанное понятие, чтобы выдвинуть такую

критику (например, представление об отдельной рукояти и набалдашнике, функции которых были бы строго разграничены, — то есть платоновская идея молотка, блистающая и первоначальная)? И не могли ли они точно так же прийти к выводу, что достижение подлинной инструментальности (и дифференциации) для человечества невозможно, и что даже машины, обещанные самой передовой человеческой мыслью, — как бы ни раздвигать границы разума — обречены на своего рода комическое рассогласование и несоответствие в репрезентации их понятию, причем космические ракеты не меньше, чем молотки, а компьютеры — чем обуглившаяся палка для розжига? Ведь *намерение* всегда по сути своей комично: нам не нужна банановая кожура или прерывание целенаправленного действия, чтобы человеческий поступок, с этой точки зрения, всегда поражал нас своей онтологической неадекватностью (отсюда гомерический смех). Для этого достаточно, чтобы собственно намерение было отделено от акта и чтобы оно зависло рядом с ним в качестве критерия суждения, теперь уже не вполне внутреннего: в этот момент даже замысел человека ходить на двух ногах оказывается в каком-то смысле смехотворным, даже если он не поскользнется. Вывод, однако, в том, что мы должны по крайней мере отбросить все идеологические иллюзии технологического прогресса; и что нечто будет выиграно, если мы вернем любому человеческому действию и мысли это неустранимое качество неуклюжести — их кустарность, неспециализированное ядро популярной механики и нескордированных детских экспериментов. Объекты могут быть сколь угодно сложными, такими же, как сама история философии, но, когда мы переходим к великим свершениям мысли и теории — Кан-

та или Гегеля, Галилея или Эйнштейна — в них должно выделяться не что иное, как грубая и категоричная простота — если не простодушие — с которой они в конечном счете решаются расколоть один камень, ударив им о другой.

Руссо, еще один из великих «гоминид», принял решение изобрести понятие «истории»; в его случае мы можем с тем большей легкостью отложить в сторону сложную историю его предшественников и его условий возможности, что ему самому, этому *faux naïf*¹³, нравилось думать, будто он все начинает с нуля, сколачивая «искусный предмет самодельной мебели» (как Т. С. Элиот замечательно отозвался о философии Блейка, хотя он думал, что «традиция» — это нечто иное; и в целом проблема с идеей бриколажа заключается в предпосылке, в ней содержащейся, будто есть другой, более эффективный способ что-то сделать). Руссо, эта великая проблема и никчемная роскошь западной философии, был очень увлечен зрелищем этой новой неотесанной мысли — истории — в момент ее изобретения из ничего.

Важно сразу же, однако, добавить, что «величие» самого сложного критика и аналитика Руссо, Поля де Мана, того же рода. Грандиозная архитектуроника той половины «Аллегорий чтения», что посвящена Руссо, — гигантское строение из основополагающих блоков метафоры, самости, аллегии, аллегии чтения, обещаний и извинений, *Darstellung*, гордиться которым у него (как и у Маркса, когда тот только-только закончил первый том «Капитала») были все основания, — должна считаться «искусным пред-

13. «Faux naïf» (фр.) — «ложный простак», тот, кто прикидывается наивным. — Прим. пер.

метом самодельной мебели» не меньше, чем те специфические сочинения, которые были ее предметом исследования. Сама грубость складывающихся философских обобщений должна теперь пониматься как вопрос чести и как славный титул: начинать в сфере мышления с нуля — достижение, доступное немногим. Де Ман вместе с Руссо продолжал верить именно в эту аборигенную постройку самого текста; и мне представляется более продуктивным подчеркивать отношение между сложностью его собственной книги и разительной простотой ее новых мыслей, в ней выкованных, чем говорить о сверхтонченной «мысли другого», настолько сложной и возвышенной, что она остается навсегда недоступной, вызывая тем самым чувства текстуальной зависти, которые Харфем подметил у критиков де Мана. Если выразить ту же мысль в более эстетическом виде, восстановление неуклюжести некоторого исходного мыслительного процесса означает возврат к акту мышления как праксиса и устранение всех тех овеществлений, которые накапливаются вокруг этого акта, когда он стал объектом. Гертруда Стайн любила говорить, что «любой шедевр приходит в мир не без уродливости, ему отмеренной... Наше дело как критиков — стоять перед ним и восстанавливать эту его уродливость»¹⁴.

«Статус» де Мана как критика и мыслителя настолько связан с таковым Руссо, что неопределенность исторической специфики последнего (поскольку есть множество, если не бесконечное число возможностей разобраться с ней, я предпочитаю избегать слова «неразрешимость») проецирует неопределенность и на проект самого де Мана.

14. *Stein G.* Four in America. New Haven: Yale University Press, 1947. P. vii.

Начать с того, что немногие современники пережили кризис в теории, кризис в историографии, кризис в повествовательном языке диахронии столь же непосредственно, как де Ман, и в таком случае возможность вернуться снова к этому предельному опыту — как бы он ни решил подойти к нему с точки зрения теории — это одна из причин, объясняющих, почему его рассуждения, этому опыту посвященные, ценны и важны для нас. Он говорит нам: «Готовясь к написанию исторического рассуждения о романтизме, я обратился к серьезному чтению Руссо и обнаружил, что не способен преодолеть трудности истолкования отдельных мест. Пытаясь преодолеть эти трудности, я вынужден был от исторического определения перейти к проблематике чтения. Результаты этого, типичного для человека моего поколения, поворота куда интереснее его причин»¹⁵. Последнее замечание пытается ловко отделить его «решения» от исторической перспективы, которую он, как он сам выяснил, не смог приспособить к своим предметам исследования; если это предостережение соблюдается, оно становится самовыполняющимся, подтверждая и сами изложенные далее позиции. Конечно, понятно, что он имел в виду под двумя сторонами в только что процитированном пассаже: пустоту историй, излагаемых в учебниках по истории литературы, которые по самой своей природе не могут иметь дела с самими текстами иначе, как с примерами; и грубые причинно-следственные связи из исто-

15. См.: *De Man P. Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979. P. ix. Русский перевод: *Ман П. де. Аллегории чтения*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. С. 6. Далее все ссылки приводятся через сокращение AR [со страницами сначала оригинала, а затем русского перевода, в некоторых случаях перевод изменен].

рии идей, которые порой получают формулировку в психоанализе (к чему он всю свою жизнь испытывал отвращение) или же (не столь часто) обобщаются в форме вульгарной социологии. Но было бы неправильно ограничивать оригинальность опыта этой проблемы, сложившегося у де Мана, простым сдвигом от диахронии к синхронии (каковую форму он мог бы принять, к примеру, в некоем *будущем* учебнике по истории идей нашего собственного периода).

Однако отказ от категорий периодизации, используемых в учебниках, — это осложненный и диалектический отказ, поскольку они все же *удерживаются* в работах де Мана, где сохраняют свою силу представления о радикальном различии между Просвещением и романтизмом наряду с более неопределенным различием между романтизмом и модернизмом. Романтизм — это, наряду со всем остальным, момент Шиллера и вульгаризации мысли восемнадцатого века (или ее трансформации в идеологию, говоря в других терминах). Следовательно, романтизм становится опасным моментом, моментом *соблазнительности* (которая является центральной этической категорией де Мана); но здесь нас соблазняет система мысли или идеологический синтез (диалектика тоже может включаться в такой синтез, если мы назовем ее так и мобилизуем на этом уровне общности), тогда как модерн отмечает триумф другой соблазнительности — скорее вербальной и сенсорной (к этому мы еще вернемся). Поэтому для де Мана крайне важно обосновать историческую специфику восемнадцатого века, что ясно из его предупреждения в начале «Риторики романтизма», которое в остальном представляется немотивированным: «Если не считать нескольких сделанных мимоходом аллюзий, „Аллегории чтения“ ни в коем смысле не являются книгой

о романтизме или его наследии»¹⁶ — поправка, предполагающая склонность по крайней мере некоторых читателей уподоблять описания в этой книге (и текстов Руссо) его интерпретациям текстов других периодов. «Проблема с марксизмом, — однажды отметил он в частной беседе, — в том, что в восемнадцатом веке он вообще ничего не понимает». Де Ман, будучи не знакомым с научной литературой по этому вопросу, не знал, насколько это был верный взгляд на споры о «переходном периоде», а также о «буржуазной революции» и отношении государственной власти к капитализму.

В учебниках восемнадцатый век обычно определяется как время рождения Истории — историографии и чувства истории, как и возможностей (если еще не практики) современной историографии. То, как эта характеристика связана с другим его псевдонимом, Веком Разума, определяется особой координацией применения разума и появления тех новых исторических реалий (открытием старых, радикально иных способов производства в обеих Америках и на Таити, конфликтом способов производства в дореволюционной Европе), с которыми ему ранее никогда не приходилось иметь дела. Достигнув этой стадии, Разум надолго «отбросит все факты»¹⁷ (если воспроизвести одно из самых скандальных заявлений Руссо) и попытается заниматься историей путем лишь абстрактной дедукции или редукции. Или, иными словами, пробиться в мысли к началам того или этого («начало» — едва ли не главная категория в этом фи-

16. *De Man P. The Rhetoric of Romanticism.* New York: Columbia University Press, 1984. P. vii.

17. *Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении неравенства // Трактаты.* М.: Наука, 1969. С. 46. Далее ссылки на это издание приводятся через сокращение РПН.

лософском споре об «истории»), выбросив все несущественное из материи современной жизни. Кантовское выражение, обозначающее эту процедуру, которой он придерживался в своем собственном философском рассуждении, одним из первых его переводчиков было весьма вольно передано как «уничтожение в мысли»¹⁸. После появления в девятнадцатом веке более богатой эмпирической историографии эта процедура перестала служить важной характеристикой работы философского разума, будучи сведенной к статусу «мысленного эксперимента», или же, как в феноменологии, к понятию Мерло-Понти о «фантомной части тела» (ощущения в ампутированной конечности, выступающего иллюстрацией невозможности постичь то, без чего мы просто не можем быть — например, без Языка, самого Бытия или же тела). Следовательно, эпистемологическая привилегия восемнадцатого века, его ценность для нас — ценность уникальной концептуальной лаборатории — состоит в парадоксальной ситуации, поскольку он (особенно в лице Руссо) не только произвел понятие «происхождения», но и почти в то же самое время выдвинул его как нельзя более убийственную критику. Этим, видимо, частично объясняется, почему Руссо стал идеальным предметом исследования для де Мана.

Также Руссо можно прочесть как первооткрывателя концептуального пространства, которое позже было утверждено собственно диалектикой; однако в главе де Мана о том фундаментально диалектиче-

18. Имеется в виду Дж. М. Д. Мейклджон (J. M. D. Meiklejohn). См., например: *Kant I. The Critique of Pure Reason*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952. P. 180A. Английское выражение Мейклджона служит переводом для кантовского «aufheben», термина, которому в два десятилетия после Канта была уготована поразительная судьба.

ском тексте, которым является «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (которое далее мы будем называть просто «Вторым рассуждением»), не дается адекватной картины более общей нарративной формы этого эссе, в том числе и потому, что его главная иллюстрация — гигант как метафора — извлекается из второстепенного фрагмента (до конца не известно, наброска или продолжения «Второго рассуждения») под названием «Эссе о происхождении языков».

Мысли Руссо о языке во «Втором рассуждении», несомненно, достаточно интересны, и не только своим содержанием, но также своей функцией и позицией в повествовании. Они могут послужить фундаментальной демонстрацией только что упомянутого «уничтожения в мысли», показывая, как Руссо неизменно «отбрасывает все факты», чтобы достичь по крайней мере негативного понятия «естественного состояния» — последовательно снимает с бытия человека множество слоев всего искусственного и «ненужного», социального, роскошного и, следовательно, аморального, дабы увидеть, что останется, когда все эти ненужные вещи отброшены. Потом, достигнув этого пункта, Руссо повернет движение вспять, чтобы реконструировать историю, в которой возникли эти ущербные дополнения и человеческое общество, каким мы его знаем сегодня. Следовательно, он оказывается едва ли не первым примером «прогрессивно-регрессивного метода», приписанного Сартром Анри Лефевру, хотя последний возводит его к самому Марксу (и его предисловию к «Очерку критики политической экономии») ¹⁹.

19. См.: *Сартр Ж.-П.* Проблемы метода. М.: Академический проект, 2008. Гл. 3.

У Руссо этот поворот вспять не лишен, однако, проблем, что становится очевидным в его замечаниях о языке, который сам является в точности одним из тех «несущественных» социальных добавлений и дополнений, которые мысленное уничтожение, применяемое Разумом, полагает возможным устранить из человеческой жизни. Проблема заключается в том, что Руссо настолько убедил самого себя доказательством того, что язык, собственно, вообще никогда не мог возникнуть, что он вынужден прервать свою работу в замешательстве, поскольку язык, очевидно, как-то все-таки возник. «Эссе» возвращается затем к этой загадке, которую пытается решить разными способами, но так и не приходит к заключению.

Его повествование, однако, совершенно очевидно требует нового типа понятия причины — детонатора, чтобы повернуть вспять и объяснить начала самой Истории в смысле динамики «горячих обществ» у Леви-Стросса или же происхождения государственной власти в марксистском смысле. Конечно, неверно было бы приписывать Руссо некое однозначное (а потому и квазирелигиозное) представление об этом Падении или же некую единую форму причинности или детерминации. «Второе рассуждение» и в самом деле постулирует или предполагает в виде гипотезы ряд локальных отправных точек, к которым в разных местах текста причисляются сексуальность (которая стимулирует борьбу среди мужчин из-за любви и зависти, то есть не просто устанавливает неравенство, но также порождает потребность в языке (РПН 68, 76]) и, самое главное, частную ответственность («Первый, кто, огородив участок земли придумал заявить: „Это мое!“» [РПН 72]). Диалектической или по крайней мере протодиалектической

является у Руссо²⁰ двойная валентность самой «способности к совершенствованию», которая определяет все отличительные качества людей как таковых, а также детерминирует их едва ли не неизбежное падение, ведущее их к деградации, коррупции и цивилизации (РПН 54–55).

«Лингвистическая» интерпретация у де Мана оправдывается тем, что этот процесс у Руссо постоянно описывается в категориях дифференциации: классовым опытом восемнадцатого века был, прежде всего, опыт невыносимости кастовых отличий, рангов, спесивости важных людей и навязчивого внимания к «достоинству» и манерам, то есть всего того, что получило сильное выражение в эпониме «нера-

20. Что касается диалектики как языкового эксперимента, мне всегда казалось, что следующее замечание из «Эмиля» содержит некоторые важные указания на ее причину: «Мне сотни раз приходило в голову, пока я писал, что невозможно в длинном произведении всегда придавать один и тот же смысл одним и тем же словам. Нет языка, достаточно богатого, чтобы доставить столько же терминов, оборотов и фраз, сколько наши идеи имеют модификаций. Метод определения всех терминов, и беспрестанной подстановки определения на место определяемого, прекрасен, но неосуществим; потому что как тут избежать круга? Определения могли бы быть хороши, если б не нужно было употреблять слова, чтобы их делать. Тем не менее я убежден, что можно быть ясным, несмотря на бедность нашего языка, не придавая всегда одинаковые значения одинаковым словам, но поступая таким образом, чтобы всякий раз, когда вы употребляете слово, значение, которое вы ему дадите, достаточно определялось идеями, которые к нему относятся, и чтобы всякий период, в котором оно находится, служил ему, так сказать, определением. То я говорю, что дети неспособны рассуждать, то заставляю их рассуждать довольно тонко. Я не думаю, что это означает противоречие в моих мыслях, но не могу не согласиться, что я часто вступаю в противоречие в моих выражениях» (*Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании* // М. А. Энгельгардт (пер.). СПб.: Газ. «Шк. и жизнь», 1912. С. 88. Сноска 1).

венства» — больше в феодальном и социальном, чем экономическом смысле. Такая дифференциация, однако, открыто описывается Руссо в протолингвистических категориях и одновременно, как мы вскоре увидим, в качестве более глубокого смысла происхождения самого языка.

Последний сдвиг в повествовании заслуживает здесь упоминания, поскольку он образует кульминацию «Второго рассуждения» и доходит до своего рода потенциации или диалектического усиления первых «неравенств»; а именно до происхождения самого государства и государственной власти, чьей фальшивый договор, как Руссо желает показать, является гигантским надувательством и розыгрышем (и это оказывается первичной мотивировкой его собственной версии настоящего «общественного договора», которую мы рассмотрим далее).

Мы почти ничего не знаем о переключках более личного толка между де Маном и Руссо, а потому можем лишь домысливать их (то, что бельгийцу была интересна маргинальность Швейцарии по отношению к Парижу как большому центру, представляется, впрочем, достаточно очевидным). Но есть несколько оговорок; я имею в виду момент, когда Барт в своих «Мифологиях», упомянув об их демистифицирующей функции, допускает, что в некоторых местах он для контраста не побрезговал и более онтологическим описанием в стиле Башляра. Так же и де Ман уступает соблазнительному искушению совершенно иного рода критики (от которой он по большей части открыто отрешивался), когда замечает о «Новой Элоизе»:

В таком случае страсти считаются патологическими потребностями, и вот еще почему они с точки зрения эмо-

ций оцениваются в контексте удовольствия и боли. Аллегория обречена использовать эвдемонический словарь. Самые приличные версии этого словаря производят ту смесь эротической сладости с обманом, «*doux modèle*» [милого образца] с «*âcres baisers*» [горькими поцелуями], что угрожает качеству большей части литературных произведений Руссо. Он сам сравнил «Юлию» с «*soave licor*» [сладким сиропом] (Тассо), скрывающим горечь действительного высказывания, и этот чуть тошнотворный напиток испускает ароматы квинтэссенции неизбежно «плохого» вкуса Руссо. От этого пресыщения хочется бежать в гигиенически свежую атмосферу «Общественного договора» (AR 209, 248).

При этом можно согласиться с тем, что это конкретная телесная или феноменологическая сторона текстов Руссо вызывает достаточно отвращения, чтобы не допустить никакого «соблазнения». Эпистемологическая сторона более показательна: «Такому недоверчивому уму, как у Руссо, не слишком склонному верить какому-либо голосу, включая и его собственный, представляется маловероятным, чтобы можно было овладеть подобной цепочкой смещений без дальнейших усложнений» (AR 225, 267). Здесь паранойя и ненависть к себе, которые другого критика могли бы соблазнить экзистенциальным психоанализом того или иного типа, становятся «счастливым случаем», «удачным поводом», которые определяют эпистемологическую привилегию мышления и письма Руссо. Это дает нам исключительную возможность понаблюдать за созданием *ex nihilo* концептуального строя истории и его одновременным демонтажем, обусловленным подозрением и недоверием, — то есть за конструкцией, за которой в том же тексте тотчас следует деконструкция. Хотя некоторая более общая риторика «деконструкции» (как идеологии) обычно указывает на то, что все «вели-

кие» тексты деконструируют таким образом сами себя или что литературный язык как таковой всегда делает это, эти утверждения невозможно обобщить на основе анализа Руссо; и в то же время дополнительные «объяснения» важнейших эпистемологических возможностей Руссо — его «паранойей» или его социально-исторической ситуацией — были у де Мана уже стратегически заблокированы («более интересен своими результатами, чем причинами»).

Следовательно, главной темой в анализе де Мана будет то, как разум Руссо сконструировал так называемое естественное состояние: не просто прошлое вообще или какое-то историческое прошлое, а необходимое историческое прошлое: что останется, что должно было быть, если убрать все искусственные, все упадочные фривольности и роскошь «цивилизации», которая уже была выявлена и разоблачена в «Первом рассуждении»? В этом пункте важно отличить подход де Мана ко «Второму рассуждению» («О происхождении неравенства») от такового у Деррида (в «О грамматологии»). Как мне кажется, полезной рабочей гипотезой, по крайней мере на данный момент и в ситуации, когда их имена так часто упоминаются вместе, попадая под общую рубрику «деконструкции», будет с самого начала условиться о том, что два этих корпуса «подписанных» теорий не имеют друг с другом вообще ничего общего. Эта терапевтическая рабочая гипотеза будет впоследствии еще больше оправдана той картиной метафизики де Мана, которую я собираюсь здесь набросать и которая представляется совершенно отличной от позиций, обычно связываемых с Деррида.

Однако в этом конкретном случае — вопросе «естественного состояния» — можно ясно выделить некоторые первичные различия. Де Ман будет характери-

зовать естественное состояние как «вымысел» (AR 136, 160), точно так же как политическую философию Руссо (включая конституции, разработанные «философом») он будет считать набором «обещаний», а его повествование о собственном прошлом — системой «извинений». Эти термины уже странным образом дисквалифицируют то, что лежит за пределами настоящего, в качестве набора субъективных проекций; или, скорее, поскольку у нас уже был случай отметить враждебность де Мана к «субъективному» как таковому (которую мы будем отмечать и далее), как набору условностей довольно шаткого социального типа. Например, представлять Конституцию США как «обещание», сколь бы «остраняющим» такое описание ни было, — уже в каком-то смысле занимать такую точку зрения на нее, с которой сила институтов (и «идеологических аппаратов государства» у Альтюссера) оказывается странным образом невидимой. Экзистенциальная вина также становится своего рода «мотивировкой приема» в смысле русских формалистов, отложенным эффектом структуры высказывания (AR 299, 355). Что касается «вымысла», то он представляется довольно-таки устаревшей и «эстетической» категорией в нынешней атмосфере симулякров и теорий образов общества; современных тенденций в психоанализе, где «фантазия» и воображаемое часто наделяются большей силой, чем реальность или разум; а также в атмосфере историографической теории, в которой различные эмпирические исторические версии прошлого порой в идеологическом плане выглядят не более убедительными, чем частный «вымысел» Руссо. Если у современной нарративной теории действительно есть какие-то достижения, они заключаются в том, что она сместила старую категорию «вымышленного» (а вместе с ней

и не менее важную для де Мана и сохраняющуюся вопреки всевозможным трансформациям категорию «литературного языка»). Пока, однако, достаточно указать на активное присутствие в текстах де Мана таких старых категорий, как «вымысел» или «ирония», которые текст Деррида, похоже, не слишком уважает или признает. Деррида интересуется (если попытаться кратко резюмировать его интересы) не вымышленностью «опыта» прошлого, который вроде бы предполагается в концепции Руссо, но внутренними противоречиями его формулировки. Чтобы мысленно вернуться к ситуации, которая некогда должна была существовать (язык в среде гомиnid должен был когда-то возникнуть; должно было быть время, когда излишков не существовало, когда начинали медленно складываться сами социальные и племенные институты), требуется постулировать — в языке или на письме — состояние, в котором все эти «качества» отсутствуют, то есть такое положение дел, чьи многочисленные неувязки и противоречия могут, по крайней мере, изображаться одним из них, а именно трудностью для существа, «обладающего» речью/письмом, вообразить, что повлекло бы за собой их отсутствие. Эта конкретная фокусировка бьет, таким образом, по любому представлению о радикальной перемене или различии и ставит вопрос о том, как существо, определяемое в настоящем одной системой, могло бы как-то оценить радикально иное состояние, раз тезис отличия и перемены означает, по определению, именно то, что прошлое недоступно и невообразимо. Однако сила аргументации Деррида требует политического и интеллектуального условия, состоящего в том, что мы продолжаем «верить» в отличие прошлого, несмотря на неувязки в соответствующей понятийной систе-

ме; вымышленность у де Мана, похоже, уже не требует инсценировки этого мучительного «двойного послания». Естественное состояние низводится до необязательного статуса или, скорее, его историческое содержание отодвигается философским интересом достаточно иного рода, который было бы неверно называть эпистемологическим и в котором проблема происхождения также определенным образом видоизменяется: в этом весь вопрос рождения *абстракции* и собственно философской понятийности как таковой, акцент на которой даст нам теперь совершенно иную интерпретацию текста Руссо и, по сути, всего его остального творчества.

Анализ разыгрывается под знаком метафоры, и к самому этому слову «метафора» и ее понятию в работах де Мана всегда следует относиться с осторожностью, поскольку ее традиционная для литературного или критического письма функция прославления (метафора как главный признак гениальности или как подлинная сущность поэтического языка) здесь всегда безжалостно исключается. Действительно, парадокс в том, что метафора «по сути своей антипоэтична» (AR 47, 61); еще больший парадокс в том, что метафора, по де Ману, ни в коем смысле не являясь сердцевиной фигурального и пространством, где язык освобождается от буквального и референциального (что в целом соответствует точке зрения романтической и модернистской эстетик, по крайней мере когда они становятся идеологиями эстетики и транслируются направо и налево в виде общих идей), является чем-то вроде начала и истока, более глубокой причины самих иллюзий буквальности и референциальности: «Метафора пропускает вымышленный, текстуальный элемент природы того сущего, которое она коннотирует. Она предполага-

ет мир, в котором внутри- и внетекстовые элементы, буквальные и фигуральные формы языка, могут быть различены, мир, в котором буквальное и фигуральное — это свойства, которые можно изолировать и, следовательно, обменять одно на другое или подставить одно вместо другого» (AR 152, 178). И он добавляет: «Это заблуждение, хотя следует заметить, что без этого заблуждения язык вообще невозможен». Следовательно, понятно, что, каков бы ни был статус тропов у де Мана, мы не должны предполагать, будто метафора свергается для того, чтобы наделить какую-то иную фигуру (например, метонимию или катахрезу) центральной ролью в некоей предположительно поэтической структуре. Вскоре мы вернемся к вопросу риторики и к той частной проблеме, которую этот вопрос здесь выявляет, проблеме зависимости от различия между буквальным и фигуральным, которую он в то же время стремится подорвать. Пока же достаточно использовать этот отрывок как иллюстрацию наиболее сложных и смущающих, а также, возможно, наиболее «диалектических» моментов в рассуждении де Мана, а именно этого сдвига от структуры к событию, от полагания структурного отношения внутри текстуального момента к вниманию к последующим эффектам, которые затем разрывают исходную структуру. Именно в этом смысле метафора является и одновременно не является «заблуждением»: она порождает иллюзии; однако, поскольку «заблуждение» неизбежно и поскольку оно является частью самой ткани языка, оно вообще не кажется подходящим словом, ведь у нас нет пространства, которое позволило бы нам выбраться из языка и сделать такие выводы. (Но однако же именно в этом заключалась процедура Руссо и его эпистемологическая иллюзия; и есть определенный

смысл в том, что, как мы увидим, удивительная попытка де Мана воспроизводит попытку самого Руссо на более сложном теоретическом уровне, а потому, можно сказать, составляет позднюю форму рационализма восемнадцатого века.)

«Второе рассуждение» будет в таком случае разыгрываться как конфликт между — пользуясь категориями самого Руссо — именами и метафорами или, если угодно, как образцовое соскальзывание от имен к метафорам. «Имя» здесь, следуя Руссо, понимается относительно не критично, то есть как такое применение языка, которое выделяет *частное* в его сильном смысле абсолютно уникального и индивидуального, «гетерогенного», если использовать современную терминологию, того, что нельзя подвести под общее или универсальное. Иными словами, имя — это пересечение между человеческим языком и радикальным «отличием» вещей друг от друга и от нас. Такая формулировка уже пробуждает определенное ощущение странности и даже, по сути, извращенности и невозможности, присущей самому акту именованию: «дерево» уже не кажется «именем» данной «корневатой кроны в цвету»²¹, на которую я смотрю из окна; в то же время, хотя некоторые могут называть по имени свою любимую машину, обычно мы не даем имен любимым креслам, расческам или зубным щеткам. Что касается иных имен, то есть «собственных», Леви-Стросс — один из тех, кто немало рассказал нам о том, что имена являются частью систем классификации, подрывая тем самым претензию индивидуальных имен на уникальность (в некоторых лингвистических концепциях эта

21. Цитата из стихотворения У. Йейтса «Среди школьников». — *Прим. пер.*

функция партикуляризации выполняется практически бессловесной операцией *дейксиса*, то есть именованного «этот» или «тот», указывающего на невыразимую иным способом специфичность уникального объекта, существующего здесь и сейчас). Однако аргументы де Мана не опровергаются, по сути дела, этими соображениями, которые лишь сдвигают вторую, метафорическую оппозицию на один этап назад во времени и подтверждают тщету языка в целом, который в силу своих неустрашимых «качеств» обобщения, концептуализации и универсализации скользит по поверхности мира уникальных и необобщаемых вещей. Если думать об этом в такой манере, неизбежно постулируется определенная онтологическая (или метафизическая) картина мира и языка (к которой мы позже вернемся).

Но все-таки язык *возникает*; мы именуем вещи и говорим о них независимо от того, заблуждение это или нет; а процедуры рационализации восемнадцатого века заставили Руссо попытаться «понять» (или «объяснить») эту ситуацию посредством генетической или исторической дедукции стадии, когда его еще не было: «Это постоянно повторяющееся сопоставление различных живых существ с собою и одних с другими естественно должно было породить в уме человека представления о некоторых соотношениях» (Руссо, цит. по: AR 155, 183). Такие отношения — во-первых, сравнения («большой, маленький, сильный слабый»), а затем и само число — знаменуют рождение истинной понятийности и абстракции; или, если угодно, абстракции, которая схватывает себя в качестве таковой (в отличие от именованного, которое все еще претендует на уважение к частному и не собирается ничего сравнивать). Простое понятийное отношение затем, видимо, опрокидывает-

ся на частное и превращает его в серию эквивалентностей или тождеств: иными словами, вы не можете говорить о количественных различиях между двумя вещами (это дерево *больше* другого), не полагая каким-то образом их эквивалентности (или подобия), по крайней мере в этом отношении. Таким образом, царство имени на этом заканчивается и начинается правление слова, понятия, абстракции и универсального. Де Ман, конечно, определяет эту трансформацию как ключевую операцию метафоры. Понятие предполагает некое предварительное решение относительно уподобления внутри определенной группы вещей (соответственно мы с этого момента будем звать их людьми, деревьями, креслами или как-то еще). Однако на этом уровне предварительного решения у вещей нет ничего общего друг с другом; это совершенно разные сущие, а потому в этот едва ли не доязыковой момент «сравнивать» две разных «кроны в цвету» — такой же возмутительный языковой акт, как описание «моей любви» как «красной, красной розы». Это определение возникновения абстракции как метафорической операции является, конечно, чем-то намного большим комментарием к определенному пассажиру из Руссо — это еще и стратегический акт, позволяющий, как мы увидим, возникнуть уникальной «риторической» системе де Мана. Если задержаться на этом моменте «теоретического конструирования», это позволит нам чуть лучше понять, что общего с некоторыми другими направлениями современной мысли у творчества де Мана, которое остается, вроде бы, совершенно уникальным и не поддающимся классификации.

Адорно является ближайшим из авторов, чье представление о тирании понятия — или так называемая теория тождества, насилия, причиненного гетероген-

ному абстрактными тождествами Разума (подобиями Руссо, метафорами де Мана) — обладает родственной диагностической функцией (что опять же выявляется в часто встречающемся искушении сравнивать его «негативную диалектику» с определенной формой дерридеанской «деконструкции»). Если взять в скобки разницу между философией, описывающей эти феномены на уровне понятия, и теорией, описывающей их в паттерне самих языковых событий, это позволит отсрочить вопрос (возможно, метафизический) об онтологическом приоритете языка перед сознанием; но это же заставляет нас мимоходом отметить большую внутреннюю нарративность концепции де Мана, если сравнивать ее с чем-то вроде внешней нарративности «диалектики просвещения». У де Мана, как мы выясним, структурный факт метафоризации влечет событийные следствия для текста и его содержания, следствия, которые со временем будут отсортированы и типологизированы в аллегориях разного типа. У Адорно тиранию понятия, абстрактного и «тождества» можно так или иначе обхитрить, и «негативная диалектика» как тезис является чем-то вроде кодификации и обширной стратегической программы подобных хитростей. Но также у Адорно, как и в случае метафоры у де Мана, понятие сохраняет свою обязывающую силу, являясь неустранимой составляющей мысли (так что «заблуждение» оказывается тут одновременно подходящей и неподходящей характеристикой). Причем Адорно — уподобляясь в этом отношении Руссо, но в отличие от де Мана — считает возможным реконструировать внешний исторический нарратив, который может объяснить возникновение абстракции (подобия у Руссо, разума или просвещенческого «господства» над природой у Адорно и Хоркхаймера). В обеих версиях это

повествование вращается, в основном, вокруг страха и уязвимости гоминидов перед природой, которая им представляется, как правило, угрозой, так что только мышление может дать долгосрочный инструмент защиты от нее и ее контроля. Де Ман, который, как можно предположить, обладал бóльшим опытом страха и уязвимости, чем большинство североамериканцев, исключает объяснения такого рода, которые он, несомненно, назвал бы «менее интересными».

Более глубокая близость к проблематике де Мана обнаруживается в данном случае у самого Маркса и в частности в описании у последнего четырех стадий стоимости (каковое, конечно, также может прочитываться как повествование о возникновении, хотя это и не обязательно). Де Ман не дожид до того, чтобы изучить и проработать столкновение с марксизмом, о чем он обещал нам в последние свои годы. Но «Аллегории чтения» уже содержат важный намек, который смещает встречу с Марксом с антропологического уровня (потребностей, человеческой природы и т. п.) на тот уровень, который он называет «языковой концептуализацией»:

Но экономическое обоснование политической теории Руссо коренится не в теории потребностей, appetitов и интересов, что привело бы к этическим принципам справедливого и несправедливого; оно представляет собой коррелят языковой концептуализации и потому не является ни материалистическим, ни идеалистическим, ни просто диалектическим, поскольку язык лишен как репрезентационной, так и трансцендентальной власти. Сложное отношение экономического детерминизма Руссо к экономическому детерминизму Маркса можно и должно рассматривать с этой точки зрения (AR 158, 185–186).

Как и у Деррида, теоретические контакты де Мана с марксизмом были, видимо, первоначально опосре-

дованы Альтюссером, чьей работой о Руссо де Ман восхищался (он, видимо, чувствовал [AR 224, 266], что это интересная, хотя и неверная интерпретация, полезнее избитых и неправильных интерпретаций психоаналитического, биографического, тематического или дисциплинарного толка). Следует признать, что Руссо для марксизма (как и почти для всех остальных течений) обычно оказывался помехой; поглощение механического материализма восемнадцатого века марксистской традицией не сопровождалось большей благожелательностью к руссоистскому «идеализму», сентиментализму и т. д. Но перечитывая «Общественный договор», воочию видишь Конвент; тогда как споры о якобинской линии (пророчески предсказанные Руссо в этой работе) в последующей истории левых или марксистских политических формаций обычно не предполагали адекватного рассмотрения сохраняющейся значимости «Общественного договора» для проблем партии и государства, «диктатуры пролетариата» и необходимости спроецировать представление о более развитой социалистической демократии за пределы форм буржуазного парламентского представительства. Однако проницательное и весьма ценное соображение де Мана заставляет нас отложить на какое-то время эти сравнительные обобщения политической философии и заняться более сложной задачей по разбору языковой ткани этих идей или «ценностей». Действительно, вскоре мы поймем, что «Общественный договор» не только сам взывает к такому прочтению, но и по сути непонятен без него.

Однако более непосредственную область пересечения проблематики марксизма и деконструкции де Мана можно, если смотреть с марксистской точки зрения, назвать «теорией стоимости». Это сбли-

жение не покажется таким уж странным, если напомнить, что у Маркса «тайна всякой формы стоимости заключена»²² в еще более таинственном феномене эквивалентности, на котором каким-то образом основываются меновая стоимость и сама возможность обменивать один предмет на другой, отличный от первого. (Чтобы избежать терминологической путаницы, читатель должен вспомнить о том, что «потребительская стоимость» вычеркивается сразу же на первых страницах «Капитала»: она помечает наше экзистенциальное отношение к уникальным вещам, к чему я вскоре вернусь, но в этом смысле не подчиняется закону стоимости или эквивалентности. То есть, если в современных терминах, мы могли бы сказать, что «потребительская стоимость» — это область различия и дифференциации как таковой, тогда как «меновая стоимость», как мы увидим, должна описываться как область тождеств. Но этот терминологический узус у Маркса означает, что с этого момента стоимость и «меновая стоимость» выступают синонимами.)

Обсуждение четырех стадий в «Капитале»²³ следует также отличать от «конструирования» так называемой трудовой теории стоимости, которая, следуя Адаму Смиту, отождествляет стоимость произведенного товара с объемом рабочего времени, в нем содержащимся. Весьма интересный вопрос — в какой мере эта теория предполагает определенную антропологию или сводится к ней (в том смысле, в котором ее могли бы разоблачить Альтюссер или сам

22. *Маркс К.* Капитал // Сочинения. Издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 23. С. 57. Далее ссылки на «Капитал» Маркса в этом издании даются в тексте как «Капитал» с указанием страницы.

23. Четыре этих стадии описываются в первом томе «Капитала», книга 1, часть 1, отдел 3.

де Ман); однако производство — это другая сторона или измерение феномена «формы стоимости», который нам здесь важен; оно обосновывает рынок и обмен, достигая кульминации в появлении той странной вещи, которая называется деньгами.

С языковой или «риторической» точки зрения, анализ Маркса продвигает исследование «метафорического отождествления» намного дальше — заводя его в чащобы и сложности, — чем анализ Руссо (или де Мана, для которого метафора оказывается здесь лишь отправным пунктом и актом, обеспечивающим его интерпретацию). Маркс пытается остраничь, или, если угодно, «сделать чуждым» тот вроде бы естественный акт, в котором мы сравниваем предметы разных типов друг с другом и даже иногда обмениваем их, словно бы они в каком-то смысле были одними и теми же. Следовательно, тайна заключается в самой попытке вообразить, что фунт соли мог бы иметь нечто общее с тремя молотками и что есть определенный смысл утверждать, что они в каком-то плане «одно и то же». Маркс заостряет проблему, выделяя два предмета, которые в принципе более близки друг к другу, а именно «двадцать аршин холста» и «один сюртук», предположительно тот самый сюртук, который был сделан из указанного холста. Этот выбор, конечно, нужен, чтобы заложить несколько иную проблему производства новой стоимости, которая далее в «Капитале» выступает центральным вопросом.

Мы, очевидно, снова попали в царство метафоры, поскольку, конечно, именно так мы должны назвать такого рода отождествление двух предметов друг с другом, если отождествление немислимо или остается тайной либо если оно не может оправдываться понятийной причиной. Мне кажется, что

и у Маркса полагание эквивалентности остается в этом смысле невысказанным, пусть даже оно может получить объяснение (отсюда трудовая теория стоимости) в структурном и историческом отношениях, которые отличаются и явно превосходят скорее уж мифические «объяснения» в категориях исключительно страха или слабости, как у Руссо или Адорно. Следовательно, в определенном смысле Марксов анализ эквивалентности полностью совместим с риторической концепцией де Мана: рассмотрение этого первичного метафорического насилия, которым постановляется, что два товара суть «одно и то же», в категориях языковой функции собственно тропа — это, несомненно, ценное обогащение схемы Маркса. Но Маркс, в свою очередь, неожиданно добавляет кое-что к языковой концепции своим «объяснением», своим рассказом о процессе возникновения стоимости (и то, какое положение это «кое-что» могло бы занимать в схеме де Мана, можно определить лишь сравнением «повествования» Маркса с «историей» «рождения аллегории из первичной метафоры» у де Мана, которую мы здесь пока еще не обрисовали).

Существует, однако, одно отношение, в котором инсценировка «тайны» у Маркса и природа вовлеченных в нее предметов значительно расширяет и видоизменяет отправной пункт Руссо, который был завязан на две относительно простые ситуации: «тождества» предметов и восприятия другого человека как в каком-то отношении «того же самого», что и я сам (восприятия в контексте жалости или симпатии). Собственно, у весьма интересного обсуждения второй из этих областей метафорического акта у де Мана (Другого, гиганта, «человека») есть недостаток — в нем не уделяется внимания первой обла-

сти, по крайней мере наши отношения с предметами в ней скорее смешиваются с нашими отношениями с другими людьми. Однако у Маркса уже не стоит вопрос о том, как одно дерево может сопоставляться с другим, совершенно отличным, чтобы могли каким-то образом возникнуть «имя» и «понятие» дерева; скорее, у него рассматривается вопрос о том, как совершенно разные предметы (соль, молотки, холст, сюртук) могли каким-то образом рассматриваться в качестве эквивалентных. Наиболее увлекательная эпистемологическая марксистская работа следует поэтому Марксову методологическому уроку, антикартезианскому и диалектическому; а именно тому, что мы не строим сложные идеи из простых, скорее наоборот — именно созерцание сложной формы дает нам ключ к постижению более простой. От закона стоимости или тайны эквивалентности совершенно разных вещей мы можем затем вернуться к более простой проблеме универсалий и частного, рассмотрев ее с новых позиций; или, если угодно, сама абстракция и понятийное мышление («языковая концептуализация» у де Мана) должны сперва полагаться в более обширном поле действия закона стоимости, прежде чем можно будет понять его более специальные философские или языковые эффекты. Наконец, если быть еще более «вульгарным» (то есть более онтологичным), философская и языковая абстракция сама является эффектом и побочным продуктом обмена.

В Марксовом описании того, как из двух терминов эквивалентности один начинает служить *выражением* другого (холст выражает стоимость в сюртуке; сюртук служит материалом, в котором эта стоимость выражена [Капитал 52]), мы можем увидеть более богатое диалектическое предвосхищение концепции метафоры как содержания и оболочки. В то же время

сама необратимость уравнения, в котором два предмета утверждаются как «то же самое» по стоимости, вводит «темпоральный» процесс в структуру, что в определенном отношении совместимо с описанным у де Мана порождением «нарратива» из метафоры и последующих «аллегорических» форм, которые проистекают из этой структурной тенденции. Однако слово «темпоральный» не должно пониматься в том смысле, будто здесь задействовано «реальное» экзистенциальное время жизни или же историческое время. Как я уже указывал, можно прочесть описание у Маркса четырех форм стоимости в генеалогическом, повествовательном, «континуальном» или историческом ключе: первые эквивалентности формируются на пересечении между двумя автономными системами или самодостаточными общественными формациями: соль не имеет «меновой стоимости» в нашем племени, но, поскольку у нас нет металла, а соседи, судя по всему, интересуются солью и хотят обменять металлические предметы на нее, возникает «случайная» форма эквивалентности. Когда этот способ сравнения различных предметов и полагания их эквивалентностей погружается внутрь автаркичной общественной формации, возникает движение нового типа, в котором множество разных временных эквивалентностей возникают раз за разом между самыми разными предметами: «метафорические» моменты судорожно проявляются в точечных обменах, а потом исчезают, чтобы возникнуть в более далеких точках социальной сети. Это и есть «полная, или развернутая форма стоимости», своего рода бесконечная и вечно временная цепь эквивалентности, которая пронизывает предметный мир общественной формации и в которой предметы беспрестанно меняются местами на двух полюсах

уравнения стоимости (которое, как мы уже сказали, не является обратимым). Люди постоянно совершают обмены, но этот процесс лишен всякой стабильности: «относительное выражение стоимости товара является здесь незавершенным, так как ряд выражений его стоимости никогда не заканчивается. Цепь, звенья которой состоят из уравнений стоимости, всегда может быть продолжена путем включения каждого вновь появляющегося товарного вида, доставляющего материал для нового выражения стоимости» (Капитал 74). Это, конечно, тоже можно описать с другой точки зрения, которая делает акцент на преходящем характере подобных моментов и беспрестанном упразднении стоимости вместе с ними: сам «закон» стоимости, еще не институализированный и не закрепленный в медиуме, во всех пунктах полностью расходуется, улечучиваясь при каждой транзакции. Такое описание соответствует тому, что Бодрийяр называет символическим обменом (как утопическому моменту его собственного взгляда на историю, название которого — «символический обмен» — было после Мосса подвергнуто существенной модификации; система кула, описанная Малиновским, порой считается формализованной проекцией этого момента, однако с таким же успехом ее можно рассматривать в качестве его овеществления и превращения во что-то другое; также должно быть очевидным отношение интерпретации Бодрийяра к антропологическому превознесению эксцесса, разрушения и потлача у Батая).

Поскольку эта бесконечная, не-скончаемая цепь обменов оказывается невыносимой, возникает «общая форма стоимости», дабы скрепить единообразие процесса, производя своего рода понятие самой себя («стоимость» как общую идею или универсаль-

ное качество), которое она затем воплощает в единичном предмете, призванном служить «стандартом» всем остальным. Но это весьма странная и противоречивая операция: «Вновь полученная нами форма выражает стоимости товарного мира в одном и том же выделенном из него виде товара» (Капитал 76). Избранный таким образом предмет приобретает роль, которую невозможно выполнить, поскольку он оказывается одновременно вещью в мире, обладающей потенциальной стоимостью, как и все остальные вещи, и чем-то выведенным из предметного мира, неким извне призванным посредником новой системы стоимости этого мира. Поэтому нет ничего особенно странного в том, что порой в качестве таких предметов выступают коровы (в классическом описании народа нуэр у Эванса-Притчарда); по крайней мере они могут сопровождать нас, двигаясь самостоятельно, на своих ногах; однако чудовищное неудобство такого процесса тоже очевидно. Гаятри Спивак предложила нам продумать формирование литературного канона в категориях этой диалектики стадий стоимости — и это действительно дельное предложение²⁴. Однако мне самому хотелось бы соотнести эту странную третью стадию, на которой внутримировой предмет начинает нести двойную службу в качестве зарождающегося универсального эквивалента, с символом и символическим моментом мышления, как он известен в культуре по различным модернистским проектам, призванным наделить то или иное чувственное представление определенного мировоззрения своего рода всеобщей силой (таковы новые универсальные «мифы», которые, по мысли Элиота, возникали у Джойса);

24. *Spivak G.* In *Other Worlds*. New York: Methuen, 1987. P. 154.

но в философском плане он представлен в универсализирующем повороте *pensée sauvage*, достигающей понятийной абстракции, например у досократиков, у которых единичный внутримировой предмет («все есть вода, все есть огонь») полагается основой бытия.

Далее следует уже не просто абстракция, но аллегория вместе с отчаянной попыткой достичь «понятия», которая обязательно терпит неудачу и, соответственно, помечает себя в качестве неудачи, чтобы добиться вопреки себе успеха. У Маркса это, конечно, денежная форма, и следующие за ее представлением знаменитые страницы о товарном фетишизме являются драматическим разыгрыванием как раз этого успеха и неудачи специфических следствий, которые из нее проистекают. В нашем контексте здесь будет полезно перекодировать «товарный фетишизм» в обширный процесс абстрагирования, который пронизывает общественный порядок. Если вспомнить замечательную формулировку Ги Дебора (из «Общества спектакля») об изображении как «конечной форме товарного овеществления», этим сразу же удостоверятся значимость теории для современного общества, для медиа и самого постмодернизма. В то же время если мое предположение о том, что изучение следствий первоначального метафорического момента у де Мана в каком-то смысле глубоко родственно Марксову описанию появления стоимости, хоть в чем-то убедительно, тогда эта родственность указывает также на отношение между понятиями де Мана о текстуальности и более постмодернистскими вопросами касательно специфической динамики означивания в медиа, которые на первый взгляд кажутся столь ему далекими.

Так или иначе, этот пересказ «стадий» понятия стоимости позволяет, видимо, утверждать и то, что

Марксово *Darstellung* также не является строго нарративным, ведь первые стадии, так сказать, вываливаются за нарратив и просто генеалогически реконструируются. В этом у «стоимости» есть динамика, сравнимая с той, что была приписана самому языку Леви-Строссом: поскольку последний является, по его мнению, системой, он не может возникнуть постепенно. Он либо существует сразу и целиком, либо не существует вовсе, то есть это ошибка (хотя и неизбежная) — переносить термины, имеющие значение для языковой системы, на случайные обрывки и детали, ворчание и жесты, которые в ретроспективе кажутся тем, что подготавливает появление языка.

Жаль, что де Ман не подчеркивает еще сильнее репликацию этой драмы всеобщего и частного из «Второго рассуждения» на более широкой «политической» арене «Общественного договора» (он, похоже, испугался того, что слово «метафорический», использованное им в столь специфическом смысле в этих контекстах, выродится там в какой-нибудь слабый «органический» стереотип, призванный подкрепить стандартные неверные прочтения этого текста). Но эта ситуация вполне сопоставима, на что мимоходом намекает его занятая характеристика «метафорической структуры числовой системы» (AR 256, 304–305) (Единое государства, Многое народа). Однако на более поздней стадии своего собственного *Darstellung* де Ман перешел к тому, что мы могли бы назвать «неопределенностью» правового языка, то есть к его способности функционировать осмысленным образом в новых непредвиденных контекстах, которая порой характеризуется, с одной стороны, как «обещание», а с другой — как противоречие между двумя функциями языка, констативной и перформативной («грамматическая логика может функциони-

ровать, только если ее референциальные последствия не принимаются во внимание» [AR 269, 320]).

Но, определенно, нет более эффективного примера искусственного возникновения метафорической абстракции и понятийно-всеобщего из сферы частного и гетерогенного, чем появление — или, скорее, как у Руссо, раскрытия, поскольку это всегда было первичным актом, который только и мог гарантировать бытие «общества» — самой общей воли. Де Ман справедливо подчеркивает, что структурные следствия этого первичного акта или унификации на социальном уровне текстуально существенно отличаются от того, что мы обнаруживаем во «Втором суждении». Но дилемма здесь в любом случае острее, поскольку у Руссо становится очень трудно снова спуститься от универсальности закона, существующей на уровне общей воли, к контингентным решениям, посредством которых этот закон каким-то образом приспособляется к отдельным конфликтам или, как сказал бы де Ман, референциальным обстоятельствам. И все же это еще один локус, в котором пересечение с марксизмом могло бы оказаться плодотворным: жалобы на недостаточное развитие политического аспекта в марксизме должны, конечно, со временем пробудить внимание к отношению между «экономической» абстракцией (стоимостью) и абстрактной или всеобщей инстанцией, которой является государство или общая воля.

Изображая это схождение во многих пунктах «Аллегорий чтения» и марксистской проблематики, следует наконец сказать кое-что и о самих этих кодах как терминологических инструментах, которые допускают или исключают определенные виды работы. Преимущество марксистского кода «стоимости» — в противоположность «риторике» де Мана или же

«тождеству» и «понятию» Адорно — в том, что он смещает или преобразует философскую проблему «заблуждения», которая тревожила нас на протяжении всего этого изложения. Слишком просто, хотя и не неверно, считать, что концепции заблуждения, оформляющие позиции как де Мана, так и Адорно, логически предполагают некую первичную фантазию об «истине» — то есть соответствии языка или понятия их предметам — которая, словно бы в безответной любви, увековечивается в своих теперь уже разочарованных и скептических выводах. Ничего подобного не может возникнуть в терминологическом поле, управляемом словом «стоимость». Терминология заблуждения всегда, вопреки себе, указывает на то, что мы можем каким-то образом избавиться от него, сделав еще одно усилие разума. На самом деле изломанность прозы де Мана, как и Адорно, во многом проистекает из потребности обойти это нежелательное следствие, снова и снова подчеркивая «объективность» подобных заблуждений или иллюзий, которые являются неотъемлемой частью языка или мышления и не могут быть в этом смысле исправлены, по крайней мере не здесь и не сейчас. В этом де Ман, похоже, как нельзя более далек не только от Адорно, но и от самого Деррида, у которого полно намеков на то, что некое радикальное преобразование социальной системы и самой истории могло бы открыть возможность помыслить новые виды мысли и понятий, что с языковой точки зрения де Мана представляется совершенно невообразимым. Тогда как понятие стоимости полезно тем, что перестает предполагать и тащить за собой какие-либо из этих проблем заблуждения или истины: о его конкретных воплощениях можно судить иначе (и, соответственно, и Лукач, и Грамши считали

главной задачей революции не что иное, как отмену закона стоимости), однако его абстракции являются объективными, историческими и институциональными, а потому они направляют нашу критику абстракции в другую сторону.

Все это можно сказать и по-другому, осмыслив то, как концептуальный аппарат самого де Мана — то есть нечто названное «риторикой» — выполняет также и опосредующую функцию. Наше обсуждение специфического употребления де Маном термина «метафора» как обозначения концептуализации в целом говорит о том, что здесь задействовано нечто более сложное, чем простое (или соответствующим образом проработанное) переписывание текстуальных материалов в категориях тропологии — последнее больше относится к работе Хейдена Уайта, Лотмана или группы «Мю» (от которых де Ман всегда стремился стратегически открещиваться). Скорее, более общее опосредующее употребление понятия метафоры позволяет самой тропологии быть терминологически привязанной к ряду других предметов и материалов (политических, философских, литературных, психологических, автобиографических), в которых определенное объяснение тропов и их движения получает затем автономию. Метафора, следовательно, — ключевой пункт того, что мы назвали перекодированием у де Мана: первоначально это не тропологическое понятие в узком смысле, а, скорее, место, в котором заявляется, что динамика тропов является «той же самой», что и значительный ряд феноменов, выделяемых другими кодами или теоретическими дискурсами совершенно не связанными и никак не соотносящимися друг с другом способами (до сего момента мы использовали категорию «абстракции»). Метафора у де Мана, следовательно, сама является

метафорическим актом, насильственным сопряжением различных и разнородных предметов.

В то же время нечто подобное можно сказать и о других видах языковых или риторических инструментов, которыми время от времени приходится пользоваться в разных местах «Аллегорий чтения». В частности, часто отмечалось, что вездесущий термин «риторика» (или его замена — собственно «чтение») не вполне покрывает разрыв между терминологией тропов и совершенно иной терминологией Дж. Л. Остина, который проводит различие между перформативными и констативными речевыми актами разных типов. Однако удивительный успех Остина в более поздней теории объясняется, по крайней мере частично, структурными ограничениями самой лингвистики, которая вынуждена конституировать себя, исключая все то, что находится за пределами высказывания (действие, «реальность» и т. д.); Остин внезапно изобретает способ говорить об этой исключенной неязыковой реальности в «лингвистических» категориях, то есть изобретает своего рода новое «другое» *внутри* философии языка, которое, вроде бы выделяя действию место внутри новой лингвистической терминологии, оправдывает теперь распространение этой терминологии на «что угодно». Мы отмечали, что де Ман воспроизводит оппозицию Остина в категориях «грамматики» и «риторики», чем противоречие признается, однако оно погружается внутрь языка, но не «разрешается» (я, впрочем, не хочу, чтобы меня поняли в том смысле, будто его можно решить). Здесь мы тоже обнаруживаем стратегическое перекодирование, но несколько иного типа: включение структурного другого или исключенного из данной системы посредством наделения его именем, взятым из терминологического поля самой этой системы.

Что, наконец, сказать об онтологическом аргументе, который столь часто используется для подкрепления приоритета одного кода перед другим (что идет первым — язык или производство)? Можно согласиться с тем, что язык уникален и *sui generis*, даже если трудно понять, как языковые, по своей сущности, существа вроде нас могли бы вообще иметь возможность достичь даже такого ограниченного прозрения; также очевидно, что де Ман пошел дальше многих других в своем неустанном и самоистязающем усилии постичь механизм языка в момент его действия. Однако приоритет языкового кода или герменевтики тем самым не гарантируется, хотя бы по причине ницшевского толка, то есть потому, что нельзя удостоверить приоритет ни одного кода. «Если весь язык говорит о языке» (AR 153, 180), то есть, если «Всякий язык — язык о наименовании, то есть концептуальный, фигуральный, метафорический метаязык» (AR 152–153, 179), из этого никоим образом не следует, что теоретический код, организованный вокруг темы языка, обладает неким предельным онтологическим приоритетом. Весь язык может быть в этом смысле «о языке», но разговор о языке в конечном счете не отличается от разговора о чем угодно. Или, как это мог бы сформулировать Стэнли Фиш, из этих «открытий» глубинной дисфункциональности всех словоупотреблений не вытекает никаких практических следствий. Но не все противоречия в творчестве де Мана (и даже не самые интересные) порождаются его попыткой преобразовать анализ в метод и выработать путем обобщения рабочую идеологию (или даже метафизику) на основе его поразительных прочтений отдельных текстов и отдельных высказываний.

Например, эти, по существу философские, вопросы о приоритете языка следует четко отличать от методологических, благодаря которым защищается определенный подход к языку текстов множества разных видов. В отличие от того, что было продемонстрировано в случае Нового историзма, а также от некоторых моментов у Деррида (особенно тех, где он заигрывает с психоаналитическими мотивами), гомологии не играют никакой роли у де Мана, поскольку они предполагают аналогии между предметами, содержанием или исходными материалами внутри дискурса; тогда как у де Мана мы оказываемся в некотором смысле свидетелями возникновения самого дискурса, так что пока нельзя даже сказать, что такое содержание доступно для изучения (а когда оно попадет в поле зрения, тогда, следуя логике «мотивировки приема» русских формалистов, наша специфическая точка зрения потребует от нас понять его скорее в качестве предлога рассматриваемого дискурса и его проекции: «вина» является миражом, порождаемым дискурсом исповеди). Также не будет вполне верным сказать, что различные способы возникновения дискурса гомологичны друг другу, хотя очень сильно искушение прочесть множество аллегорий у де Мана как ряд вариаций одной структуры. Скорее, как и в случае с многолинейным развитием в марксистской традиции, в странных и многообразных вариантах борьбы языка с неразрешимой проблемой именованья мы должны видеть временные узлы и нити, множество отличных и специфичных локальных текстовых формаций, которые не могут быть обобщены теорией или же упорядочены в соответствии с определенным законом (хотя порой де Ман делает именно это).

Функция теории — что как раз и придает ей видимость метода, способного переноситься с одного типа вербального предмета на другой — состоит, скорее, в ее попытке дискредитировать автономию академических дисциплин, а потому и классификацию текстов, которую они увековечивают, разделяя их на политические философии, исторические и социальные спекуляции, романы и пьесы, философское и автобиографическое письмо, причем каждым занимается отдельная традиция. Здесь наконец обнаруживается более глубокая причина, по которой Руссо становится важнейшим предметом исследования: как мало кто из других авторов, он не только практиковал много жанров и дискурсивных форм (но тогда «восемнадцатый век» сам получает привилегию, поскольку все эти жанры и формы все еще объединялись категорией «belles lettres», изящной словесности, которой занимался любой интеллектуал), но и в качестве самоучки чувствовал, видимо, что изобрел их все из ничего, так что его поразительные кустарные произведения могут дать нам доступ к истоку самого жанра. Империализм, снова связывающий здесь политические и философские тексты с исследованием литературы (или, скорее, с весьма специфическим риторическим чтением, которое де Ман имел в виду), а также изящество, с которым он выражает свое презрение к халтурности, уступив которой другие дисциплины поспешили превратить вербальные структуры в смутные общие идеи (AR 226, 286), предстанут перед нами в другом свете, если мы вспомним, что то же самое он ощущал и в связи с большинством «литературных» исследований. Это терапевтические уроки, полезность которых будет разной в зависимости от состояния рассматриваемой дисциплины; наиболее своевременный и убедитель-

ный урок преподносится не столько полю, сколько тенденции, а именно тенденции психологической и психоаналитической. Глава, посвященная «Пигмалиону», убедительно демонтирует понятие «самости» (AR 236, 280), тогда как глава о «Юлии» окончательно разделяется с «автором». Демонтаж в этой части оказался настолько полным, что к моменту, когда мы добираемся до «Исповеди», остается выполнить лишь немногие пункты этой программы, так что де Ман предается своей собственной версии психоаналитического чтения (в прочтении — конечно, лишь возможном или не обязательном — более глубокого желания Руссо выставить себя напоказ [AR 285, 339]). Более существенной ставкой здесь является превращение экзистенциального — чувства, эмоции, инстинкта и влечений — в «эффект» текста: поскольку эта цель разделяется также и Лаканом (и в ином смысле Альтюссером), последняя глава порождает странные резонансы и интерференции, вплоть до неожиданного введения «машины» (AR 294, 349), которое производит почти что делезианскую оптическую иллюзию (но это машина не Делеза, а, как мы вскоре увидим, механического материализма восемнадцатого века). Расстояние, отделяющее начало разговора о «Втором рассуждении» от этой последней дискуссии, представляется весьма значительным, подсказывая две противоположные интерпретации: с одной стороны, можно предположить наличие определенного промежутка времени, разделяющего написание этих глав, и постепенное формирование совершенно нового комплекса интересов, а с другой — увидеть в этом нечто вроде диалектического развития, в котором содержание определяет радикальные изменения в самой форме и методе. Но более логично было бы принять принадлежа-

щий самому де Ману способ применения нарратива, как в той же главе о «Пигмалионе», где тезис о существовании или несуществовании стабильной самости (и стабильного другого) проверяется историей, основная проблема которой, с точки зрения читателя (или зрителя), состоит в том, что неясно, происходит ли в ней на самом деле что-нибудь или нет (то есть действительно ли осуществляется изменение). Де Ман приходит к выводу, что не происходит и что видимое развитие является не более, чем итерацией или повторением, и мы будем считать, что это относится и к ряду его текстов о Руссо.

Но тем самым мы не утверждаем, что в каждой главе происходит одно и то же, поскольку каждая из них, по-своему и с иным результатом, рассказывает о рождении аллегории из первичной метафорической дилеммы. Было бы ошибкой полагать, что из этой книги следует вывести единую согласованную теорию аллегории, хотя книга эта и опирается на единую и непротиворечивую теорию метафоры: де Ман по меньшей мере постсовременен в своем убеждении в том, что трансцендентная теория нежеланна и нежелательна; она является не самоцелью, а, скорее, концептуальной дистанцией, которая позволяет читателю воспринять язык, который она уже преобразовала (так что теория здесь в значительной степени оказывается той попыткой «встать вне» текста или даже вне самого языка, на которую жаловались Кнапп и Майклз; но это только на какое-то время).

Этот тезис можно проиллюстрировать тем, что, когда мы доходим до следствий метафоры, они не определяются в качестве аллегории, но скорее указываются в общем виде как нарратив: «Если „самость“, в принципе, не может быть привилегиро-

ванной категорией, то из любой теории метафоры вытекает теория повествования, центром которой будет вопрос о референциальном значении» (AR 188, 222). Метафорический акт конститутивно включает в себя забвение или вытеснение самого себя: понятия, порожденные метафорой, одновременно скрывают свое происхождение и инсценируют себя в качестве истинных или референциальных; они заявляют претензию на то, что являются буквальным языком. Следовательно, метафорическое и буквальное идут рука об руку, по крайней мере пока они выступают неизбежными родственными моментами одного и того же процесса. Этот процесс порождает в таком случае разные иллюзии, из которых упоминания заслуживает эвдемоническая иллюзия (удовольствие и боль) (вскоре мы к ней вернемся), а также понятие практического или полезного («Про- или регресс от любви к экономической зависимости — это постоянная характеристика всех нравственных или общественных систем, обоснованных авторитетом неоспоримых метафорических систем» [AR 239, 283]).

Но на следующей стадии процесса, то есть стадии самого нарратива, как догадается любой, хотя бы поверхностно, по средствам массовой информации, знакомый с «деконструкцией», должно каким-то образом осуществляться «упразднение» этого первого иллюзорного момента. Сложности возникают, когда мы приближаемся к конкретным вариантам этого упразднения, а также когда пытаемся разобраться с очевидным желанием де Мана — которому он тоже сопротивляется — выработать некую новую типологию и заложить «семиотическую» теорию того именно рода, который он неустанно разоблачал в предшествующих главах «Аллегорий чтения».

Если такая «теория» существует (то есть если она не сводится к полезной транспортбельной оппозиции), то она состоит в полагании двух разных моментов деконструктивного нарратива: второй следует за первым и включает его в себя на более высоком диалектическом уровне сложности. Сперва упраздняется первичная метафора — она подрывается, как только она была положена, неким глубоким подозрением к этому конкретному языковому акту. Однако во второй момент само это подозрение выплевывается на первый и обобщается: то, что на первом этапе было просто обостренным сомнением относительно жизнеспособности данного частного сходства или данного конкретного понятия, то есть сомнением касательно речи и говорения, теперь становится более глубоким скепсисом касательно языка вообще, языкового процесса и того, что де Ман называет «чтением», причем этот термин полезен тем, что исключает общие идеи о Языке вообще:

Парадигма всех текстов состоит из фигуры (или системы фигур) и ее деконструкции. Но поскольку эту модель невозможно завершить окончательным прочтением, она, в свою очередь, порождает дополнительное наложение фигур, повествующее о невозможности прочитать первичное повествование. В отличие от первичных деконструктивных повествований, в центре которых — фигуры, и в первую очередь метафора, мы можем назвать такие повествования во второй (или в третьей) степени *аллегориями*. Аллегорические повествования рассказывают историю о неудаче в чтении, тогда как такие тропологические повествования, как «Второе рассуждение», рассказывают историю о неудаче в именовании. Различие заключается только в степени, и аллегория не стирает фигуру. Аллегии — всегда аллегии метафоры, и как таковые они всегда представляют собой аллегии невозможности прочтения (и в этом предложении форму родительного падежа тоже следует «читать» как метафору) (AR 205, 243).

Терминология здесь не всегда ясна: являются ли аллегории, о которых здесь идет речь, теми же, что позже, в связи с «Исповедью», «можно назвать аллегорией фигуры» (AR 300, 356)? Что происходит, когда аллегорический процесс сдерживается или подавляется? Подобные вопросы хороши тем, что заставляют нас сделать очевидный вывод: поскольку первоначальная проблема не может быть решена (не существует «решения» метафорической дилеммы), она не допускает единого исхода, задавая множество набросков решений, модус неудачи которых, хотя постфактум он и представляется логическим, невозможно заранее предсказать или же теоретизировать. Здесь теория аллегии, поскольку она не может получить завершения, снова возвращает нас к самим отдельным текстам, чье не-завершимое «прочтение» просто заново подтверждает первоначальное описание, фокусируя при этом внимание на единичной структурной неудаче каждого конкретного текста. Отсюда, например, продуктивная путаница касательно природы «Общественного договора»:

Становится ли Руссо «законодателем» в «Общественном договоре», превращая свой трактат во Второзаконие современного Государства? Будь это так, «Общественный договор» был бы монологичным референциальным высказыванием. Его нельзя назвать аллегорией [...] высказывая подозрение, что Нагорная Проповедь может быть маккиавеллиевским изобретением умелого политика, он явно подрывает авторитет своего собственного рассуждения о законодательстве. Следует ли нам в таком случае заключить, что «Общественный договор» — такое же деконструктивное повествование, как и «Второе рассуждение»? Нет, это тоже не так, хотя бы потому, что способ производства и порождения, а вместе с тем и манера деконструктивности «Общественного договора» ничем не напоминают «Второе рассуждение». Постольку, поскольку «Общественный договор» нигде не отказывает-

ся защищать необходимость политического законодательства и разрабатывать принципы, обосновывающие такое законодательство, он обращается к принципам авторитета, которые сам и подрывает. Мы знаем, что такая структура отличает то, что мы называем аллегориями нечитаемости. Такая аллегория метафигуральна: это аллегория фигуры (например, метафоры), которая скатывается к деконструированной ею фигуре. «Общественный договор» соответствует этому описанию настолько, насколько его структура и в самом деле оказывается апорией: он настаивает на осуществлении того, что, как он сам показал, совершить невозможно. Поэтому его можно назвать аллегорией. Но аллегория ли фигуры это? На вопрос можно ответить вопросом: что осуществляет «Общественный договор», что он продолжает делать, несмотря на то, что установил невозможность сделать это? (AR 275, 328–329)

Как указывает название этой главы («Обещания»), этой новой невозможной вещью, которую продолжает делать «Общественный договор», является обещание, так что внешняя разнородность заключительных глав книги де Мана может быть оправдана более значительным разнообразием невозможных «решений» текстуальной дилеммы. Расхождение между терминологией речевых актов (обещания, извинения) и терминологией аллегорий и фигур теперь можно считать последней амбициозной попыткой выявить более обширный опосредующий код, который в конечном счете покрывает и личную жизнь, и саму Историю («текстуальные аллегории такого уровня риторической сложности порождают историю» [AR 277, 329] — заключительное высказывание, которое, похоже, отмечает собой временное завершение предпринятых де Маном поисков историчности, как они были охарактеризованы выше).

Многочисленные описания аллегории у де Мана подпадают тогда, видимо, под общую рубрику того,

что в другом тексте я называл «диалектическими нарративами», то есть под рубрику нарративов, которые благодаря рефлексивным механизмам постоянно перемещают себя на более высокие уровни сложности, преобразуя по ходу дела все свои термины и отправные пункты, которые они отменяют, но лишь включая в себя (как указывает сам де Ман). Ключевая проблема таких нарративов, особенно в современной интеллектуальной ситуации, в которой феноменологические понятия сознания и «самости», подверглись резкой критике, заключается, конечно, в самом моменте «рефлексивности» и в том, как этот момент (вопрос о котором я ранее обошел, нейтрально назвав его «механизмом») инсценируется: сегодня он убедителен только в том случае, если исключено по-видимому неизбежное искушение опрокинуть его на ту или иную форму «самосознания». Независимо от того, объясняется ли это воздействием психоанализа и лингвистики, с одной стороны, или же концом индивидуализма — с другой, можно определенно сказать, что понятие «самосознания» сегодня переживает кризис и более, видимо, не в состоянии выполнять работу, на которую оно считалось способным в прошлом; оно больше не кажется подходящим основанием для того, что оно раньше обосновывало или выполняло. По-прежнему открыт вопрос о том, действительно ли диалектика неразрывно связана с этой, ныне традиционной, оценкой самосознания (что нередко имеется в виду в общих и огульных отречениях от Гегеля, в которых не принимаются во внимание те его пассажи, где происходит, насколько можно судить, нечто совсем иное); точно так же утрата понятия самосознания (или даже собственно сознания) не является смертельно опасной для концепции агентности как таковой. Однако в случае творче-

ства де Мана мне кажется, что ему в каждом пункте фатально угрожает возрождение того или иного понятия самосознания, которое его язык всеми силами старается не допустить. Конечно, деконструктивный нарратив всегда рискует соскользнуть обратно к более простой истории, в которой первоначальная фигура, породив иллюзию, затем достигает некоего большего осознания своей собственной деятельности; тогда как аллегория чтения или нечитаемости предстает нам в его работах так, словно бы теперь она была отягощена большим сознанием своих собственных процессов, сознанием, с еще большей силой осознающим себя во «второй (или третьей) степени», в прогрессии, которая никогда не завершится. Все это решается иначе у Деррида, у которого акцент на незавершимости и на том, что Гаятри Спивак назвала «невозможностью полного упразднения»²⁵, сталкивается с проблемой самосознания напрямую, признавая ее как обязательно подрываемую цель и влечение. Однако у де Мана оно сохраняется в качестве некоего призрачного «возвращения вытесненного», настолько мощного неверного прочтения, что даже собственное отрицание его пробуждает; и это не единственный странный пережиток былой концептуальной системы в «неравномерном развитии» вполне пост-современной системы де Мана.

То, что я буду называть метафизикой де Мана, является, с одной точки зрения, просто таким пережитком — как нельзя более драматичным, но, возможно, не самым значимым, — хотя, с другой точки зрения, если заменить слово «метафизика» «идеологией», не таким уж странным будет утверждение, что современный секулярный мыслитель, который часто

25. *Spivak G.* Op. cit. P. 154.

называл свои собственные позиции «материалистическими», «обладал» также определенной идеологией. Но, конечно, идеологией, строго говоря, не «обладают»; скорее, каждая «система» мысли (не важно, насколько научная) подвергается такой *репрезентации* (де Ман назвал бы ее «тематизацией», применяя один из своих наиболее остроумных терминологических ходов), что она может восприниматься как идеологическое «мировоззрение»: например, хорошо известно, что даже наиболее последовательные виды экзистенциализма или нигилизма, утверждающие бессмысленность жизни или мира, как и бессмысленность вопросов о «смысле», — также в итоге проецируют свой вполне осмысленный взгляд на мир как нечто лишенное смысла.

У де Мана, однако, эта подверженность идеологической репрезентации является коррелятом его собственной строгой картины функционирования или же систематической дисфункциональности языка как такового: внимание к языковому аппарату и фокусировка на нем создают в конечном счете, вопреки себе и против собственной воли, невозможную картину того, что выпадает за пределы языка и что язык не может ассимилировать, поглотить или обработать. Эта область, по определению недоступная (то есть недоступная языку, который остается стихией, за пределами которой мы не можем мыслить), в текстах де Мана никогда не встречается, хотя она присутствует у Руссо, особенно в его наиболее «религиозных» и «философских» сочинениях, таких как «Исповедь савойского викария», которая станет поэтому едва ли не ключевым испытанием для интерпретации де Мана. Но речь о диалектическом корреляте того, что присутствует здесь, то есть (если использовать другие термины) о его *non-dit*, его *im-*

*pensé*²⁶. Утверждение этой отсутствующей метафизики, следовательно, неявно содержится в наших прежних замечаниях о том, как практическое намерение овладеть способом работы языка обычно продолжает воспроизводить, хотя и по-другому, достаточно рационалистическую процедуру восемнадцатого века, заключающуюся в выведении стадии, на которой языка еще не было, и в принятии этой стадии в качестве отправного пункта. Даже у самого недоверчивого и бдительного теоретика нет возможности принять все меры предосторожности, чтобы предотвратить подобное соскальзывание в идеологию и метафизику. Де Ману это должно было быть хорошо известным, о чем свидетельствуют его частые предостережения относительно неизбежности референциальной иллюзии (и ее глупости: «на глубинном уровне глупость связана с референцией» [AR 209, 248]); с другой стороны, как мы увидим далее, его стратегическое определение «текста» предпринимает попытку заковать идеологическое *письмо* как таковое, причем, с моей точки зрения, не вполне успешно.

С этой точки зрения де Ман был сторонником механического материализма восемнадцатого века, и многие черты его творчества, которые постсовременному читателю кажутся странными и идиосинкразийными, можно прояснить сопоставлением с культурной политикой великих философов Просвещения — с их страхом религии, их кампанией против суеверий и заблуждений (или «метафизики»). В этом смысле и сама деконструкция, столь же тесно или отдаленно связанная с марксистским идеологическим анализом, как ислам с христианством, мо-

26. Non-dit, impensé (фр.) — «несказанное», «не помысленное». —
Прим. пер.

жет считаться философской стратегией, относящейся, по существу, к восемнадцатому веку. Из этого следует — в качестве механико-материалистического «видения» мира — настолько бредовая репрезентация, что — хотя это противоречие в терминах — она может достичь языковой фигурации только за счет откровения, как в знаменитом сне Д'Аламбера: «*Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre. Dans cet immense océan de matière, pas une molécule qui ressemble à une molécule, pas une molécule qui ressemble à elle-même un instant*»²⁷. Но даже Дидро жульничал, поскольку свое представление об абсолютной гетерогенности он спас за счет полагания тотальности материи как своего рода огромного органического существа. Руссо был последовательнее: «Однако же эта видимая Вселенная есть материя — материя рассеянная и мертвая, не имеющая в своем *целом* ни единства, ни организации, ни ощущения связи *частей*, присущего одушевленному телу, так как несомненно, что мы, будучи *частями* ее, совершенно не чувствуем себя в *целом*» («Исповедь», цит. по: AR 230, 273, курсив де Мана). Это, конечно, не соответствует представлению о набожном и теистическом Руссо, традиционно связываемом с «Исповедью» и другими его работами, но именно устранение этого рассогласования и является *tour de force*, осуществляемым де Маном в главе, посвященной этому тексту. Это делается за счет пе-

27. «Вселенная непрестанно начинает и кончает свое существование, каждое мгновение она зарождается и умирает. Никогда не было другой вселенной, и никогда другой не будет. В этом огромном океане материи нет ни одной молекулы, похожей на другую, нет ни одной молекулы, которая оставалась бы одинаковой хотя бы одно мгновение» (Дидро Д. Сон Д'Аламбера // Сочинения в 2-х томах. М.: Мысль, 1986. Т. 1. С. 399).

ренесения места того, что принималось за теистическое верование, и, в частности, за идею Бога, из области онтологических утверждений в область «способности» самого суждения (AR 228, 270–271). «Бог» и сопровождающая его понятийная система не должны поэтому прочитываться как устранение невыносимого взгляда на материю, упомянутого ранее, или как определенное вмешательство в него, которое замещает его скандальность несколько более успокоительным мировоззрением (получившим в учебниках по истории идей название «теизма»); скорее, идея, названная «Богом», и другие вещи, связанные с «внутренним чувством», передаются за счет своего рода заключения в скобки функции ума или, еще лучше, функции самого языка и его способность совершать то, что эпистемологически именуется «актом суждения». Сместить проблему и переопределить ее подобным образом (де Ман убедительно доказывает, что это делает сам Руссо, а не его читатель-деконструктор) — значит встретить нашего старого знакомого, метафорический акт, языковое утверждение подобия и тождества. Теперь эти «религиозные верования» не являются уже таковыми Руссо; это языковые понятийные формы, которые проплывают по его сознанию, сохраняя всю свою развоплощенную объективность общих и универсальных «понятий» самого языка; «Исповедь» уже не доказывает их, а всего лишь пытается исследовать нечто вроде их рабочих условий возможности (и таким образом его произведение превращается из неокартезианского текста в предкантианский [AR 229, 271]).

Но в этом случае «религиозная» понятийная система зависает над доязыковой сферой бессмысленной материи точно так же, как метафорическое понятие парит над индивидуальными частностями

или сущностями, которые оно призвано подводить под себя, а общая воля — над единичными страстями и частными проявлениями насилия, которые населяют ее владения в качестве индивидуальных субъектов. «Теизм» Руссо оказывается неразрешимым (AR 245, 317) в том же точно смысле, в каком вся процедура Руссо в целом, не наводя ни в коей мере моста от области частного к области универсалий и языка, состоит как раз в проблематизации этого отношения и самой этой возможности в тот самый момент, когда универсалии, понятия, язык и даже «теизм» продолжают «использоваться».

Я склонен думать, что эту материалистическую или «пессимистическую» точку зрения (которую некоторые предпочли бы назвать «нигилизмом») можно на самом деле отнести и к самому де Ману благодаря другому его великому альтер эго, Канту (сходства которого с де Маном, помимо их общей связи с Руссо, обоснованы, я думаю, одним и тем же дуальным подходом). Пассаж вроде следующего лишь отчасти передает ужас кантовского «мировоззрения»:

Повсюду мы видим цепь действий и причин, целей и средств, закономерность в возникновении и исчезновении, и так как ничто не приходит само собой в то состояние, в котором оно находится, то это всегда указывает на какую-нибудь другую вещь как на свою причину, которая в свою очередь необходимо вызывает такой же вопрос, так что все и вся должно было бы погрузиться в пропасть небытия, если бы мы не признали чего-то, что, существуя само по себе первоначально и независимо вне этого бесконечного [ряда] случайного, поддерживало бы его и как причина его происхождения обеспечивало вместе с тем его сохранение²⁸.

28. Кант И. Критика чистого разума // Собрание соч. в 6 т. М.: Мысль, 1964. Т. 3. С. 538.

Впрочем, этот отрывок все еще описывает мир феноменов, эмпирический мир нашего собственного опыта. А подлинным местом жуткого у Канта является мир ноуменов, вещей в себе, который больше соответствует атомистическим или материалистическим взглядам, присутствовавшим в предшествующей Канту философии, которые у него дополняются новыми фундаментальными уточнениями. Например, вещь в себе непредставима по модели Дидро, поскольку она вообще непредставима, по определению: это своего рода пустое понятие, которое не может соответствовать никакой форме опыта. Тем не менее, мне порой кажется, что у нас есть определенное преимущество перед традицией не столько потому, что у нас есть новая терминология и новые системы понятий (как считали Лакан и Альтюссер, занятые переписыванием Фрейда и Маркса), но скорее потому, что у нас есть новые технологии. В частности, кинематограф, возможно, позволяет нам по-новому решить эту задачу достижения недостижимого и представить чуть лучше то, что фундаментально определялось как полное уклонение от репрезентации. Если значение кинематографа, согласно важной догадке Стэнли Кавелла²⁹, состоит в том, чтобы показать нам, как мог бы выглядеть мир в наше отсутствие — «*la nature sans les hommes*»³⁰, как любил говорить Сартр, — тогда, возможно, сегодня ноумен предстает перед нами в виде собственно *кинематографической Unheimlichkeit*³¹, как вызывающий ужас

29. Cavell S. The World Viewed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.

30. «*La nature sans les hommes*» (фр.) — «природа без людей». — Прим. пер.

31. Жуткое (нем.) — одно из понятий психоанализа Фрейда. — Прим. ред.

комплекс жутко освещенных объемов, проецирующих своего рода внутреннюю видимость из самих себя подобно инфракрасному свету — такова стихия фильмов ужасов и комбинированных съемок, пролета сквозь разные измерения в «Космической одиссее» Кубрика, если не отвратительности поля зрения некоего оккультного Другого. Это, возможно и есть современный, вполне адекватный, хотя и непристойный в своей неряшливости, способ сравниться с головокружением, которое ощущали классические материалисты, когда воображали самих себя заглядывающими в самые поры материи, бессмысленно поддерживающей сферу явленности обычного человеческого мира. Ведь кантовское царство ноуменов не имеет никакого отношения к более глубокому уровню гегелевской сущности, к тому более истинному измерению, лежащему под феноменальной явленностью, проникнуть в которое нас приглашает Маркс, оставив позади рынок («Оставим поэтому эту шумную сферу, где все происходит на поверхности и на глазах у всех людей, и вместе с владельцем денег и владельцем рабочей силы спустимся в сокровенные недра производства, у входа в которые начертано: *No admittance except on business* [Посторонним вход воспрещается]» (Капитал 186). Кантовские вещи в себе вместе с материальной вселенной викария Руссо, а также, возможно, и самого де Мана невозможно посетить подобным образом, поскольку они соответствуют тому, что лежит за пределами антропоморфизма, за пределами человеческих категорий и чувств — тому, что присутствует здесь перед нами *без нас*, невидимое и неприкасаемое, не зависящее от феноменологической центрации человеческого тела и, главное, находящееся вне категорий человеческого сознания (или, как у де Мана, опера-

ций языка и тропов). Что касается «свободы» как ноумена, она помечает то же самое «отсутствие точки зрения» на эго, человеческое сознание и идентичность как некую чудовищную вещь, увидеть которую извне нам не хватает воображения — безымянное инопланетное существо, которое мы приручаем посредством более банальных антропоморфных понятий причин, решений, мотивов, актов веры, недолгимых влечений и т. п. Представить Канта так, словно бы он полагает непреодолимо дуалистический мир, в котором человеческая явленность сосуществует и невозможным образом наложена на немислимый и нечеловеческий мир вещей в себе (включая наши собственные «самости»), — значит чуть лучше понять, почему Кант должен оказаться столь полезной системой координат для де Мана, у которого лингвистические «категории» заменяют кантовские когнитивные категории и, по сути, исключают этический компромисс Канта, закрывая в то же время дверь — с ледяным скептицизмом — перед «теистическим» решением Руссо, которое тоже вряд ли может быть теизмом в каком-то традиционно «религиозном» смысле этого слова.

Соответственно, де Ман, в отличие от Руссо, даже не пытался построить мост между всеобщим и частным (хотя и признавал неизбежность предпосылки его существования, то есть продолжения использования языка). Следует ли в таком случае назвать его практику, как некоторые, не слишком задумываясь, делали (особенно в последние несколько лет), «нигилизмом»? Де Ман постоянно называл себя материалистом, но это, конечно, не одно и то же. Нигилизм отсылает к своего рода глобальной идеологии или «пессимистическому» мировоззрению того рода, к которому он в целом относился неприязненно. Бо-

лее точное обозначение его «философской» позиции следует искать в ином, что позволит открыть еще более архаичную и несвоевременную проблематику за и так уже вроде бы устаревшей проблематикой материализма восемнадцатого века. Де Ман, очевидно, был не нигилистом, а *номиналистом*, и та скандальная рецепция его взглядов на язык, когда они наконец стали ясны его читателям, сравнима не с чем иным, как с ажитацией, в которую впали клирики-томисты, когда неожиданно для самих себя столкнулись с номиналистическими эксцессами. Изучение этих философских сближений, каковым мы здесь, конечно, заняться не сможем³², могло бы открыть нам другого де Мана, чья идеология уже не была бы по крайней мере идеологией восемнадцатого века. В данном контексте нам более интересно то, как его номинализм можно теперь вписать в саму логику современной мысли и культуры, которой он в иных отношениях сторонился, оставаясь уникальным и не поддающимся классификации. Адорно, к примеру, уже исследовал то, как современное искусство в своих центральных моментах сталкивается с логикой номинализма как со своей ситуацией и своей дилеммой; он позаимствовал этот термин у Кроче, который применял его в основном для дискредитации определенных типов жанрового мышления, использовавшихся для оценки искусства в его время, то есть общностей и общих классификаций, которые, как он думал, расходятся с восприятием отдельного произведения искусства. У Адорно номинализм встраивается в само производство современного искусства

32. Дополнительно о номинализме см. мою работу: *Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*. London: Verso, 1990.

как его судьба; а его формальный диагноз подразумевается также в его истории современных философских понятий, которые теперь фатально отстраняются от универсализирующих возможностей традиционной философии (о которой он не слишком сожалеет).

Теперь нам нужно расширить этот социально-культурный диагноз номиналистического императива, присущего современному периоду: тенденция к имманентности, бегство от трансцендентности, описанные в первом разделе, в этом свете становятся частным и негативным феноменом, чья позитивная сторона открывается лишь гипотезой «номинализма» как самостоятельной социальной и экзистенциальной силы (постмодернистская политика и постмодернистские вариации на тему старого понятия «демократии» также могут интерпретироваться в этом смысле, как растущее ощущение того, что реальность социальных частностей и индивидов в каком-то отношении не согласуется с прежними способами мыслить общее и социальное, включая и саму идеологию «индивидуализма»). В таком контексте творчество де Мана приобретает несколько иной и не столь исключительный резонанс, представляясь местом, в котором некий опыт номинализма, ограничиваясь специальной сферой языкового производства, был, так сказать, прожит в полной мере и теоретизирован в своей устрашающей и строгой чистоте.

Однако наше обсуждение теизма Руссо остается неполным, поскольку мы еще не говорили о том, как «теистическая» система понятий — которая, что довольно очевидно, не смогла «захватить» царство самой материи — тем не менее приобрела полноправную в каком-то смысле автономию за счет либиди-

нальной инвестиции. (Де Ман в своей совершенно иной терминологии называет этот момент «поворотом к эвдемонической оценке» [AR 243, 288], преобразованием локуса суждения в своего рода «зрелище» [AR 242, 287], отныне, следовательно, подчиняющееся языку удовольствия и боли, а помимо этого и в общем эротическое и сентиментальное позирование, которое мы связываем с восемнадцатым веком³³.) Но то, что следует делать с этим возрождением вопросов удовольствия, выводит на вопросы и проблемы самой эстетики — и скорее в творчестве самого де Мана, чем у Руссо.

Форму деконструкции, практикуемую де Маном, можно определенно считать спасательной операцией, предпринимаемой в последнюю минуту, спасением эстетики — и даже защитой, отстаиванием литературоведения и превознесением определенного литературного языка — в тот момент, когда казалось, что эстетика эта исчезнет, не оставив и следа. Сначала он обезопасил ее за счет стратегического переопределения понятия «текста», которое теперь применяется ограниченно — только к тем видам письма, которые, если говорить не слишком точно, «деконструи-

33. Можно напомнить, что эвдемоническое (удовольствие-боль) играет ту же самую роль связывания-разделения у Канта: «Но так обосновать моральные принципы как основоположения чистого разума можно было вполне и с достаточной достоверностью одной лишь ссылкой на суждения обыденного человеческого рассудка, так как все эмпирическое, что могло бы проникнуть в наши максимы как определяющее основание воли, тотчас же *обнаруживает себя* через чувство удовольствия или страдания, необходимо присущее ему, поскольку оно возбуждает желание; а чистый практический разум прямо *противодействует* тому, чтобы такое чувство было принято в его принцип в качестве условия» (*Кант И.* Критика практического разума // Сочинения в шести томах. М.: Мысль, 1965. Т. 4. С. 419).

руют сами себя». «Парадигма всех текстов состоит из фигуры (или системы фигур) и ее деконструкции» (AR 205, 243); эта формулировка, с которой мы уже встречались, когда пытались понять первичный метафорический момент языка, теперь может быть рассмотрена в качестве носителя совершенно иной функции — эстетической оценки. Благодаря ее применению отвергаются популяризаторы и идеологи — например, Гердер и Шиллер, — которые думают, будто Руссо — это просто философ, чьи «идеи» можно позаимствовать и приспособить, развить и что-то к ним добавить; они, к своему собственному счастью, не наделены глубоким «подозрением», которое оформляет два базовых типа письма — аллегории фигуры и аллегории чтения — объединяемые более общим наименованием «текст». Это, определенно, утверждение ценности (если не своего рода каноничности); но можно возразить, что это не совсем утверждение *эстетической* ценности. Тексты можно распределить по таким категориям и подвергнуть такой классификации, поскольку они являются рефлексивными в языковом отношении, поскольку они деконструируют сами себя и в каком-то смысле сознают свои собственные действия. Возможно, такие суждения лучше отнести, как вроде бы часто делает и сам де Ман, к риторике, а не эстетике? Но здесь есть еще один поворот, поскольку текст у де Мана становится еще и просто определением «литературного языка» как такового, и в этом пункте снова с триумфом утверждается нечто подозрительно похожее на эстетическую оценку и собственно литературоведение.

Но было бы неверно делать из этого вывод, что операция де Мана в конечном счете оказывается традиционалистской и успокоительной; дело в том, что есть еще один элемент головоломки, а именно нежи-

данное вторжение того, что Джеффри Голт Харфем назвал «эстетическим императивом»³⁴. Мы и в самом деле могли не раз заметить, как де Ман использует такие термины, как «искушение» и «соблазнение», особенно, но не исключительно в связи с имеющимися возможностями интерпретации; и теперь пришла пора сказать, что это не просто стилистические привычки, что такие выражения соответствуют более фундаментальной черте как его философского взгляда на язык, так и его эстетики. Это также пункт, в котором, как можно понять, его творчество неслучайным образом пересекается с современной дискуссией о модернизме и постмодернизме, хотя вряд ли он одобрил бы эти термины, особенно в том смысле периодизации, в котором я намереваюсь использовать их. Если провести линию фронта между теми, кто стремится установить глубинную преемственность между романтизмом и модернизмом, и теми, кто нацелен на акцентирование радикального разрыва между ними, де Ман, конечно, принадлежал первому лагерю, хотя радикальное отличие отдельного текста (или, скорее, отдельного автора, поскольку де Ман верен теории автора как «auteur» даже тогда, когда проблематизирует авторство как таковое) способствует дискредитации этих масштабных понятий.

Однако романтическая поэзия в каком-то смысле словно бы осталась ближе к источникам подозрения, которое Руссо питал к языку (в избирательном родстве с теоретиками де Ман, как хорошо известно, после Ницше ближе всего к Фридриху Шлегелю), соответственно, сила языка авторов-модерни-

34. См. его интересные замечания о де Мане в: *Harpham G. G. The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. P. 266–268.

стов порождает большее богатство лжи и обманов, соблазнений, так что представляется вполне логичным то, что самая масштабная деконструкция поэтического языка, осуществленная де Маном, должна проводиться на примере Рильке. Тогда деконструкция соблазнительности поэтического языка оказывается в этом случае заодно с деконструкцией самого «модернизма».

«Но поскольку общепризнано, что немислимое в „философских“ произведениях соблазнение-ценностями терпимо (а то и желательно) в так называемых литературных текстах, сама ценность этих ценностей обуславливается возможностью отличить философские тексты от литературных» (AR 119, 143). «Соблазнения» Рильке (AR 20, 32) выписаны в виде четырехэтапного процесса, в котором каждый резонирует с другими элементами письма де Мана. Первый — пробуждение чувства сообщничества в читателе — часто считается парадигматическим для модерна в целом («*hucrite lecteur! mon semblable, mon frère!*»³⁵); во втором моменте выявляется полнота предметов и замороженность их поверхностями, которая приобретает особую тематическую форму у Рильке, но в том или ином отношении имеет также парадигматическое значение для значительной интенсификации чувственного в модерне в целом. Третий шаг преобразует эти приобретения в то, что мы могли бы назвать идеологическим исполнением: теперь они должны «утвердить и пообещать нам, как немногие другие [произведения], сво-

35. «*Hucrite lecteur! mon semblable, mon frere!*» (*фр.*). — строка из «Предисловия» к «Цветам зла» Ш. Бодлера. Буквально: «Лицемерный читатель! Подобный мне, мой брат!» (в переводе Эллиса: «читатель-лжец, мой брат и мой двойник»). — *Прим. пер.*

его рода экзистенциальное спасение»: «Hiersein ist herrlich!»³⁶. Неудивительно, что эта операция тотчас пробуждает в де Мане подозрительность: действительно, к концу этого монографического исследования (написанного в качестве введения к французскому сборнику Рильке, что, возможно, объясняет его скорее необычную доступность, а также систематический характер общего обзора и обобщающего анализа) большие философские циклы, «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», отодвигаются на второй план, сводятся к более маргинальному и скромному положению в каноне Рильке, где с трона их смещают разрозненные и фрагментарные, едва ли не минималистические фрагменты, которые, похоже, предвосхищают Целана и в самом своем отказе от полноты воплощают нечто вроде «деконструктивной» эстетики (в таком случае этот минимализм не является структурной случайностью: «Ибо эта „освобождающая теория Означающего“ подразумевает к тому же и полное исчерпание тематических возможностей» [AR 48, 62]).

Однако другие черты соблазнительной стратегии Рильке в конечном счете столь же подозрительны, что и эта; и не менее подозрителен последний момент, четвертый, в котором предыдущие три этапа кристаллизуются в поэтический язык как таковой; это возникновение единого сенсорного канала, то есть благозвучие, благодаря которому «язык поет как скрипка» (AR 38, 51), почти что «фоноцентрическое Ухо-бога, с которым Рильке с самого начала связывал результат любого своего поэтического успеха» (AR 55, 70): «Возможности представления и вы-

36. «Hiersein ist herrlich!» (нем.), из «Дуинских элегий» Рильке. Буквально: «Здесьнее великолепно!». — *Прим. пер.*

ражения уничтожены в ходе аскезы, не допускающей никакого иного референта, кроме формальных атрибутов носителя. Поскольку звук — это единственное свойство языка, которое поистине имманентно по отношению к нему и которое не имеет никакого отношения к чему-либо, что может располагаться за пределами языка, он и остается единственно доступным ресурсом» (AR 32, 44). Странно видеть, что эта необычайная музыкальность, знакомая всякому преданному читателю Рильке, называется «аскезой». Это слово призвано служить посредником между этой формальной особенностью и религиозной тематикой Рильке, которые здесь в равной мере оправдываются и отыгрываются тем отказом от всех остальных чувств, который Рильке порой нравится осмыслять как святость. В то же время эта характеристика напрямую пересекается с историческим феноменом овеществления и разделения чувств в современности, а также с последующей автономизацией каждого чувства, которое в результате приобретает в той же современной живописи поразительную новую интенсивность. Новый телесный сенсориум в основном прославлялся читателями (и писателями), которые приобрели некое историческое чувство этой новизны: феноменология, как и более современные идеологии желания, отправляется от этой фрагментации, произошедшей с телом в современности. Специфическая точка зрения де Мана носит, следовательно, остраняющий характер, который можно только приветствовать: бесстрастно подвешивая искушающее богатство нового чувства (благозвучия), он подчеркивает его цену и все то, от чего пришлось отказаться, чтобы звуки языка стали автономными.

Однако это можно назвать аскезой и со стороны де Мана; и более всего «Аллегории чтения» суровы

в своем насмешливом повторении ницшевской апологии высшей власти самой музыки:

Кто бы не согласился, прочитав подобный отрывок, стать одним из немногих счастливых «подлинных знатоков музыки»? Ницше смог написать эту страницу, только отождествляя себя в этом любовном треугольнике с королем Марком. Это место являет собой все очарование нечестного высказывания: параллельные риторические вопросы, изобилие клише, очевидное угождение аудитории. «Смертельная» сила музыки — это миф, который не способен противостоять смехотворности буквального описания, и все же риторический модус текста вынуждает Ницше представить эту силу во всей абсурдности ее фактического существования (AR 97–98, 120)³⁷.

Я хотел бы подчеркнуть, в какой мере творчество де Мана уникально среди современных критиков и теоретиков, поскольку оно не ограничивается локальным выявлением и разоблачением конкретных

37. Когда я это пишу, я понимаю, что не знаю, как сам Поль относился к музыке; однако то или иное сатирическое презрение не всегда несовместимо с некоторой опосредованной оценкой, как, например, в портрете ницшеанских любителей музыки у Музиля:

«Всякий раз, когда он являлся, они играли на рояле. Они находили само собой разумеющимся не замечать его в такую минуту, пока не закончат пьесу. На сей раз это была ликующая бетховенская песнь радости; миллионы, как то описывает Ницше, благоговейно падали в прах, ломались барьеры вражды, разделенных мирило, соединяло евангелие мировой гармонии; разучившись ходить и говорить, оба готовы были, танцуя, взмыть в воздух. Лица их были в пятнах, тела изогнуты, головы рывками поднимались и опускались, растопыренные кисти рук месили неподатливое вещество звуков. Происходило нечто неизмеримое; набухал неясно очерченный, готовый вот-вот лопнуть пузырь, и излучения взволнованных кончиков пальцев, нервных складок на лбу, судорог тела наполняли все новым чувством чудовищный персональный мятеж.» (Музиль Р. Человек без свойств. М.: Научно издательский центр Ладомир, 1994. Т. 1. С. 72).

языковых соблазнений (которые все в том или ином отношении создают референциальные иллюзии — включая желание — порожденные первичным метафорическим актом), — уникально своим аскетическим отказом от удовольствия, желания и интоксикации чувственным.

Однако за этими модными и современными вещами скрываются еще более важные, в частности большая проблема традиционной философской эстетики от Платона до немецкого идеализма, а именно вопрос о статусе *Schein*, или эстетической видимости (сведенный в постсовременных дискуссиях к несколько более ограниченной проблеме «репрезентации»). Та или иная позиция касательно вины искусства или статуса интеллектуала (не говоря уже об эстетике как таковой) в значительной степени зависит, как неизменно показывал нам Адорно, от позиции по эстетической видимости, которую можно отвергать по политическим причинам, считая ее социальной роскошью или привилегией, или же прославлять ее и рационализировать разными идеологическими способами (которые сами изменились после появления культуры массмедиа). Уникальность де Мана в том, что он объединил обе эти позиции в идиосинкразийный синтез, наделив *Schein* и чувственную явленность негативным статусом эстетической идеологии, ложности или самообмана, и в то же время сохранив само искусство (или по крайней мере литературу) в качестве привилегированной области, в которой язык деконструирует себя и где, следовательно, все еще могла бы быть доступной какая-то более поздняя версия «истины». Следовательно, эстетический опыт снова утверждается в своей ценности, но *без* соблазнительных эстетических удовольствий, всегда казавшихся самой его

сущностью, словно бы искусство было пилюлей, которую следует проглотить, несмотря на ее сладкую оболочку; или же, если выразаться более традиционно, скорее вагнеровской юдолью неизбежной магической иллюзии и фантасмагории.

Пуританизм де Мана, если сопоставить его с тем же Роланом Бартом, приобретает едва ли не платоновский размах (если не считать социальных программ касательно самого искусства, имевшихся у Платона), на фоне которого Барт начинает казаться просто образцом безответственного самолюбования и капитуляции перед иллюзией. Боюсь, что сам я не способен отнестись серьезно к этическим выводам, которые сопровождают текст де Мана (что, конечно, моя проблема); однако «Аллегории чтения», кажется, предвещают 1980-е годы, и не столько гипотетической «новой моралью», сколько суждением о банкротстве, выносимым ими в отношении старательного прославления освобождения, тела, желания и чувств, которое было одним из главных «достижений» и одной из ставок 1960-х годов.

Однако, как мы уже видели, за этим поразительным и безжалостным диагнозом модерна и его риторики чувств (мы не можем воспроизвести здесь подробную деконструкцию фигур Рильке, проведенную де Маном) почти сразу же следует утверждение первенства литературного и поэтического языка. И оно достаточно убедительно, поскольку, если требуется упразднить сенсорные иллюзии языка, последние должны быть пробуждены в максимально полном объеме, чтобы можно было выдвинуть против них окончательный, наиболее сильный аргумент.

Поэтому мы должны прочитывать эстетику де Мана в более широком историческом контексте, в котором она предстает зрелищем не полностью

ликвидированного модернизма, то есть «постмодернистскими» являются его позиции и аргументы, но не заключения. Наш последний вопрос, на который, впрочем, нельзя дать исчерпывающий ответ, состоит в следующем: почему не сделаны эти окончательные выводы? Конечно, как утверждалось в предшествующих главах, совершенно автономный и оправдывающий сам себя постмодернизм представляется, вообще говоря, идеологией в конечном счете невозможной. Если нам хочется использовать язык антифундаментализма (хотя это только один из кодов или сюжетов, в которых разыгрывается драма), то это равносильно утверждению, что антифундаменталистская позиция всегда подвержена соскальзыванию к функции основания на свой лад. Однако сохранение собственно модернистских ценностей у де Мана — и прежде всего, высшей привилегии и ценности эстетического и поэтического языка — слишком категорично и бескомпромиссно, особенно на фоне необычайно въедливого осуждения едва ли не всех формальных черт модернистской эстетики, чтобы объяснять его только этим.

Я думаю, что здесь можно заметить возникающее порой, при определенной дистанции и смещении перспективы, чувство, что исторически и культурно де Ман был на самом деле вполне старомодной фигурой, чьи ценности характернее для европейской интеллигенции до Второй мировой войны (и что в целом просчитано так, чтобы для современных североамериканцев оставаться незаметным). Тогда объяснения требует не неполная ликвидация наследия модерна у де Мана, а вообще возникновение этого проекта как такового.

До сего момента я не хотел высказываться на тему ныне общеизвестных «разоблачений», то есть ра-

боты де Мана в роли культурного журналиста в первые годы немецкой оккупации Бельгии. Боюсь, что большая часть разгоревшихся из-за этих материалов споров показалась мне тем, что Уолтер Бенн Майклз любит называть «заламыванием рук». Во-первых, мне не кажется, что североамериканские интеллектуалы в целом обладали тем историческим опытом, который дал бы им достаточную квалификацию, чтобы судить о действиях и решениях людей, живущих в условиях военной оккупации (если, конечно, не считать, что некоей грубой аналогией может послужить ситуация Вьетнамской войны). Во-вторых, исключительный акцент на антисемитизме упускает из виду и политически обезвреживает другую конститутивную для нацистского периода черту такого антисемитизма — антикоммунизм. То, что сама возможность истребления евреев полностью сочеталась с антикоммунистической, радикально-правой миссией национал-социализма и была от нее неотделима, — это основная мысль новой и весьма подробной исторической работы Арно Дж. Майера «Почему небеса не потемнели?». Но такая формулировка сразу позволяет понять, что де Ман не был ни антикоммунистом, ни правым: если бы он занял такие позиции в студенческие годы (когда студенческое движение в Европе было преимущественно консервативным или реакционным), они стали бы известны широкой публике, поскольку он был племянником одного из самых известных в европейском социализме деятелей. (В то же время фоновая идеология этих текстов, совершенно лишенных какой бы то ни было личной оригинальности или отличительных черт, просто воспроизводит общий для того периода корпоративизм, близкий как нацизму или итальянскому фашизму, так и Новому курсу, постмарксист-

ской социал-демократии Хенрика де Мана и даже сталинизму)³⁸.

Но, как свидетельствуют эти статьи, Поль де Ман был не кем иным, как совершенно непримечательным образчиком общераспространенной фигуры эстета высокого модернизма, причем эстетом аполитичным. В случае Хайдеггера, конечно, ситуация совершенно иная (хотя представляется бесспорным то, что породнившиеся «скандалы» Хайдеггера и де Мана были тщательно организованы, чтобы делегитимировать деконструкцию Деррида). Возможно, Хайдеггер был, как любят говорить, «политически наивным», но он, несомненно, был при этом политически активным и определенное время верил в то, что захват власти Гитлером был подлинной национальной революцией, которая приведет к нравственной и общественной перестройке нации³⁹. В роли ректора Фрайбургского университета, разделяя вполне реакционный и маккартистский настрой, он проводил чистки, избавляясь от сомнительных элементов (хотя следует помнить, что подлинно радикальные или левацкие «элементы» встречались в университетской системе Германии в 1920-х годах крайне редко, если сравнивать с Голливудом 1940-х или же с Федеративной Республикой 1970-х). Его окончательное разочарование в Гитлере разделяли ряд людей революционного (антикапиталистического) левого крыла национал-социализма, не сумевших в свое время понять, что прагматическая позиция Гитлера является умерен-

38. Недавнюю оценку Хенрика де Мана см. в: *Niethammer L. Post-historie: ist die Geschichte zu Ende?* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 1989. P. 104–15.

39. См. в особенности: *Farias V. Heidegger et le fascisme.* Paris: Verdier, 1987; и *Ott H. Martin Heidegger unterwegs sur Biographie.* Frankfurt: Campus, 1988.

ной или центристской, как и осознать его ключевую связь с крупным капиталом. Я знаю, что меня неправильно поймут, если я добавлю, что испытываю смутное восхищение попыткой Хайдеггера стать политически ангажированным и нахожу саму эту попытку морально и эстетически предпочтительной аполитичному либерализму (при условии, что идеалы такой попытки не будут осуществлены).

Все это никак не относится к Полю де Ману, для которого то, что нарочито драматически называют «коллорацией», было просто работой⁴⁰ — в Европе, которая начиная с того момента и в обозримом будущем представлялась объединенной под властью немцев, причем сам Поль де Ман, насколько я знал его лично, был просто нормальным либералом (и в этом смысле не был антикоммунистом). Можно ли все-таки последовать за одним из классических сценариев *Ideologiekritik*⁴¹ и заявить, что эволюция всего этого сложного комплекса более поздней мысли в каком-то смысле определялась первичной травмой, с которой она пытается разобраться? Такой терапевтический язык можно, конечно, заменить более тактическим, как в авторитетном обсуждении у Бурдые того, как знаменитый *Kehre* Хайдеггера (поворот от его экзистенциализма к вопросам бытия) составляет расчетливое риторическое отстранение от прежнего политического утверждения нацистской «революции»⁴²,

40. См.: Colinet E. Paul de Man and the Cercle du Libre Examen // W. Hamacher, N. Hertz, T. K. Keenan (eds). *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1989. P. 426–37, особенно P. 431.

41. Критика идеологии (нем.) — Прим. ред.

42. См.: Бурдые П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера. М.: Практикс, 2003, а также: Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2003.

однако у де Мана (и в этом он отличается от Бланшо) подобных симпатий вообще не было. Можно не менее убедительно обсуждать подобные провальные обращения в терминах самой травмы, увидев в них опыт насилия и радикального страха: так, Варгас Льюса в «Разговоре в „Соборе“» (странным образом предсказывающем его собственное более позднее отречение от левых) показывает, как сам опыт того, кто *обжегся* историей (в данном случае был избит после студенческой демонстрации, но в более серьезных случаях подвергся пыткам), создает впоследствии уродующую структуру самоцензуры и почти условно-рефлекторного уклонения от политических обязательств (что является специфическим переворачиванием канонического освободительного акта насилия, как он описывается у Фанона).

Кажется смешным предполагать, что все сложные процедуры деконструкции у де Мана возникли, чтобы в каком-то смысле искупить или отменить «нацистское» прошлое, которого вообще не было. Они, конечно, подорвали его некритические модернистские ценности в области эстетики (хотя, как мы выяснили, «спасли текст» в другом отношении). Что касается знаменитой «антисемитской статьи»⁴³, я полагаю, что ее все время читали неправильно — мне она представляется остроумной

43. *Man P. de. Les Juifs dans la litterature actuelle (Le Soir, March 4, 1941) // Man P. de. Wartime Journalism, 1939–1943. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1988. P. 45.* Громкое заключение, в котором говорится о высылке евреев на какой-нибудь остров, в ретроспективе, конечно, выглядит довольно злоеущим, однако речь о так называемом мадагаскарском решении, которое обсуждалось, пока из-за войны с британцами судоходные трассы не были перекрыты. См.: *Mayer A. Why Did the Heavens Not Darken? New York: Pantheon, 1988.*

попыткой сопротивления со стороны молодого человека, который попадает впросак из-за своего собственного ума. Ведь своим «вмешательством» он хочет сказать следующее: «Вы, заурядные антисемиты и интеллектуалы (оставим в стороне высокопарный „религиозный“ антисемитизм Третьего рейха) в действительности мешаете своему собственному делу. Вы не поняли, что, если „еврейская литература“ столь опасна и вредна, как вы утверждаете, значит арийская литература стоит немного и особенно ей не хватает стойкости, чтобы сопротивляться еврейской культуре, которая, в соответствии с другими каноничными „антисемитскими“ описаниями, считается никчемной. Следовательно, в этих обстоятельствах вам стоит вообще прекратить рассуждать о евреях и возвращать свой собственный сад».

Эту иронию понимают и трактуют абсолютно неверно, что, впрочем, характерно для иронии как таковой (похоже, де Ман все-таки понял, что этот текст проще прочесть как выражение антисемитизма, чем как выражение его подрыва). Возможно, строгость деконструктивного чтения — столь страстно развиваемого и преподаваемого в поздние годы, — также должна «отменить» эту катастрофу, сформировав читателей, способных по крайней мере сопротивляться этому роду элементарной ошибки в интерпретации. Однако, судя по всему, большинство его учеников, столкнувшись с этим «текстом», все равно ее допустили; и в любом случае дополнительная «ирония» связана с тем, что педагогика де Мана, столь замечательная в иных отношениях, оставила своих учеников поразительно неподготовленными к столкновению с политическим и историческим вопросом такого рода, который она с самого начала заключала в скобки.

Предельная ирония, однако, состоит в сохранении собственно Иронии — высшего теоретического понятия и ценности традиционного модернизма, истинного центра представления о самосознании и рефлексивности⁴⁴ — посреди полного, в иных отношениях, краха репертуара модернизма в зрелом творчестве де Мана. И в самом деле, она вновь, как ни в чем ни бывало, оживает на последней странице «Аллегорий чтения» как кульминация этого творчества.

44. Ср. с ролью иронии у Вентури, особенно в его работе «Сложность и противоречие» (*Venturi R. Complexity and Contradiction. New York: The Museum of Modern Art, 1966*), а также в «Уроках Лас-Вегаса» (М.: Strelka Press, 2015). Одним из поводов для написания данной книги было как раз сохранение этих пережитков модернистских ценностей вплоть до расцвета постмодернизма.

Постмодернизм и рынок

ВЛИНГВИСТИКЕ есть полезный прием, который, к сожалению, отсутствует в анализе идеологии: то или иное слово может быть отмечено либо как «слово», либо как «идея» за счет, соответственно, косых черт или кавычек. Так, слово *рынок* (*market*), со всеми его разными диалектными произношениями и этимологическими корнями, на латыни означающими торговлю и товар, записывается как /рынок/; тогда как понятие, которое испокон веков теоретически осмыслялось философами и идеологами, начиная с Аристотеля и заканчивая Милтоном Фридманом, должно передаваться на печати как «рынок». Напрашивается мысль, что так удастся решить многие из наших проблем, возникающих, когда имеешь дело с предметом такого рода, который одновременно является идеологией и совокупностью практических институциональных проблем, но тут же вспоминаешь о замечательном маневре Маркса во вводном разделе «Очерка критики политической экономии», где он заходит с флангов и берет своих противников в клещи, разбивая их надежды и те стремления к упрощению, что были у прудонистов, которые полагали, что избавятся от всех проблем, связанных с деньгами, упразднив их, но не понимали, что в деньгах как таковых

объективируется и находит выражение не что иное, как противоречие системы обмена, которое будет по-прежнему объективироваться и выражать себя в любом из их более простых заменителей, например в карточках, на которых записывается отработанное время. Маркс сухо замечает, что последние при сохранении капитализма попросту превратятся в деньги, так что все предшествующие противоречия снова вступят в силу.

То же самое относится к попытке разделить идеологию и реальность: идеология рынка, к сожалению, не является некоей дополнительной роскошью идей или представлений, украшением, которое можно было бы снять с экономической проблемы и отправить в некий культурный или надстроечный морг, где его могли бы проанализировать специалисты. Идеология порождается в каком-то смысле самой реальностью — как ее объективно необходимый остаточный образ; оба измерения должны как-то фиксироваться вместе, в их тождестве, как и в их различии. Они, говоря на современном, но уже вышедшем из моды языке, полуавтономны; это значит (если вообще что-то значит), что они на самом деле не автономны или независимы друг от друга, но также они и не связаны друг с другом воедино. Марксово понятие *идеологии* всегда было нацелено на то, чтобы соблюсти, разыграть и заострить парадокс чистой полуавтономии идеологического понятия, например, идеологии рынка, по отношению к самой реальности — или, как в данном случае, проблемы рынка и планирования в позднем капитализме, а также в современных социалистических странах. Однако классическое понятие Маркса (включая и само слово «идеология», которое является чем-то вроде идеологии соответствующей ей вещи, то есть идеологии,

противоположной ее реальности) часто дает сбой именно в этом отношении, становясь совершенно автономным, а потому улетучивается в виде чистого «эпифеномена» в мир надстроек, тогда как реальность остается внизу, как сугубо практическая вотчина профессиональных экономистов.

У самого Маркса есть, разумеется, много профессиональных моделей идеологии. Нижеследующая взята из «Очерка», она завязана на анализ ошибок прудонистов. Она действительно весьма богата и содержательна, хотя на нее не так часто обращали внимание и изучали. Маркс обсуждает в этом месте едва ли не главную особенность нашей теперешней темы, а именно отношение идей и ценностей свободы и равенства к системе обмена; он доказывает, совсем как Милтон Фридман, что эти понятия и ценности реальны и объективны, что они органически порождаются самой системой рынка, связаны с ней диалектически и неразрывно. Затем он добавляет — я уже собирался сказать «в отличие» от Милтона Фридмана, но после минутного размышления вспомнил, что даже эти неприятные последствия тоже признаются, а порой и превозносятся неолибералами, — что на практике эта свобода и равенство оказываются несвободой и неравенством. Вопрос, однако же, в отношении прудонистов к этому перевертыванию, в их неверном понимании идеологического аспекта системы обмена и того, как она работает — аспекта одновременно истинного и ложного, объективного и иллюзорного, то есть того, что мы раньше обычно пытались передавать гегелевским выражением «объективная видимость»:

[М]еновая стоимость или, при более детальном рассмотрении вопроса, система денежных отношений действи-

тельно 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 [иначе говоря, прудонистов или, как мы сказали бы 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 теперь само идеальное выражение, которое на деле является всего лишь поверхностным [*Lichtbild* — фотографическим] изображением этой реальности¹.

Итак, это во многом вопрос культуры (в современном смысле этого слова), зависящий от проблемы собственно репрезентации: прудонисты — это реалисты, придерживающиеся, можно сказать, определенной модели корреспонденции. Они полагают (вместе, возможно, с современными хабермасианцами), что революционные идеалы буржуазной системы — свобода и равенство — являются свойствами реальных обществ, и они замечают, что эти самые качества, хотя они и имеются у утопического идеального образа или портрета буржуазного рыночного общества, отсутствуют или ничтожны в самой реальности, которая послужила образцом для этого идеального портрета. Значит, достаточно будет изменить и усо-

1. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 196.

вершенствовать образец, чтобы свобода и равенство наконец явились по-настоящему, во плоти, в самой рыночной системе.

Но Маркс — это, так сказать, модернист; и эта конкретная теоретизация идеологии — опирающаяся, всего через двадцать лет после изобретения фотографии, на весьма современные фотографические метафоры (тогда как раньше Маркс и Энгельс отдавали предпочтение живописной традиции с ее различными камерами-обскура) — указывает на то, что идеологическое измерение встроено внутрь самой реальности, которая образует его в виде необходимого качества своей собственной структуры. Это измерение является, следовательно, совершенно *воображаемым* в реальном и положительном смысле, то есть оно существует и реально в той мере, в какой является образом, выделенным и обреченным оставаться таковым, поскольку сама его нереальность и неосуществимость и составляет то, что в нем реально. Мне вспоминаются некоторые эпизоды из пьес Сартра, которые могли бы послужить полезными хрестоматийными аллегориями этого специфического процесса: таково, скажем, страстное желание Электры убить свою мать, которое, как выясняется, не должно было осуществиться. Электра выясняет постфактум, что она на самом деле не хотела, чтобы ее мать была мертва (<<мертва>>, то есть мертва в реальности); она хотела лишь продолжать исходить злобой и гневом, требующим, чтобы та была /мертва/. И то же самое относится, как мы увидим, к двум другим достаточно противоречивым качествам рыночной системы, свободе и равенству: каждый желает желать их; но они не могут быть осуществлены. Единственное, что может с ними случиться, — может исчезнуть сама система, их порождающая, поскольку

ку в таком случае «идеалы» были бы аннулированы вместе с самой реальностью.

Но вернуть «идеологии» этот сложный способ отношения к ее корням в ее собственной социальной реальности значило бы заново изобрести диалектику, в чем каждое поколение терпит неудачу, причем по-своему. Но наше, собственно, даже и не пыталось; последняя попытка, представляющая собой момент Альтюссера, давным-давно скрылась за зонтом вместе с бурями минувших дней. В то же время у меня складывается впечатление, что лишь так называемая теория дискурса попыталась заполнить пустоту, образовавшуюся, когда понятие идеологии сбросили в пропасть вместе с остатками классического марксизма. Есть все причины поддержать программу Стюарта Холла, основанную, насколько я понимаю, на представлении о том, что фундаментальный уровень, на котором проходит политическая борьба, — это уровень борьбы за легитимность понятий и идеологий; что политическая легитимация проистекает из этого; и что, к примеру, тэтчеризм и его культурная контрреволюция были основаны на делегитимации государства всеобщего благосостояния или социал-демократической (или, как мы раньше называли ее, либеральной) идеологии ничуть не меньше, чем на внутренних структурных проблемах самого государства всеобщего благосостояния.

Это позволяет мне сформулировать моей тезис в его наиболее строгой форме: риторика рынка была фундаментальным и центральным элементом этой идеологической борьбы, борьбы за легитимацию или делегитимацию левого дискурса. Капитуляция перед различными формами рыночной идеологии — я имею в виду капитуляцию среди *левых*, не говоря уже о всех остальных — оказалась незаметной,

но пугающей своей всеобщностью. Каждый готов сегодня промямлить, словно бы это была малозначимая и походя сделанная уступка общественному мнению и современным общепринятым представлениям (либо разделяемым предпосылкам коммуникации), что ни одно общество не может эффективно функционировать без рынка и что планирование очевидно невозможно. Это второй такт в судьбе дискурса, следующий за более старой его составляющей, «национализацией», примерно через двадцать лет, то есть тогда именно, когда, в общем-то, расцвет постмодернизма (особенно в политическом поле) оказался сиквелом, продолжением и исполнением старого эпизода о «конце идеологии», относящегося еще к пятидесятым. Так или иначе, тогда мы решили потихоньку согласиться с постепенно распространяющимся тезисом, будто социализм не имеет никакого отношения к национализации; и, как следствие, сегодня нам приходится соглашаться и с тем, что социализм на самом деле не имеет более никакого отношения и к собственно социализму. «Рынок присущ самой человеческой природе» — вот тезис, который нельзя спустить на тормозах; с моей точки зрения, это самый важный участок идеологической борьбы нашего времени. Если вы соглашаетесь с ним, поскольку он представляется маловажным допущением или, хуже того, если вы и в самом деле, «в глубине души», стали в него верить, значит социализм, а вместе с ним и марксизм и правда будут делегитимированы, по крайней мере на какое-то время. Суизи напоминает нам о том, что капитализм в некоторых местах не смог закрепиться, пока, наконец, не пришел в Англию; и что, если существующие в настоящее время социалистические режимы будут выброшены на помойку, после них появятся другие,

лучшие. Я тоже верю в это, однако мы не должны делать из этой идеи самоисполняющееся пророчество. Двигаясь в том же русле, я хочу добавить к формулировкам и тактикам «анализа дискурса» Стюарта Холла то же самое историческое уточнение: фундаментальным уровнем, на котором проходит политическая борьба, является уровень легитимности таких понятий, как *планирование* и *рынок*, по крайней мере *прямо сейчас* и в нашей актуальной ситуации. В будущем политика примет, отправляясь от этой борьбы, более активистские формы, как уже бывало в прошлом.

Наконец, следует добавить, говоря об этом методологическом пункте, что понятийный аппарат анализа дискурса, хотя он и позволяет нам в эпоху постмодерна с удобством заниматься анализом идеологии, не называя его так, не более удовлетворителен, чем мечтания прудонистов: автономизация измерения/понятия/и именование его «дискурсом» указывают на то, что это измерение может потенциально отвязаться от реальности и воспарить в качестве чего-то полноправного, чтобы обосновать собственную поддисциплину и сформировать собственных специалистов. Я все еще предпочитаю называть/рынком/то, чем он и является, а именно идеологему, и предполагать о нем то, что следует предположить о всех идеологиях: к сожалению, реалии приходится обсуждать ничуть не меньше, чем понятия. Является ли рыночный дискурс просто риторикой? И да и нет (если воспроизвести здесь великую формальную логику тождества тождества и нетождества); чтобы не попасть впросак, следует говорить как о реальных рынках, так и в такой же точно мере о метафизике, психологии, рекламе, культуре, репрезентациях и либидинальных аппаратах.

Однако это означает, что мы обходим стороной огромный континент собственно политической философии, который сам является своего рода полноправным «идеологическим» рынком, на котором, как в гигантской комбинаторной системе, доступны всевозможные варианты и комбинации политических «ценностей», возможностей и «решений», при условии, что вы считаете, будто вольны выбирать между ними. Например, в этом огромном универсальном магазине мы могли бы подобрать такое отношение свободы к равенству, которое соответствовало бы нашему личному темпераменту, например в тех случаях, когда государственному вмешательству противятся в силу того, что оно посягает на ту или иную фантазию индивидуальной или личной свободы; или когда равенство порицается, поскольку его ценности ведут к требованиям корректировать рыночный механизм и вмешиваться в него с оглядкой на «ценности» и приоритеты других типов. Теория идеологии исключает эту необязательность политических теорий, и не просто потому, что «ценности» как таковые обладают классовыми и бессознательными источниками, которые глубже источников собственно сознания, но и потому, что теория сама является особого рода формой, определенной общественным содержанием, так что она отражает социальную реальность более сложным образом, чем решение «отражает» собственную проблему. Здесь можно наблюдать в действии не что иное, как фундаментальный диалектический закон детерминации формы ее содержанием, что, возможно, не играет особой роли в теориях или дисциплинах, где нет различия между уровнями «явления» и «сущности» и где такие феномены, как этика или чистое политическое *мнение* как таковое, могут быть изменены за счет сознательного ре-

шения или рационального убеждения. Действительно, поразительное 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»*² — указывает на то, что более глубокое родство между Марксовой концепцией политической экономии в целом и сферой эстетики (например, в работах Адорно и Бенямина) следует искать именно здесь, в общем для этих дисциплин восприимчивости этого безмерного двойного движения плана формы и плана субстанции (если использовать альтернативную терминологию лингвиста Ельмслева).

Это вроде бы подкрепляет традиционную претензию в адрес марксизма, будто он лишен какой бы то ни было автономной политической рефлексии, что, однако же, нам может показаться скорее уж сильной стороной, чем слабой. Марксизм — это и в самом деле не политическая философия мировоззренческого толка, он совершенно не в «одном ряду» с консерватизмом, либерализмом, радикализмом, популизмом и чем-то еще в том же духе. Конечно, марксистская практика политики существует, однако политическое мышление в марксизме, когда оно не является практическим в этом смысле, имеет дело исключительно с экономической организацией общества и с тем, как люди сотрудничают в организации производства. Это значит, что «социализм»

2. «Разысканиям ума открыто только два пути, на которые раздваивается наша нужда, а именно, с одной стороны, эстетика и, с другой — политическая экономия»: *Mallarmé S. Magie // Variations sur un sujet / Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. P. 399. Это высказывание, которое я использовал в качестве эпиграфа к «Марксизму и форме», встречается в сложном размышлении о поэзии, политике, экономике и классе, написанном в 1895 году, на заре высокого модернизма.

не является, строго говоря, политической идеей, или, если угодно, он предполагает конец определенно-го политического мышления. Также это значит, что у нас есть близкие нам люди среди буржуазных мыслителей, но это не фашисты (у которых в этом смысле не слишком много успехов в плане мышления, да и в любом случае они остались в прошлом), а, скорее, неолибералы и рыночники, ведь и им политическая философия представляется совершенно бесполезной (по крайней мере с того момента, как удалось избавиться от аргументов марксистского коллективистского врага), а «политика» означает ныне просто обслуживание и обеспечение экономического аппарата (в этом случае скорее рынка, а не средств производства, организованных коллективом и находящихся в его собственности). Собственно, я буду отстаивать позицию, согласно которой у нас много общего с неолибералами, по сути почти все — за исключением самого главного!

Но сначала следует сказать очевидное, а именно то, что рынок как лозунг не только покрывает огромное разнообразие различных референтов или задач, но также почти всегда оказывается неподходящим названием. Начать с того, что сегодня в пространстве олигополий и мультинациональных компаний не существует свободного рынка: собственно, Гэлбрейт давным-давно указал на то, что олигополии — это имеющийся у нас несовершенный суррогат планирования социалистического типа.

В то же время рынок как понятие в его общем употреблении редко имеет какое-то отношение к выбору или свободе, поскольку и то и другое определено для нас заранее, о чем бы мы ни говорили — о машинах новых моделей, игрушках или телепрограммах: мы, несомненно, выбираем из их числа, однако едва ли

можно сказать, что мы действительно оказываем определяющее влияние на выбор между ними. Следовательно, гомология со свободой является в лучшем случае гомологией с парламентской демократией нашего представительского типа.

Кроме того, в социалистических странах рынок, по-видимому, имеет большее отношение к производству, чем потреблению, поскольку на первый план там прежде всего выходит вопрос о поставке запасных частей, компонентов и сырья другим производственным единицам (и решением именно этого вопроса предстает тогда в фантазии рынок западного типа). Но, вероятно, лозунг рынка вместе со всей сопровождающей его риторикой был придуман как раз для того, чтобы обеспечить решающий сдвиг и смещение от понятийной системы производства к понятийной системе распределения и потребления, что на деле выполняется им, видимо, довольно редко.

Между прочим, по-видимому, также можно отбросить и довольно важный вопрос собственности, который представляет для консерваторов известную интеллектуальную трудность: в этом случае исключение «оправдания исходных прав собственности»³ будет рассматриваться в качестве синхронической рамки, исключающей измерение истории и систематическое историческое изменение.

Наконец, следует отметить, что, с точки зрения многих неолибералов, у нас не только нет еще свободного рынка, но и то, что мы имеем вместо него (и что в иных случаях защищается в качестве «свободного рынка», противостоящего Советскому Союзу)⁴,

3. *Barry N. P.* On Classical Liberalism and Libertarianism. New York: St. Martin's Press, 1987. P. 13.

4. *Ibid.* P. 194.

а именно взаимные соглашения и подкупы групп влияния, частных интересов и т.д., является, согласно позиции новых правых, структурой, абсолютно враждебной настоящему свободному рынку и его учреждению. Анализ такого рода (иногда называемый теорией публичного выбора) является правым эквивалентом левацкого анализа медиа и консюмеризма (другими словами, обязательной теорией *сопротивления*, экспликацией того, что в публичной области и публичной сфере *мешает* обычно людям согласиться на лучшую систему, препятствуя самому пониманию и принятию такой системы).

Причины успеха рыночной идеологии можно поэтому искать не в самом рынке (даже если удастся выяснить, какой именно из этих многочисленных феноменов обозначается этим словом). Но лучше начать с наиболее сильной и полной метафизической версии, которая связывает рынок с природой человека. Этот взгляд фигурирует во многих, часто неразличимых, формах, однако в удобном виде он был формализован в качестве особого метода Гари Беккером в его подходе, восхищающем своим тотализирующим характером: «Я утверждаю, что экономический подход дает ценный унифицированный аппарат для понимания *всего* человеческого поведения»⁵. Так, к примеру, особому рыночному анализу можно подвергнуть брак: «Мой анализ предполагает, что похожие и непохожие люди вступают в брак, когда это максимизирует совокупный товарный продукт домохозяйства по отношению ко всем остальным бракам, независимо от того, какой именно показатель максимизируется — финансовый (например,

5. *Becker G.* An Economic Approach to Human Behavior. Chicago: University of Chicago Press, 1976. P. 14.

уровень заработной платы и дохода с собственности), генетический (например, рост и интеллект) или психологический (например, агрессивность и пассивность)»⁶. Но особенно проясняет дело одно ключевое примечание, благодаря которому начинаешь понимать, какова настоящая ставка этого интересного тезиса Беккера: «Позвольте мне еще раз подчеркнуть, что товарный продукт — не то же самое, что национальный продукт в его обычных оценках, что он включает детей, партнерство, здоровье и ряд других товаров». Таким образом, в глаза сразу же бросается определенный парадокс, имеющий наибольшее симптоматическое значение для туриста, забредшего сюда из марксизма: эта наиболее скандальная из всех моделей рынка является на самом деле моделью производства! В ней потребление открыто описывается в качестве производства товара или специфической пользы; другими словами, речь идет о потребительской стоимости, которая может быть чем угодно от сексуального удовлетворения до удобного места, где можно отыгаться на своих детях, если внешний мир к вам не слишком добр. Вот ключевое описание из Беккера:

Структура производственной функции домохозяйства придает особое значение параллельным услугам, выполняемым фирмами и домохозяйствами как организационными единицами. Подобно типичной фирме, анализируемой в стандартной теории производства, домохозяйство инвестирует в основные фонды (сбережения), капитальное оборудование (товары длительного пользования) и капитал, воплощенный в «рабочей силе» (человеческий капитал членов семьи). Как организационная единица, домохозяйство, подобное фирме, участвует в производстве, используя свою рабочую силу и капитал.

6. Ibid. P. 217.

И домохозяйство, и фирма рассматриваются в качестве максимизатора своей объективной функции, подчиненной ресурсным и технологическим ограничениям. Модель производства не только подчеркивает то, что домохозяйство является наиболее подходящей базовой единицей анализа в теории потребления, но также показывает взаимозависимость различных решений домохозяйства: решений относительно предложения семейной рабочей силы, расходов времени и товаров при анализе единичного периода времени и решений касательно брака, размера семьи, привязки семейной рабочей силы и расходов на товары и инвестиции в человеческий капитал при анализе жизненного цикла.

Признание важности времени как дефицитного ресурса в домохозяйстве сыграло ключевую роль в развитии эмпирических применений подхода к производственной функции домохозяйства⁷.

Я должен допустить, что, по моему мнению, со всем этим можно согласиться и что это дает нам абсолютно реалистическую и разумную картину не только *данного* человеческого мира, но и *всех* таких миров, вплоть до первых гоминоидов. Позвольте мне подчеркнуть несколько ключевых черт модели Беккера. Первая заключается в акцентуации самого времени как ресурса (еще одна его фундаментальная статья называется «Теория распределения времени»). Это, конечно, очень похоже на тот взгляд на темпоральность, который был у самого Маркса и который получил яркое выражение в «Очерке критики политической экономии», где любая стоимость оказывается в конечном счете вопросом времени. Я также хочу указать на согласованность и родство между этим конкретным тезисом и значительной частью современной теории или философии, которая добилась замечательного расширения того, что считать ра-

7. *Becker G.* Op. cit. P. 141.

циональным или осмысленным поведением. У меня такое впечатление, что особенно после распространения психоанализа, но также в силу постепенного исчезновения «инаковости» на сокращающемся глобальном пространстве и в обществе, насыщенном медиа, осталось совсем мало того, что может считаться «иррациональным» в прежнем смысле «непонятого»: теперь даже самые омерзительные формы человеческих решений и поведения — пытки, которыми занимаются садисты, открытые или скрытые формы иноземного вмешательства, совершаемые государственными руководителями, — всем нам понятны (скажем, в терминах дильтеевского *Verstehen*), что бы мы о них ни думали. Другой и тоже интересный вопрос — есть ли у такого безмерно расширившегося понятия Разума какая-то дополнительная нормативная ценность (как продолжает думать Хабермас) в ситуации, в которой его противоположность, то есть иррациональное, скукожилась почти до полного небытия. И расчеты Беккера (а это слово у него совершенно не предполагает «*homo economicus*», скорее совершенно нереклексивное, повседневное и «предсознательное» поведение какого угодно рода) относятся к этому же мейнстриму; действительно, эта система больше всего остального напоминает мне о сартровской свободе, поскольку она включает ответственность за все, что мы делаем: выбор у Сартра (который, конечно, также происходит на не-само-осознанном уровне повседневного поведения) означает ежесекундное индивидуальное или коллективное производство беккеровских «товаров» (которые не обязательно являются гедонистическими в каком-то узком смысле слова, к примеру, точно таким же товаром или удовольствием является также альтруизм). Репрезентируя последствия подобного

взгляда мы должны впервые — с некоторым опозданием — произнести слово «постмодернизм». На самом деле, только романы Сартра (которые суть сборники примеров, огромные и незавершенные фрагменты) дают нам некоторое представление о том, на что была бы похожа репрезентация жизни, которая бы интерпретировала и пересказывала каждый человеческий жест и поступок, каждое желание и решение в терминах беккеровской модели максимизации. Подобная репрезентация явила бы особый мир без трансцендентности и перспективы (к примеру, смерть здесь — просто еще один вопрос максимизации полезности) и, конечно, без сюжета в каком-либо из традиционных смыслов, поскольку все выборы тут были бы равноудалены и находились бы на одном и том же уровне. Аналогия с Сартром указывает, однако, на то, что прочтение такого рода — которое должно в значительной мере оказываться лобовой встречей с повседневной жизнью, без дистанции и без прикрас, — могло бы совершенно не быть постмодернистским в более фантастических смыслах этой эстетики. Беккер, похоже, упустил более разнузданные формы потребления, доступные при постмодерне, который в иных случаях способен инсценировать нечто близкое к бреду потребления самой идеи потребления: действительно, при постмодерне именно сама идея рынка потребляется с замечательнейшим удовлетворением, словно бы это был бонус или профицит процесса коммодификации. Суховатые расчеты Беккера до этого не дотягивают, и причина не обязательно в том, что постмодернизм не согласуется или не совмещается с политическим консерватизмом, а, скорее, в том именно, что его модель — это вообще модель не потребления, а в конечном счете производства, как уже ука-

зывалось ранее. Это напоминает великое введение к «Очерку» Маркса, в котором производство превращается в потребление и распределение, а затем постоянно возвращается к своей базовой производительной форме (в расширенной системной категории производства, которой Маркс желает заменить категорию тематическую и аналитическую)! Действительно, можно, наверное, посетовать на то, что сегодняшние радители рынка — консерваторы из числа теоретиков — не способны продемонстрировать настоящее наслаждение или *jouissance* (как мы увидим далее, их рынок служит, преимущественно, в качестве полицейского, который призван охранять нас от Сталина, причем есть подозрение, что Сталин, в свою очередь, — это просто псевдоним Рузвельта).

Итак, как описание модель Беккера представляется мне безупречной и совершенно верной тем реалиям жизни, которые нам известны; конечно, когда она становится прескриптивной, мы сталкиваемся с коварнейшими формами реакции (два моих любимых практических следствия: во-первых, угнетенные меньшинства только хуже себе делают, когда дают сдачи, и, во-вторых, «домашнее производство» в специфическом понимании Беккера (см. о нем выше) значительно понижается, когда у жены есть работа). Но легко понять, почему должно получаться именно так. Модель Беккера является постмодернистской по самой ее структуре, состоящей в перекодировании; две разные системы объяснения совмещаются здесь посредством утверждения фундаментального тождества (которое всегда специально квалифицируется в качестве *неметафорического*, что является вернейшим доказательством намерения ввести метафору): человеческого поведения (особенно семьи и «ойкоса»), с одной стороны, и фирмы или пред-

приятия — с другой. Значительная доля убедительности и ясности порождается в таком случае за счет переписывания таких феноменов, как свободное время и индивидуальные черты, в терминах потенциального сырья. Однако из этого не следует, что фигуральные скобки можно убрать, с триумфом сорвав со статуи покрывало, что позволило бы рассуждать о домашних вопросах в категориях денег и экономики как таковой. Но именно так Беккер и проводит «дедукцию» своих практико-политических выводов. И в этом пункте он тоже становится жертвой абсолютной постмодерности, в которой процесс перекодирования приводит к определенному следствию — приостанавливается все то, что ранее было «буквальным». Беккер желает мобилизовать машинерию метафоры и фигурального отождествления только для того, чтобы в последний момент вернуться к буквальному уровню (который в позднем капитализме уходит у него из-под ног).

Почему ничего из этого не кажется мне особенно скандальным, и как все это можно было бы «правильно использовать»? Как и в случае с Сартром, у Беккера выбор осуществляется в рамках уже заданной среды, которую Сартр как раз и теоретизирует (называя ее «ситуацией»), тогда как Беккер ею пренебрегает. У обоих мы наблюдаем долгожданную редукцию старомодного субъекта (индивида или эго), который оказывается теперь не более чем точкой сознания, направленной на кучу материалов, доступных во внешнем мире, и принимающей в соответствии с этой информацией решения, которые являются «рациональными» в новом расширенном смысле, что они просто могут быть кому-то понятны (или в смысле Руссо или Дильтея, что всякий человек мог бы им «симпатизировать»). Это означает, что мы освобо-

ждаемся от всех собственно «иррациональных» мифов о субъективности и можем теперь обратить внимание на саму ситуацию, на этот доступный список ресурсов, каковой и является внешним миром и который мы должны называть, на самом деле, историей. Сартрово понятие ситуации — это новый способ мыслить историю как таковую; Беккер избегает какого-либо сравнимого хода, и не без причины. Я имею в виду, что даже при социализме (как и при более ранних способах производства) можно вообразить людей, действующих в соответствии с моделью Беккера. Иной станет сама *ситуация*: природа «домохозяйства», запас сырья; да и сама форма и виды «товаров», производимых в этой ситуации. Рынок Беккера, следовательно, ни в коем смысле не заканчивается еще одним прославлением рыночной системы, скорее он невольно перенаправляет наше внимание к самой истории и множеству альтернативных ситуаций, ею предлагаемых.

Следовательно, мы должны подозревать, что эссенциалистская защита рынка в действительности включает в себя совершенно другие темы и проблемы: удовольствия потребления — это не что иное, как следствия идеологической фантазии, доступные для потребителей идеологии, которые покупаются на теорию рынка, не будучи сами ее частью. Действительно, один из крупнейших кризисов новой консервативной культурной революции — и по той же причине одно из ее величайших внутренних противоречий — был продемонстрирован самими этими идеологами, когда появилась некоторая нервозность — следствие того успеха, с которым потребительская Америка преодолела протестантскую этику и смогла пустить свои сбережения (и будущие доходы) по ветру, отдавшись своей новой природе — профессионального по-

купателя на полной ставке. Однако очевидно, что вы не можете получить и то и другое; не бывает такой вещи, как процветающий и работоспособный рынок, штат потребителей которого был бы укомплектован кальвинистами и трудолюбивыми традиционалистами, знающими цену доллару.

Страсть к рынку на самом деле всегда была политической, чему научила нас великая книга Альберта О. Хиршмана «Страсти и интересы». В конечном счете рынок с точки зрения самой «рыночной идеологии» имеет отношение не столько к потреблению, сколько к государственному вмешательству и, по сути, к порокам свободы и самой человеческой природы. Красноречивое описание знаменитого рыночного механизма предложено Норманом Барри:

Под естественным процессом Смит имел в виду все то, что происходило бы, или ту закономерность события, которая возникла бы из индивидуального взаимодействия в отсутствие того или иного специфического человеческого вмешательства, будь оно политическим по своему типу или же насильственным.

Поведение рынка — это очевидный пример подобных естественных феноменов. Саморегулирующиеся свойства рыночной системы — плод не целенаправленного разума, а спонтанный результат ценового механизма. Соответственно, из определенного единообразия в человеческой природе, включающей, разумеется, естественное желание «улучшить свое положение», можно вывести то, что произойдет, когда правительство нарушит этот саморегулирующийся процесс. Как показывает Смит, законы о подмастерьях, ограничения международной торговли, привилегии корпораций и т. д. подрывают, но не могут полностью уничтожить естественные экономические тенденции. Спонтанный порядок рынка устанавливается благодаря *взаимозависимости* его составных частей, и любое вмешательство в этот порядок просто опровергает самое себя: «Никакое регулирование торговли не в состоянии вызвать увеличение промышленности какого-либо обще-

ства сверх того, что соответствует его капиталу. Оно может лишь дать некоторой части промышленности такое направление, в каком она без этого не могла бы развиваться»⁸. Под выражением «естественная свобода» Смит имел в виду эту систему, в которой каждому человеку, при условии, что он не нарушает (негативных) законов справедливости, предоставлена полная свобода преследовать собственные интересы, как ему заблагорассудится, и состояться в усердии и капитале с любым другим человеком⁹.

В таком случае сила понятия рынка состоит в его «тотализирующей», как любят сегодня говорить, структуре; то есть в его способности задавать модель социальной тотальности. Оно предлагает еще один способ сместить Марксову модель, который отличается от уже знакомого веберовского и поствеберовского сдвига от экономики к политике, от производства к власти и господству. Однако смещение от производства к обороту — не менее глубокое и идеологическое, и у него есть преимущество, поскольку оно заменяет репрезентациями совершенно иного порядка довольно-таки допотопные фантазийные репрезентации, сопровождавшие модель «господства» начиная с романа «1984» или «Восточного деспотизма»¹⁰ и заканчивая Фуко, то есть заменяет нарративы, показавшиеся довольно комичными новой постмодернистской эпохе. (Далее я буду доказывать, что главным объектом этих новых репрезентаций не является одно лишь потребление.)

Но первым делом нам надо понять условия возможности этого иного понятия социальной тоталь-

8. Цит. по: *Смит А.* Исследование о природе и причинах богатства народов / пер. с англ. В.С. Афанасьева. М.: Эксмо, 2007. С. 440–441.

9. *Barry.* On Classical Liberalism. P. 30.

10. Имеется в виду работа Карла Августа Виттфогеля «Восточный деспотизм». — *Прим. пер.*

ности. Маркс указывает (опять же в «Очерке») на то, что оборот или рыночная модель исторически и эпистемологически предшествуют другим формам картографирования, создавая первую репрезентацию, за счет 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 целом¹¹.

В движении этих размышлений поразительно то, что в них, похоже, отождествляются две вещи, понятия которых чаще всего считались совершенно отличными друг от друга: «*bellum omnium contra omnes*» Гоббса и «невидимая рука» Адама Смита (здесь появляющаяся под прикрытием гегелевской «хитрости разума»). Я бы сказал, что Марксово понятие «гражданского общества» — это нечто такое, что возникает, когда два этих понятия (подобно материи и анти-

11. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. С. 141.

материи) неожиданно связываются друг с другом. Здесь, однако, важно следующее: то, чего боится Гоббс, как раз и дает Смиту уверенность (в любом случае глубинная природа страха Гоббса странным образом проясняется самоуверенностью определения, данного г-ном Милтоном Фридманом: «Либерал — тот, кто боится, самое главное, концентрации власти»¹²). Концепция некоего ужасного насилия, присущего самой человеческой природе и нашедшего выход в Английской революции, в контексте которой оно как раз и было теоретизировано («в страхе») Гоббсом, не модифицируется и не смягчается хиршмановской «*douceur du commerce*»^{13, 14}; у Маркса она строго совпадает с самой рыночной конкуренцией. Отличие не политическое или идеологическое, а историческое: Гоббсу нужна государственная власть, чтобы усмирить и взять под контроль жестокость человеческой природы и конкуренцию; у Адама Смита (и на несколько ином метафизическом уровне у Гегеля) конкурентная система, то есть рынок, сама полностью справляется с усмирением и контролем, не нуждаясь более в абсолютном государстве. Но из всей консервативной традиции явствует ее мотивация страхом и тревогами, в которых гражданская война или городская преступность сами являются всего лишь фигурами классовой борьбы. Таким образом, рынок — это Ле-

12. *Friedman M. Capitalism and Democracy. Chicago: University of Chicago Press, 1962. P. 39.*

13. Кротость коммерции (*фр.*). Это парафраза из «Духа законов» Монтескье: «Можно считать почти общим правилом, что везде, где нравы кротки, там есть и торговля, и везде, где есть торговля, там и нравы кротки» (См. Книга XX, Глава 1., пер. А. В. Матешук). — *Прим. ред.*

14. См.: *Хиршман А. О. Страсти и интересы. Политические аргументы в пользу капитализма до его триумфа. М.: Издательство Института Гайдара, 2012. С. 100.*

виафан в овечьей шкуре: его функция — не в том, чтобы поощрять и увековечивать свободу (не говоря уже о свободе политического типа), а, скорее, в том, чтобы подавлять ее; в связи с такими позициями можно, на самом деле, вспомнить лозунги экзистенциалистских лет — страх свободы, право не иметь свободу. Рыночная идеология заверяет нас, что люди устраивают бардак, когда пытаются управлять своей судьбой («социализм невозможен»), и что нам повезло, поскольку у нас есть межличностный механизм — рынок — которым можно заменить человеческую гордыню и планирование, устранив вообще все человеческие решения. Нам нужно лишь держать его в чистоте и хорошо смазывать, и он — подобно монарху несколько столетий назад — присмотрит за нами и будет держать нас в узде.

Однако совершенно иной исторический вопрос — почему эта утешительная замена божества должна была оказаться настолько привлекательной в настоящее время. Объяснение этой радости по поводу новообретенной рыночной свободы через страх Сталина и сталинизма трогательно, но выглядит легким анахронизмом, хотя, конечно, сегодняшняя индустрия ГУЛАГа была ключевым компонентом в «легитимации» этих идеологических репрезентаций (вместе с индустрией холокоста, чьи специфические отношения к риторике ГУЛАГа требуют более детального культурно-идеологического исследования).

Наиболее пронизательной критикой, высказанной мне по поводу одного длинного исследования шестидесятых, некогда мной опубликованного¹⁵, я обязан Владу Годзичу, который выразил сократическое

15. *Jameson F. Periodizing the Sixties//The Ideologies of Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Vol. 2. P. 178–208.*

удивление в связи с тем, что в моей глобальной модели отсутствует второй мир и, в частности, Советский Союз. Наш опыт перестройки выявил такие аспекты советской истории, которые подкрепляют мысль Годзича и делают мой промах еще более прискорбным; поэтому я возмещу здесь ущерб, отклонившись в несколько ином направлении. На самом деле, у меня сложилось чувство, что неудача эксперимента Хрущева стала не просто катастрофой для Советского Союза, но оказалась в каком-то смысле элементом, фундаментально важным для всей остальной глобальной истории и не в последнюю очередь для будущего самого социализма. Действительно, нам дали понять, что поколение Хрущева в Советском Союзе было последним, которое верило в возможность обновления марксизма, не говоря уже о социализме; или, возможно, все наоборот: именно его неудача определяет сегодня полное безразличие к марксизму и социализму со стороны нескольких поколений более молодых интеллектуалов. Но я полагаю, что эта неудача была определяющей и для базовых процессов в других странах, и хотя нет смысла возлагать на русских товарищей всю ответственность за глобальную историю, мне кажется, что есть определенное сходство между тем, что Советская революция значила в позитивном смысле для всего остального мира, и негативными последствиями этой последней упущенной возможности возродить революцию и по ходу дела преобразовать партию. И западный анархизм шестидесятых, и культурная революция в Китае в равной мере объясняются этой неудачей, продление которой после конца и того и другого объясняет всеобщий триумф того, что Слотердаjk называет «циническим разумом», проявившимся во вездесущем консюмеризме современного постмодерна. Поэтому неуди-

вительно, что подобное глубочайшее разочарование в политической практике должно приводить к популярности риторики рыночного отречения и капитуляции человеческой свободы перед столь щедрой ныне невидимой рукой.

Однако ни один из этих элементов, которые все еще указывают на определенные идеи и рассуждения, не помогает нам по-настоящему с объяснением самой удивительной черты этого дискурсивного развития; а именно почему тоскливость бизнеса и частной собственности, рутинность предпринимательства и едва ли не диккенсовский привкус прав и присвоения, стрижки купонов, слияний, инвестиционного банковского дела и других подобных транзакций (после завершения героической или олигархической стадии бизнеса) должны были оказаться в наше собственное время настолько «секси». С моей точки зрения, возбуждение, порождаемое столь скучной некогда репрезентацией свободного рынка в стиле старых пятидесятых, проистекает из незаконной метафорической ассоциации с репрезентацией совсем иного рода, а именно с самими медиа в их предельно широком современном и глобальном смысле (включая инфраструктуру всех позднейших медиагаджетов и высокой технологии). Эта та упоминаемая нами выше постмодернистская операция, в которой две системы кодов отождествляются, позволяя таким образом либидинальным энергиям одной системы пропитывать другую, не производя, однако (в отличие от прежних моментов нашей культурной и интеллектуальной истории), синтеза, новой комбинации, нового скомбинированного языка или чего-то в этом роде.

Давным-давно, еще в эпоху радио, Хоркхаймер и Адорно отметили странность структуры коммер-

ческой «культур-индустрии», в которой продукты распространяются свободно¹⁶. Аналогия между медиа и рынком на самом деле закрепляется этим механизмом: две этих вещи сравнимы не потому, что медиа *похожи* на рынок; скорее, их можно сравнивать именно потому, что «рынок» так же *не похож* на свое «понятие» (или платоновскую идею), как и медиа не похожи на свое. Медиа предоставляют свободные (free) программы, в содержании и подборке которых у потребителя нет никакого права голоса, однако отбор из их числа называется затем «свободным выбором».

Конечно, в постепенном исчезновении физического рынка как определенного места и целенаправленном отождествлении товара с его образом (названием бренда или логотипом) реализуется иной, более тесный симбиоз между рынком и медиа, в котором их границы стираются (в характерном для постмодерна стиле), а неразличимость уровней постепенно заступает на место прежнего разделения между вещью и понятием (или, по сути, экономической и культурой, базисом и надстройкой). Начать с того, что товары, продаваемые на рынке, становятся самим содержанием медиаобраза, так что получается, словно в обеих областях обнаруживается один и тот же референт. Это существенно отличается от более простой ситуации, когда к ряду информационных сигналов (новостей, фельетонов, статей) в нагрузку добавляется объявление, расхваливающее совершенно не связанный с ними коммерческий товар. Сегодня товары словно распылены по всему пространству и времени развлекательных (или даже

16. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 150–159.

новостных) сегментов, как часть этого содержания, так что в немногих случаях, получивших широкую огласку (особенно в случае сериала «Династия»¹⁷) порой неясно, когда заканчивается нарративный сегмент и начинается коммерческий (поскольку те же самые актеры появляются и в коммерческом).

Взаимопроникновение за счет содержания усиливается затем в несколько ином модусе за счет природы самих товаров: складывается ощущение, особенно когда имеешь дело с иностранцами, воодушевленными американским консюмеризмом, что товары составляют своего рода иерархию, вершину которой образует именно сама технология воспроизводства, которая сегодня, конечно, распространилась далеко за пределы классического телевизора и в целом стала означать новую информационную или компьютерную технологию третьей стадии капитализма. Следовательно, мы должны постулировать еще один тип потребления — потребление самого процесса потребления, помимо и за пределами его содержания и непосредственных коммерческих товаров. Нужно говорить о своего рода технологическом бонусе удовольствия, обеспечиваемом новой техникой и словно бы отыгрываемом и ритуально пожираемом на каждой сессии самого официального медиапотребления. Поэтому неслучайно, что консервативная риторика, которая раньше часто сопровождала рыночную риторику, здесь рассматриваемую (но это, с моей точки зрения, представляло несколько иную стратегию делегитимации), имела отношение к концу социальных классов — то есть к выводу, который всегда демонстрировался и «доказывался» наличием телеви-

17. См.: *Feuer J. Reading Dynasty: Television and Reception Theory* // *South Atlantic Quarterly*. 1989. Vol. 88. No. 2. P. 443–460.

зоров в домах рабочих. Значительная часть эйфории постмодернизма проистекает из этого прославления самого процесса высокотехнологичной информатизации (так что преобладание современных теорий коммуникации, языка или знаков является идеологическим отпрыском этого более общего «мировоззрения»). Это в таком случае, как мог бы сказать Маркс, второй момент, когда (подобно «капиталу вообще», противопоставленного «многим капиталам») медиа «вообще» как единый процесс каким-то образом выдвигаются на передний план и оказываются предметом опыта (в противоположность содержанию отдельных медиапроекций); и похоже, что именно эта «тотализация» позволяет навести мосты к фантазийным образам «рынка вообще» или «рынка как единого процесса».

Третью черту сложного комплекса аналогий между медиа и рынком, подчеркивающую силу актуальной риторики последнего, можно отнести к самой форме. Именно в этом месте нам надо вернуться к теории образа, вспомнив замечательный теоретический вывод, предложенный Ги Дебором: образ как конечная форма товарного овеществления¹⁸. В этом пункте процесс оборачивается вспять, и теперь уже не коммерческие товары рынка становятся в рекламе образами, но, скорее, сами процессы развлечения и нарративные процессы коммерческого телевидения овеществляются, в свою очередь, превращаясь во множество товаров: начиная с сериального нарратива с его почти что клишированными, жесткими временными сегментами и паузами, и заканчивая тем, что кадрирование делает с пространством, историей, героями, модой — сюда же относится в значи-

18. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999. Гл. 1.

тельной мере и новый процесс производства звезд и знаменитостей, который, судя по всему, отличается от прежнего, более знакомого, исторического опыта этих предметов и который сегодня сливается с доселе «секулярными» феноменами бывшей публичной сферы как таковой (реальные люди и события в ночной новостной телепередаче, превращение имен в нечто вроде новостных логотипов). Во многих исследованиях было показано, что новостные передачи структурированы в точности как повествовательные сериалы; между тем некоторые из нас, из числа тех, кто относится к ведомству официальной или «высокой» культуры, попытались продемонстрировать размывание и устаревание таких категорий, как «вымысел» (в смысле чего-то противоположного «буквальному» или «фактическому»). Но здесь, я думаю, необходимо теоретически осмыслить глубокое преобразование публичной сферы, а именно возникновение новой области реальности образов, которая является вымышленной (нарративной) и в то же время фактической (даже герои сериалов понимаются в качестве реальных звезд «с именами» и внешними историями, о которых можно почитать), и которая сегодня — подобно прежней классической «культурной сфере» — становится полуавтономной, точно так же паря над реальностью, но с тем фундаментальным историческим отличием, что в классический период реальность сохранялась независимо от этой сентиментальной и романтической «культурной сферы», тогда как сегодня она, видимо, утратила этот независимый модус существования. Сегодня культура оказывает на реальность такое обратное воздействие, которое проблематизирует любую ее независимую, то есть, скажем так, не-культурную или экстракультурную форму (согласно своего рода гей-

зенберговскому принципу массовой культуры, которая внедряется в промежуток между вашими глазами и самой вещью), так что теоретики, наконец, объединяются в новой доксе, согласно которой «референта» больше не существует.

Так или иначе, в этот третий момент содержания медиа сами стали сегодня товарами, которые затем опрокидываются на некую более широкую версию рынка, с которой они связываются настолько тесно, что две этих вещи становятся неразличимыми. В этой ситуации медиа, ставшие фантазией, в виде которой мыслится сам рынок, возвращаются теперь на рынок и, становясь его частью, запечатывают и закрепляют ранее метафорическое или аналогическое отождествление в качестве «буквальной» реальности.

В конечном счете к этим абстрактным рассуждениям о рынке следует добавить одно прагматическое уточнение, секретную функциональность, способную в некоторых случаях пролить совершенно новый свет (сильно бьющий в солнечное сплетение) на явный дискурс как таковой. Именно это Барри выдает в заключение к своей полезной книге — то ли в отчаянии, то ли в гневе: философскую проверку различных неолиберальных теорий можно провести только в одной-единственной фундаментальной ситуации, которую мы можем назвать (не без иронии) «переходом от социализма к капитализму»¹⁹. Другими словами, теории рынка остаются утопическими до тех пор, пока они неприменимы к этому фундаментальному процессу системного «дерегулирования». Сам Барри уже продемонстрировал значение этого вывода в одной из предшествующих глав, где, обсуждая людей с рациональным выбором, он указывает на то,

19. См.: *Barry. On Classical Liberalism. P. 193–196.*

что идеальная рыночная ситуация является для них такой же утопической и неосуществимой в условиях нашего времени, как и для левых — социалистическая революция или трансформация в современных развитых капиталистических странах. Хотелось бы добавить, что референт тут оказывается двойственным — это не просто процессы в различных восточноевропейских странах, которые были поняты как попытка так или иначе восстановить рынок, но также и предпринятые на Западе попытки, особенно при Рейгане и Тэтчер, отказаться от «регулирования» государства всеобщего благосостояния и вернуться к некоей более чистой форме рыночных условий. Нам надо учесть возможность того, что и те и другие попытки могут по структурным причинам окончиться неудачей; но также нам надо без устали подчеркивать один интересный процесс, в силу которого «рынок» в конечном счете оказывается таким же утопическим, каким недавно считался социализм. В таких обстоятельствах нет никакого смысла заменять одну инертную институциональную структуру (бюрократическое планирование) другой инертной институциональной структурой (а именно самим рынком). Требуется другое — большой коллективный проект, в котором активное большинство населения участвует потому, что он принадлежит ему и создается его собственными силами. Определение социальных приоритетов — известное также в социалистической литературе как планирование — было бы частью такого коллективного проекта. Но должно быть ясно, что рынок едва ли не по определению просто не может быть проектом.

Ностальгия по настоящему

У ФИЛИПА К. Дика есть роман, опубликованный в 1959 году, в котором заходит речь о пятидесятых: сердечный приступ президента Эйзенхауэра; Мэйн-стрит, США; Мэрилин Монро; мир соседей и родительских комитетов; небольшие сетевые магазины (с товарами, завозимыми на грузовиках); любимые телепрограммы; легкий флирт с домохозяйкой, живущей по соседству; телеигры и состязания; спутники, кружащие над головой, маленькие подмигивающие огоньки на небосводе, которые трудно отличить от самолетов или летающих тарелок. Если бы вам нужно было создать временную капсулу, компендиум всего «только-только случившегося» или ностальгический документальный видеофильм, это было бы неплохое начало, к которому можно было бы добавить короткие стрижки, первый рок-н-ролл, длинные юбки, и т. д. Это список не фактов или исторических реалий (хотя его пункты не придуманы и в каком-то смысле вполне «аутентичны»), а, скорее, стереотипов, идей фактов и исторических реалий. И он наводит на ряд фундаментальных вопросов.

Прежде всего, видел ли этот «период» сам себя именно в таком качестве? Занималась ли литература этого периода такой жизнью в маленьком амери-

канском городе как своим главным предметом, или если нет, то почему? Какие другие предметы представлялись более важными? Конечно, в ретроспективе пятидесятые в культурном плане были резюмированы в виде множества форм протеста против «собственно» пятидесятых; против эпохи Эйзенхауэра и ее самодовольства, против изолированного и самодостаточного содержания американского маленького (белого, принадлежащего среднему классу) города, против конформистского и ориентированного на семью этноцентризма процветающих США, которые учились потреблению в период бума, первого после дефицита и лишений войны, память о которой к этому времени утратила остроту. Первые поэты-битники; кое-какие «антигерои» с «экзистенциалистскими» коннотациями; несколько смелых голливудских нововведений; собственно рок-н-ролл, только-только зарождавшийся; компенсаторный импорт европейских книг, движений и арт-фильмов; одинокий, опередивший свое время политический бунтарь или теоретик вроде Чарльза Райта Миллса — вот как представляется в ретроспективе итог культуры пятидесятых. Все остальное — это «Пейтон Плейс»¹, бестселлеры и телесериалы. И на самом деле именно эти сериалы — комедии в гостиницах, дома на одну семью, которым угрожает, с одной стороны, «Сумеречная зона», а с другой — гангстеры и беглые преступники из внешнего мира, — вот что обеспечивает содержанием наш позитивный образ пятидесятых. Другими словами, если в 1950-х и правда есть «реализм», его, скорее всего, надо искать

1. Роман американской писательницы Грейс Металиус 1956 г., на основе которого был создан телесериал, шедший по каналу ABC с сентября 1964 по июнь 1969 г. — *Прим. ред.*

здесь, в репрезентациях массовой культуры, единственного вида искусства, желающего (и способного) работать с удушающими эйзенхауэровскими реалиями счастливой семьи в маленьком городе, нормальности и недевиантной повседневной жизни. Высокое искусство не может работать с такого рода тематикой иначе, как в модусе противопоставления — сатиры Льюиса, пафоса и одиночества Хоппера или Шервуда Андерсона. О натурализме немцы, когда он сошел со сцены, обычно говорили, что он «воняет капустой», то есть источает запах нужды и скуки самой своей темой, бедностью. Здесь тоже кажется, что содержание каким-то образом заражает форму, только нищета в этом случае — это нищета счастья или по крайней мере удовлетворения (которое на самом деле является самодовольством), «ложного» счастья в трактовке Маркузе, удовольствием от нового автомобиля, обеда из полуфабрикатов и просмотра любимой программы на диване, всего того, что теперь представляется скрытой нищетой, несчастьем, не знающим своего имени, не способным отличить себя от подлинного удовлетворения или самосуществления, поскольку оно, вероятно, с последним просто никогда не встречалось.

Однако, когда в середине восьмидесятых представление об оппозиционности становится предметом критики, начинается возрождение пятидесятых, в котором значительная часть этой «ущербной массовой культуры» возвращается, подвергаясь в некоторых случаях переоценке. Но в собственно пятидесятые пока еще только высокая культура имеет право выносить суждение о действительности, говорить, что является настоящей жизнью, а что — просто видимостью; причем высокое искусство изрекает свои суждения благодаря тому, что оставляет нечто без

внимания, игнорирует или обходит молчанием, отворачивается от чего-то в отвращении, которое можно испытывать к ужасным стереотипам сериалов. Фолкнер и Хемингуэй, представители южных штатов и ньюйоркцы обходят стороной этот сырой материал американских маленьких городов, держась от него на расстоянии значительно большем пушечного выстрела; и правда, из числа крупных писателей этого периода только Дик вспоминается сегодня как автор, которого можно все же считать поэтом этого материала — пререкающихся пар и супружеских драм, мелкобуржуазных лавочников, соседей, послеполуденного сидения у телевизора и всего остального. Но, конечно, он что-то с этим материалом делает, да и в любом случае речь шла уже о Калифорнии.

В послевоенный период тема маленького города уже не была на деле «провинциальной» (как у Льюиса или Джона О'Хары, не говоря уже о Драйзере): возможно, вам хотелось уехать оттуда в большой город, но что-то произошло — не исключено, что дело просто в появлении телевидения и других медиа, — что позволило снять боль и муки, вызванные тем, что ты не в центре, не в мегаполисе. С другой стороны, ничего из этого ныне уже нет, хотя у нас все еще есть маленькие города (чьи центры пришли в упадок, как, впрочем, и в больших городах). Дело в том, что исчезла сама автономия маленького города (являвшаяся в провинциальный период источником клаустрофобии и тревоги, а в пятидесятые — основанием для определенного комфорта и даже некоторой уверенности). То, что некогда было отдельным пунктом на карте, стало незаметным уплотнением в континууме идентичных продуктов и стандартизированных пространств, простирающихся от одного побережья до другого. Возникает, однако, чувство, что

автономия маленького города, его самодовольная независимость функционировала также в качестве аллегорического выражения положения эйзенхауэровской Америки во внешнем мире как таковом — замкнутой на себе, безопасной в смысле радикального отличия от других народов и культур, огражденной от их злоключений и от недостатков человеческой природы, столь явно давших о себе знать в их чуждых историях, полных насилия.

Конечно, здесь мы уже делаем переход от реалий 1950-х годов к репрезентации совершенно иной вещи, а именно «пятидесятых», переход, который обязывает нас, помимо всего прочего, выделить культурные источники всех тех атрибутов, которые мы приписывали этому периоду и которые в большинстве своем берутся, похоже, именно из его собственных телепрограмм, то есть из репрезентации этим периодом самого себя. Однако, хотя нельзя путать человека с тем, что он или она думает о себе, подобные образы самого себя, несомненно, очень важны, поскольку они составляют существенный элемент более объективного описания или определения. Тем не менее представляется возможным, что более глубокие реалии рассматриваемого периода — если, к примеру, проинтерпретировать их в иной системе координат, скажем, через диахронические, долгосрочные и экономические ритмы либо через синхронические, системные и глобальные взаимоотношения, — не имеют большого отношения к нашим культурным стереотипам о годах, получивших такое наименование и определенных в категориях поколенческих декад. Например, понятие «классицизма» имеет точное и функциональное значение в немецкой литературно-культурной истории, которое исчезает, когда мы переходим к европейской перспективе, в которой

эти несколько ключевых лет растворяются без следа в более общем противопоставлении Просвещения и романтизма. Но это не что иное, как спекуляция, предполагающая возможность того, что в крайнем случае имеющееся у людей чувство самих себя и своего исторического момента может в конечном счете не иметь *ничего* общего с его реальностью, то есть экзистенциальное может радикально отличаться — как крайний вариант «ложного сознания» — от структурного и социального значения коллективного феномена, и эта возможность, несомненно, стала убедительнее благодаря глобальному империализму, в категориях которого значение данного национального государства — значение для всех остальных на земном шаре — может радикально расходиться с внутренним опытом его граждан и их внутренней повседневной жизнью. Выступая перед нами, Эйзенхауэр надевал хорошо знакомую нам улыбку, но чужаков за пределами наших границ он потчевал не менее знакомым грозным видом, о чем красноречиво свидетельствовали государственные портреты в любом консульстве США тех времен.

Существует, однако, и еще более радикальная возможность, а именно то, что понятия этого периода в конечном счете вообще не соответствуют никаким реалиям, и как бы они ни формулировались — в категориях логики поколений, царствующих монархов или в какой-то иной типологической или классификационной системе, коллективная реальность множественных жизней, охватываемых такими терминами, немыслима (или нетотализируема, если использовать распространенное выражение) и не может быть описана, охарактеризована, обозначена ярлыком или концептуализирована. Это, я полагаю, и есть то, что можно назвать ницшевской позицией,

согласно которой нет таких вещей, как «периоды», и никогда не было. В этом случае, конечно, нет и такой вещи, как «история», что, вероятно, и было главной философской мыслью, которую изначально пытались доказать подобными аргументами.

Здесь, однако, пора вернуться к роману Дика и вспомнить о том повороте, который превращает его в научную фантастику: в результате постепенного накопления небольших, но странных деталей выясняется, что окружение романа, в котором мы наблюдаем за действиями и перемещениями персонажей, — это на самом деле не пятидесятые (я не знаю, использует ли сам Дик этот термин в своем тексте). Это потемкинская деревня исторического типа, то есть репродукция 1950-х — включающая воспоминания и структуры характера, индуцированные и встроенные в людей, ее населяющих, — построенная (по причинам, которые нам здесь не важны) в 1997 году, в разгар космической атомной гражданской войны. Я только отмечу, что через главного героя действует двухсторонняя детерминация, и поэтому он должен интерпретироваться в русле одновременно негативной и позитивной герменевтики. Поселение было построено для того, чтобы против его воли подвести его к выполнению военного задания, важного для правительства. В этом смысле он жертва манипуляции, способной пробудить в нас всевозможные фантазии о контроле разума и бессознательной эксплуатации, об антикартезианском предназначении и детерминизме. То есть, согласно этой интерпретации, роман Дика — это кошмар и выражение глубинных и бессознательных коллективных страхов, связанных с нашей общественной жизнью и ее тенденциями.

Но в то же время Дик стремится всеми силами прояснить то, что поселение 1950-х годов — это еще

и результат инфантильной регрессии протагониста, который в определенном смысле тоже бессознательно выбрал свою иллюзию и сбежал от тревог гражданской войны в успокоительный и привычный комфорт своего собственного детства, пришедшего на этот период. И с этой точки зрения роман представляет собой коллективное исполнение желаний, выражение глубинного бессознательного стремления к более простой и гуманной социальной системе, к утопии маленького города, вполне соответствующей североамериканской традиции фронтира.

Мы должны также отметить, что сама структура романа помечает позицию Америки Эйзенхауэра в мире в целом, а потому может читаться как своего рода искаженная форма когнитивного картографирования, бессознательная и фигуративная проекция некоего более «реалистического» разъяснения нашей ситуации, как она описывалась ранее — реальности США как родного города, над которым нависла неумолимая угроза всемирного коммунизма (а также, пусть в этот период и в гораздо меньшей степени, нищеты третьего мира). Это, конечно, еще и период классических научно-фантастических фильмов с их более откровенными идеологическими репрезентациями внешних угроз и надвигающегося вторжения пришельцев (в них действие тоже обычно происходит в маленьких городах). Роман Дика может прочитываться и в том смысле, что за благополучной, но обманчивой ширмой обнаруживается более мрачная «реальность», или же он может приниматься за определенный подход к самосознанию самих репрезентаций.

С актуальной точки зрения более значима, однако, парадигматическая ценность романа Дика для вопросов истории и историчности в целом. Один

из способов осмысления поджанра, к которому относится этот роман, то есть «категории» научной фантастики, которая может либо расширяться и облагораживаться за счет добавления к ней всей классической сатирической и утопической литературы начиная с Лукиана, либо, напротив, ограничиваться и низводиться до бульварного чтива и приключенческой литературы, состоит в том, что ее надо рассматривать в качестве исторически новой и оригинальной формы, которая в чем-то аналогична появлению исторического романа в первой половине девятнадцатого века. Лукач интерпретировал исторический роман в качестве формального изобретения (принадлежащего Вальтеру Скотту), благодаря которому фигуративностью было обеспечено новое и тогда еще только формирующееся у одержавших победу средних классов (или буржуазии) чувство истории, поскольку тогда этот класс пытался спроецировать собственное видение прошлого и будущего, выписав свой социальный коллективный проект в виде темпорального нарратива, отличного по форме от нарративов прежних «исторических субъектов», например феодального дворянства. В этой форме исторический роман — и его эманации, такие как костюмированный фильм, — приобрел дурную славу и вышел из оборота не просто потому, что в постмодернистскую эпоху мы больше не рассказываем себе свою историю подобным образом, но также потому, что мы больше не воспринимаем ее в таком качестве и, возможно даже, больше вообще ее в своем опыте не переживаем.

Короче говоря, хотелось бы выделить условия возможности подобной формы — а также ее возникновения и заката, — не столько в экзистенциальном опыте истории народа в тот или иной историче-

ский момент, сколько в самой структуре его социально-экономической системы, в ее относительной непрозрачности или прозрачности, в предоставляемой ее механизмами способности к большему когнитивному, но также и экзистенциальному контакту с тем, что существует реально. Это контекст, в котором, думается, будет интересно рассмотреть гипотезу о том, что научная фантастика как жанр поддерживает структурно-диалектическое отношение с историческим романом, отношение одновременно родства и перевертывания, противоположности и гомологии (такое же отношение должны были предположительно поддерживать между собой комедия и трагедия, лирика и эпика, наконец сатира и Утопия, проанализированные Робертом Карлом Эллиотом). Но время само играет ключевую роль в этой общей оппозиции, которая также выполняет функцию эволюционной компенсации. Ведь, если исторический роман «соответствовал» возникновению историчности или чувству истории в строго современном смысле этого слова, сложившемся после восемнадцатого века, научная фантастика в равной мере соответствует увяданию или же блокировке этой историчности, а также, особенно в наше время (в постмодернистскую эпоху), ее кризису и параличу, ослаблению и вытеснению. Только за счет резкого формального и повествовательного сдвига мог возникнуть нарративный аппарат, способный вернуть жизнь и чувство этому судорожно функционирующему органу, которым является наша способность организовывать и проживать время исторически. И не следует спешить думать, будто эти две формы симметричны на том основании, что исторический роман изображает прошлое, а научная фантастика — будущее.

Историчность, в действительности, не является репрезентацией ни прошлого, ни будущего (хотя разные ее формы используют подобные репрезентации): ее можно, в первую очередь, определить как восприятие настоящего в качестве истории, то есть как такое отношение к настоящему, которое каким-то образом остраивает его и позволяет нам занять дистанцию по отношению к непосредственности — такая дистанция обычно называется исторической перспективой. Иными словами, правильно будет подчеркнуть исторический характер (*historicality*) самой этой операции, которая выступает нашим способом понимания историчности в этом конкретном обществе и способе производства, но также правильно будет отметить, что ставкой, по существу, является здесь процесс овеществления, благодаря которому мы отстраняемся от нашего погружения в «здесь и сейчас» (которое еще не получило определения в качестве «настоящего») и постигаем его в качестве своего рода вещи — не просто «настоящего», но настоящего, которое может быть датировано и названо «восемьдесятыми» или «пятидесятыми». Наше предположение состояло в том, что сегодня этого достичь сложнее, чем во времена Вальтера Скотта, когда казалось, что созерцание прошлого способно освежить чувство нашего настоящего момента чтения, становящегося продолжением, если не кульминацией этого генетического ряда.

Однако роман Дика «Распалась связь времен» предлагает совершенно иную машину для производства историчности, отличную от аппарата Вальтера Скотта, а именно то, что можно было бы назвать в строгом смысле тропом будущего предшествующего — остранение и обновление как историю нашего настоящего момента чтения, то есть пятидеся-

тых, за счет опасливого предсказания этого настоящего как прошлого специфического будущего. Само будущее — 1997 г. у Дика — не играет, однако, центральной роли в качестве репрезентации или предвосхищения; это нарративный прием, имеющий совершенно иную цель, а именно внезапного превращения реалистической репрезентации настоящего, Америки Эйзенхауэра и 1950-х маленького города, в воспоминание и реконструкцию. Овеществление здесь и правда встроено в сам роман, оно словно бы распылено и восстановлено в качестве формы праксиса: пятидесятые — это вещь, однако это вещь, которую мы можем построить, точно так же как фантаст строит свою модель в уменьшенном масштабе. Соответственно, в этот момент овеществление перестает быть пагубным отчуждающим процессом, вредным побочным эффектом нашего способа производства, если не его фундаментальной динамикой, и, скорее уж, сближается с человеческими энергиями и потенциями. (Это присвоение, конечно, связано во многом со спецификой тем и идеологии самого Дика — в частности, с ностальгией по прошлому и «мелкобуржуазным» превознесением мелкого ремесленничества, а также малого бизнеса и коллекционирования.)

Этот роман не мог не стать для нас историческим: его настоящее — 1950-е — стало нашим прошлым совсем не в том смысле, какой задан самим текстом. Последний все еще «работает»: мы еще можем почувствовать и оценить трансформацию и овеществление настоящего его читателей, превращающее его в исторический период; мы можем по аналогии экстраполировать нечто подобное и для нашего собственного момента во времени. Но совсем другой вопрос — может ли такой процесс сегодня осуществляться кон-

кретно, в культурном артефакте. Умножение таких книг, как «Шок будущего»², включение привычек «футурологии» в повседневную жизнь, преобразование нашего восприятия вещей, позволяющее учитывать их «тенденцию», и нашей интерпретации времени, которая допускает теперь аппроксимацию сложных вероятностей, — такое новое отношение к нашему собственному настоящему включает в себя элементы, ранее встроенные в опыт будущего, и в то же время блокирует или предупреждает любое глобальное представление об этом будущем как некоей радикально трансформированной, принципиально иной системе. Если катастрофические картины «ближайшего будущего», например, картины перенаселенности, голода, анархического насилия, уже не так эффективны, как еще несколько лет назад, ослабление этих эффектов и нарративных форм, которые должны были их производить, не обязательно связано с привыканием и слишком близким знакомством; скорее уж последнее само нужно считать следствием перемен в нашем отношении к воображаемому близкому будущему, которое более не поражает нас ужасом инаковости и радикального отличия. В этом случае в игру вступает своего рода ницшеанство, которое рассеивает тревоги и даже страх: убежденность, пусть даже усвоенная не сразу, а постепенно, в том, что есть только настоящее и что оно всегда «наше», оказывается обоюдоострой мудростью. Ведь всегда было ясно, что ужас подобного близкого будущего — как и аналогичный ужас старого натурализма — имел классовое основание, будучи глубоко укорененным в классовом комфорте и классовых привилегиях. Старый натура-

2. Книга Элвина Тоффлера, впервые опубликованная в 1970 г. — *Прим. ред.*

лизм позволял нам на одно мгновение пожить жизнью и перенестись в жизненный мир низших классов, но лишь затем, чтобы с облегчением вернуться к нашим собственным гостиницам и креслам: позитивные решения, которые он мог поощрять, всегда оказывались, соответственно, той или иной формой филантропии. Точно так же вчерашний ужас перенаселенных городских агломераций, которые должны были возникнуть в ближайшем будущем, мог с той же легкостью прочитываться как предлог для удовлетворенности нашим собственным историческим временем, в котором нам еще не приходится жить такой жизнью. Но в обоих случаях страх — это страх пролетаризации, соскальзывания вниз по социальной лестнице, утраты комфорта и комплекса привилегий, которые мы все больше мыслим в пространственных категориях: приватность, пустые комнаты, молчание, отгораживание от других людей, защита от толп и других тел. То есть ницшеанская мудрость говорит нам о том, что надо освободиться от этого страха, напоминая нам, что какую бы социальную и пространственную форму ни приняла наша будущая обездоленность, она не будет нам чуждой, поскольку она по определению будет нашей. *Dasein ist je mein eigenes*³ — остранение, шок, вызванный инаковостью, является в таком случае просто эстетическим эффектом и ложью.

Но, возможно, то, что здесь подразумевается, — это просто окончательный истористский слом, из-за которого мы более вообще не можем представлять себе будущее, в какой угодно форме — утопической или катастрофической. При тех обстоятельствах, когда

3. «Dasein ist je mein eigenes» (нем.) — парафраз Хайдеггера, «Dasein — всегда мой собственный». — Прим. пер.

прежняя футурологическая научная фантастика (сегодня названная киберпанком) превращается просто в «реализм» и откровенную репрезентацию настоящего, предлагаемая нам Диком возможность — опыт нашего настоящего как прошлого и как истории — постепенно исключается. Но в нашей культуре все указывает на то, что мы все же не перестали интересоваться историей; по сути дела, в тот самый момент, когда мы, как, к примеру, здесь, жалуемся на закат историчности, мы ставим также нашей современной культуре общий диагноз, признавая ее безнадежно истористской — в дурном смысле вездесущего и неразборчивого аппетита к мертвым стилям и модам; собственно, ко всем стилям и модам мертвого прошлого. В то же время некая карикатура на историческое мышление — которое мы больше не можем даже называть поколенческим, настолько быстрым стало его движение, — также получила всеобщее распространение, включив в себя по меньшей мере волю и намерение вернуться к нашим сегодняшним обстоятельствам, чтобы продумать их — в качестве, например, девяностых, — и выработать соответствующие программы маркетинга и прогностические выводы. Почему не считать это историчностью, которая мстит? И какая разница между этим ныне обобщенным подходом к настоящему и достаточно неуклюжим и примитивным лабораторным подходом Дика к «концепту» его собственных пятидесятых?

С моей точки зрения, показательное отличие содержится в самой структуре двух операций — одна мобилизует представление о будущем, чтобы определить его возвращение к ныне историческому настоящему; другая мобилизует, но в некоем аллегорическом смысле, представление о прошлом или об определенном моменте прошлого. Кое-какие недавние

фильмы (я буду говорить о «Дикой штучке» и «Синем бархате») заставляют нас рассматривать эти новые процессы в категориях аллегорической встречи; однако даже эта формальная возможность не будет по-настоящему понята до тех пор, пока мы не выявим ее предварительные условия в развитии кинематографа ностальгии в целом. Дело в том, что именно благодаря так называемому кинематографу ностальгии становится возможной некоторая собственно аллегорическая обработка прошлого: из-за того, что формальный аппарат кинематографа ностальгии приучил нас потреблять прошлое в форме гляцевых изображений, стали возможными новые, более сложные «постностальгические» высказывания и формы. В другом тексте я попытался выделить привилегированное сырье или историческое содержание этой конкретной операции овеществления и трансформации в изображение, признав в качестве такового содержания ключевой антитезис двадцатых и тридцатых, а также истористское возрождение самого стилистического выражения этого антитезиса в ар-деко. Символическая проработка этого напряжения — своего рода противоречия между Аристократией и Рабочим, — очевидно, включает в себя символическое переизобретение или производство новой Буржуазии, новой формы идентичности. Однако, как и в случае фотореализма, сами эти продукты безлики в своей визуальной элегантности, тогда как сюжетные структуры таких фильмов страдают схематизацией (или типизацией), которая, похоже, внутренне присуща этому проекту. Следовательно, хотя мы можем предвидеть, что их будет еще больше, и хотя вкус к ним соответствует более долгосрочным качествам и потребностям нашей актуальной экономико-психической конститу-

ции (фиксации изображений и истористским желанием), вполне можно было ожидать, что вскоре получит развитие новое, более сложное и формально интересное продолжение.

Неожиданным — но и вполне диалектическим, едва ли не в хрестоматийном смысле этого слова, — оказалось появление этой новой формы из своего рода скрещивания, если не синтеза, двух кинематографических модусов, которые мы до этого момента считали антитетическими, а именно, с одной стороны, возвышенной элегантности фильмов ностальгии и, с другой — фильмов категории В, подражающих иконоборческим панк-фильмам. Мы не смогли понять, что и те и другие в значительной мере являются заложниками музыки, поскольку музыкальные означающие в двух этих случаях существенно отличались — отрывки из качественной танцевальной музыки, с одной стороны, и, с другой — из современных рок-групп, которых расплодилось немало. В то же время любая хрестоматийная «диалектика» такого типа, о которой мы уже упоминали, могла бы указать нам на вероятность того, что идеологема «элегантности» зависит в определенной мере от противоположности особого рода, противоположности и отрицания, которое в наше время, судя по всему, освободилось от своего классового содержания (в котором еще теплилась жизнь, когда «битники» чувствовали себя обязанными поддерживать двойную оппозицию по отношению к буржуазной респектабельности и эстетизму высокого модерна) и постепенно переместилось в новый комплекс значений, называющихся «панком».

Поэтому новые фильмы будут, прежде всего и главным образом, аллегорией этого — их собственного возникновения как синтеза ностальгии-деко

и панка: в том или ином отношении они будут рассказывать нам свои истории, повествуя о потребности в этом «браке» и его поиске (у эстетики, в отличие, к сожалению, от политики, есть замечательная черта — «поиск» автоматически становится сутью дела, заменяя собой цель: начать его, значит по определению уже его осуществить). Однако это решение эстетического противоречия не обходится даром, поскольку формальное противоречие само имеет самостоятельное символическое — в социальном и историческом плане — значение.

Теперь следует вкратце пересказать истории, рассказываемые в двух этих фильмах. В «Дикой штучке» молодого сотрудника, «преданного своей организации», похищает взбалмошная девушка, которая знакомит его с миром легкой жизни и мошенничества с кредитными картами. Но потом появляется ее муж, бывший осужденный, который, желая отомстить, преследует пару. Тогда как в «Синем бархате» выпускник школы находит отрезанное ухо, которое наводит его на след исполнительницы романсов, ставшей таинственным образом жертвой местного наркоторговца, от которого он может ее спасти.

В действительности такие фильмы приглашают нас вернуться в каком-то смысле к истории: центральная сцена «Дикой штучки» — или по крайней мере сцена, на которой сюжетная линия делает резкий поворот, — это встреча одноклассников, событие такого рода, которое подчеркивает необходимость исторических суждений касательно участников, то есть рассказов об исторических траекториях, но также оценок моментов прошлого, вспоминаемых с ностальгией, но обязательно отвергаемых или утверждаемых заново. Это разрыв или проем, через который прежде бесцельный, но живой нарратив фильма внезапно про-

валивается в более глубокое прошлое (или это более глубокое прошлое проваливается в него); поскольку встреча выпускников через десять лет после завершения школы на самом деле отодвигает нас еще на двадцать лет в прошлое, ко времени, когда у вас за плечом вдруг появляется «злодей», маркируемый в качестве «знакомого», хотя он совершенно незнаком зрителю (он муж героини Рэй, но не только). «Рэй» — это, конечно, в определенном отношении еще одна переработка этой скучной и исчерпанной парадигмы, готики, где — на индивидуальном уровне — женщина, находящаяся в своего рода укрытии, запугивается и становится жертвой «злого» мужчины. Я думаю, было бы большой ошибкой интерпретировать такую литературу как своего рода протофеминистское разоблачение патриархата и, в частности, как протополитический протест против изнасилования. Конечно, готика мобилизует страхи изнасилования, однако ее структура дает нам подсказку, которая выводит на более важную черту ее содержания, которую я попытался подчеркнуть термином «в укрытии».

Готика действительно является в конечном счете классовой фантазией (или кошмаром), в котором разыгрывается диалектика привилегии и укрытия: ваши привилегии изолируют вас от других людей, но именно поэтому они создают защитную стену, сквозь которую ничего не видно, и можно вообразить, как за ней собираются всевозможные завистливые силы, подготавливающие нападение на вас; это, если угодно, синдром занавеса в душе (как в «Психозе» Хичкока). То, что его классическая форма зависит от того, что приходится пережить женщине среднего класса в ее привилегированном положении — изоляцию, но также домашнее безделье, навязанное им новейшими формами брака среднего класса, — относит

подобные тексты, понимаемые в качестве симптомов, к истории положения женщин, но не наделяет их никаким особым политическим значением (если только это значение не состоит попросту в росте осознания минусов самой этой привилегии). Но эта форма при определенных обстоятельствах может быть выстроена также вокруг молодых мужчин, у которых, как считается, есть похожая защитная дистанция, например, вокруг интеллектуалов или же молодых бюрократов с портфелями, которые тоже «в укрытии», как собственно в «Дикой штучке». (То, что эта гендерная замена рискует пробудить дополнительные сексуальные коннотации, здесь осознанно разыгрывается в удивительно живой сцене, когда потасовка, снятая сзади, причем с женской точки зрения, выглядит страстными объятиями двух мужчин.) Еще больший формальный перескок происходит, однако, когда отдельная «жертва» — мужчина или женщина — заменяется самим коллективом, американским обществом, которое переживает теперь страхи, обусловленные его экономическими привилегиями и его укрытой «исключительностью», в псевдополитической версии готического — на фоне угрозы стереотипических безумцев или «террористов» (по какой-то причине в основном арабов или иранцев). Эти коллективные фантазии стоит объяснять не столько некоей возросшей «феминизацией» самого американского общества, сколько его виной и динамикой комфорта, о которой мы уже говорили. Как и в частной версии традиционного готического романа, их эффекты зависят от пробуждения *этики* как системы ментальных категорий, от раздувания и искусственного оживления этой выдохшейся и устаревшей бинарной оппозиции добродетели и порока, которую восемнадцатый век очистил от ее теологических сле-

дов и полностью сексуализировал, прежде чем передать ее нам по наследству.

Другими словами, основная операция современной готики — в разных ее формах, в частности с участием жертвы изнасилования или же в политико-параноидальной форме, — полностью зависит от конструирования *зла* (формы добра, как известно, сконструировать намного сложнее, и обычно они освещаются более темным понятием, словно бы солнце светило отраженным светом, отнятым у луны). Но зло здесь — это пустейшая форма простой Инаковости (в которую можно произвольно закладывать социальное содержание любого типа). Мне так часто пеняли за мои аргументы против этики (как в политике, так и в эстетике), что стоит, видимо, мимоходом отметить, что Инаковость — очень опасная категория, без которой нам лучше обойтись; к счастью, в литературе и культуре она стала к тому же еще и очень скучной. «Чужой» Ридли Скотта, возможно, еще как-то с ней справляется (но при этом все работы Лема, особенно недавнее «Фиаско», могут истолковываться как аргумент против применения этой категории даже в научной фантастике); но, конечно, Рэй из «Дикой штучки» и Фрэнк Бут из «Синего бархата» больше никого не пугают; да и не нужны нам, на самом деле, мурашки на коже, если надо прийти к здравому политическому решению касательно людей и сил, которые в нашем современном мире представляют коллективное «зло».

С другой стороны, справедливо будет сказать, что Рэй изображается не демонически, не как представление собственно зла, но, скорее, как представление того, кто *играет в то, что он злой*, а это совсем другое дело. В Рэе нет ничего действительно аутентичного; его злоба такая же фальшивая, как и его улыб-

ка; а его одежда и прическа дают еще одну подсказку, указывая нам на иное направление, не этическое. Ведь Рэй не только симулирует зло, он симулирует еще и *пятидесятые*, и это мне представляется намного более важным. Я говорю, конечно, об оппозиционных пятидесятых, то есть пятидесятых Элвиса Пресли, а не Эйзенхауэра, но я не уверен, что мы можем сегодня провести между ними различие, когда смотрим сквозь историческую брешь и пытаемся сосредоточиться на ландшафте прошлого, взирая на него через очки, окрашенные ностальгией.

В этом пункте готические ловушки «Дикой штучки» разваливаются и становится ясно, что нам приходится иметь здесь дело с аллегорическим, по сути, нарративом, в котором 1980-е годы встречаются с 1950-ми. Какие именно счета должна свести актуальность с этим конкретным истористским призраком (и сможет ли она сделать это) — на данный момент важно не столько это, сколько то, что встреча вообще была устроена — при посредстве и с подачи, конечно, 1960-х, непреднамеренной подачи и, конечно, по доброй воле, поскольку у Одри/Лулу очень мало причин желать этой связи, как и того, чтобы ей напоминали о прошлом — ее или Рэя (он только что вышел из тюрьмы).

Следовательно, все зависит (или так можно подумать) от этого различия между шестидесятыми и пятидесятыми: первые желанны (как очаровательная женщина), а вторые — страшны и зловещи, ненадежны (как главарь банды байкеров). Как указывает само название фильма, ставкой является «нечто дикое», исследование которого фокусируется первым прозрением Одри, когда она подметила нонконформистский характер Чарли (он не оплатил счет за обед). Действительно, неоплаченный счет функционирует,

видимо, как главный признак «крутизны» или «модности» Чарли — если понимать, что ни одна из этих категорий (как и использованные выше категории конформизма/нонконформизма) не соответствует логике этого фильма, который можно считать именно попыткой сконструировать новые категории, которыми можно было бы заменить старые, исторически устаревшие и привязанные к определенному периоду (а потому несовременные и непостмодернистские). Мы можем сказать, что эта конкретная «проверка» включает преступление из мира офисных служащих, противопоставленное «настоящему» преступлению низших классов, то есть краже в крупных размерах или же членовредительству, которыми занимается сам Рэй. Но это всего лишь мелкобуржуазное преступление офисного работника (и даже то, что Чарли незаконно пользуется кредитными картами компании, вряд ли можно сопоставить с той подлинной преступностью, которую его корпорация предполагает едва ли не по определению). Подобные классовые маркеры не присутствуют в самом фильме, который в ином смысле можно считать именно попыткой подавить язык и категории класса и различия классов, заменив их другими видами семных (semic) противоположностей, которые еще предстоит изобрести.

Они необходимым образом возникают в персонаже Лулу, в пределах аллегории шестидесятых (которая оказывается чем-то вроде «черного ящика» данного семного преобразования). Пятидесятые означают подлинное восстание с реальным насилием и реальными последствиями, но также *романтические репрезентации* подобного восстания, в фильмах с Брандо и Джеймсом Дином. Следовательно, Рэй функционирует одновременно как своего рода готи-

ческий злодей этого конкретного нарратива и, на аллегорическом уровне, как простая *идея* романтического героя, то есть как трагический протагонист фильма другого рода, который уже невозможно снять. Лулу сама по себе не является альтернативной возможностью, в отличие от героини фильма «Отчаянно ищущий Сьюзен». Рамка здесь остается исключительно мужской, о чем свидетельствует неудачная концовка (наказание или приручение Лулу) наряду со значением одежды, к которому мы вскоре вернемся. Следовательно, все зависит от нового рода *героя*, которым Лулу каким-то образом позволяет стать Чарли — благодаря ее собственной семной композиции (поскольку она далеко не просто женское тело или фетиш).

В этой композиции интересно то, что она, прежде всего, показывает нам шестидесятые, но увиденные словно бы через пятидесятые (или восьмидесятые?): алкоголь, но не наркотики. Шизофреническая, наркотическая сторона шестидесятых здесь систематически исключается вместе с их политикой. Иными словами, опасна не Лулу в ее приступах бешенства, опасен, скорее, Рэй; не шестидесятые, их контркультура и «стили жизни», а пятидесятые и их восстания. Однако преимущество пятидесятых и шестидесятых состоит в том, *против* чего бунтовали и альтернативой *какому именно* стилю жизни были «новые» стили жизни. Однако сложно найти какое-то содержание в возбужденном поведении Лулу, которое, похоже, организовано чистым капризом; то есть высшей ценностью, заключающейся в том, что нужно оставаться непредсказуемым и не поддающимся овеществлению или категоризации. Здесь заметны отзвуки Андре Жида и его «Подземелий Ватикана» или же всех тех героев Сартра, которые отчаянно

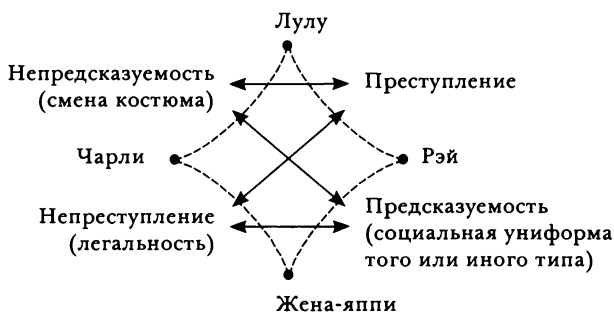
стремятся уклониться от этой окончательной объективации Взглядом другого (это невозможно, и в итоге к ним просто приклеивается ярлык «капризных»). Перемены в костюме наделяют эту в ином отношении чисто формальную непредсказуемость определенным визуальным содержанием; они переводят ее в язык культуры изображений и доставляют чисто зрительное удовольствие, вызываемое метаморфозами Лулу (которые на самом деле не являются психическими).

Однако зрители и протагонист должны по-прежнему думать, что они куда-то движутся (по крайней мере до тех пор, пока появление Рэя не перенаправит фильм в другую сторону): таким образом, совершенное Лулу похищение Чарли из Нью-Йорка, каким бы волнующим экспромтом оно ни казалось, по крайней мере обладает пустой формой, которая окажется поучительной, поскольку это архетипическое нисхождение в Среднюю Америку, в «реальные» США, Америку либо линчевания и фанатизма, либо истинной и нравственной семейной жизни и американских идеалов; не вполне понятно, какая именно это Америка. Тем не менее, если русские интеллектуалы-народники девятнадцатого века отправлялись в путь, чтобы найти «Народ», нечто вроде этого путешествия является или было *scène à faire*⁴ любой американской аллегории, достойной своего призвания, тогда как данная аллегория показывает, что в конце пути искать больше нечего. Дело в том, что семья Лулу/Одри — ограниченная в данном случае матерью — это уже не буржуазия из мрачных воспоминаний, не подавление сексуальности или респектабель-

4. *Scène à faire* (фр.) — обязательная для того или иного жанра сцена. — Прим. пер.

ность пятидесятых, но и не авторитаризм шестидесятых, прошедший под знаком Линдона Джонсона. Мать играет на клавесине, она понимает дочь, будучи такой же чудачкой, как и все остальные. В этом американском городке более невозможны никакие эдиповы восстания, а с ними из социально-культурной динамики этого периода исчезает и напряжение. Но хотя в глубинке уже не найти «среднего класса», там все же осталось что-то другое, что может послужить ему заменой, по крайней мере в динамике самой нарративной структуры, ведь на встрече одноклассников Лулу мы обнаруживаем (помимо Рэя и ее собственного прошлого) коллегу Чарли по бизнесу, то есть бюрократа-яппи с его беременной женой. Это, несомненно, злые родители, которых мы искали, но из далекого и плохо представимого будущего, а не из старого и традиционного американского прошлого: они занимают семный участок «средняков», но уже без какого-то социального базиса или содержания (едва ли их можно, к примеру, истолковать в качестве воплощения протестантской этики, пуританизма, белого расизма или же патриархата). Но они по крайней мере помогают нам определить более глубокую идеологическую цель этого фильма, которая состоит в том, чтобы отличить Чарли от его коллег-яппи, сделав из него героя или протагониста общего типа, отличного от Рэя. Как мы уже показали, отсюда непредсказуемость в области *моды* (одежды, прически, языка тела в целом): соответственно, Чарли должен сам пройти через эту матрицу, и его метаморфоза выполняется конкретно и вполне убедительно, когда он сбрасывает свой костюм, меняя его на более вольную экипировку туриста (футболка, шорты, черные очки и т. д.). В конце фильма, конечно, он сбрасывает с себя и свою корпо-

ративную работу; но, наверное, мы захотели бы знать слишком много, если бы поинтересовались, что он будет делать вместо нее и чем станет, если не считать собственно «отношений», в которых он становится господином и старшим партнером. Семная организация всего этого могла бы быть представлена в следующем виде (симметрия сохранена за счет рассмотрения беременной и неодобрительной жены-яппи в качестве конкретного проявления нейтрального термина):



Мы еще не говорили о наручниках, которые могут служить переходом к похожему типу нарративной аллегории, чьи комбинации и атмосфера существенно отличаются от данной. Действительно, «Синий бархат» пытается нанести садомазохизм непосредственно на карту массовой культуры, чем демонстрирует серьезность, совершенно не свойственную фильму Демми (где любовная сцена с наручниками сколь сексуальна, столь и «фривольна»). Следовательно, садомазохизм становится позднейшим и последним элементом в длинном ряду табуированных форм содержания, которые, начиная с нимфеток Набокова в 1950-х годах, поднимаются одна за другой на поверхность публичного искусства, постоянно расши-

ря круг все более прогрессивных трансгрессий, который ранее мы называли контркультурой или же шестидесятыми. Но в «Синем бархате» контркультура открыто связывается с наркотиками, а потому и с преступностью — хотя и не организованной преступностью, а скорее коллективностью маргиналов и отщепенцев, так что трансгрессивная природа этого комплекса вещей назойливо подкрепляется повторяющейся непристойностью (со стороны персонажа Денниса Хоппера).

Но если в «Дикой штучке» ненавязчиво упоминается и обсуждается история, в «Синем бархате» скорее именно ее противоположность — Природа — дается нам в качестве общей рамки и бесчеловечной, трансчеловеческой перспективы, в которой нужно созерцать события этого фильма. Сердечный приступ отца, который инициирует фильм подобно непостижимой катастрофе — божественному акту, который странным образом

Вторичные переработки

I. Прологомены к будущим столкновениям между модерном и постмодерном

МАРКСИЗМ и постмодернизм — многие часто находят это сочетание странным или парадоксальным, а в некоторых случаях и крайне неустойчивым, поэтому кое-кто делает вывод, говоря обо мне, что раз я стал «постмодернистом», значит наверняка перестал быть марксистом в том или ином осязаемом (другими словами, стереотипном) смысле. Ведь два этих термина несут — когда на дворе у нас постмодернизм — немалый груз поп-ностальгических образов, так что «марксизм» порой дистиллируется в виде желтеющих фотографий Ленина и советской революции, а «постмодернизм» тут же одаривает зрелищем новых роскошных отелей. Излишне бойкое бессознательное собирает на скорую руку образ маленького, дотошно воссозданного ресторана, украшенного старыми фотографиями, с советскими официантами, не спешащими подавать плохую русскую еду, который притаился за какой-нибудь новой архитектурной причудой, розовато-голубой и блестящей.

Если позволить себе личное замечание, мне и ранее случалось попадать в странную и одновременно комичную роль предмета исследования: книга

о структурализме, которую я опубликовал несколько лет назад, спровоцировала поток писем, некоторые из которых обращались ко мне как «главному» представителю структурализма, тогда как другие называли меня «видным» критиком и противником этого движения. Я на самом деле не был ни тем, ни другим, но должен согласиться, что, наверное, я не был «ни тем, ни другим» в довольно сложном и необычном смысле, понять который было не так-то просто. Что касается постмодернизма и несмотря на все усилия, предпринятые мной в моем основном тексте по этой теме, дабы объяснить, что в интеллектуальном или политическом смысле невозможно просто прославлять постмодернизм или же «отказываться» от него (что бы это ни значило), авангардные критики искусства поспешили признать меня вульгарным марксистским громилой, тогда как некоторые из более простодушных товарищей пришли к выводу, что, следуя примеру многих известнейших предшественников, я окончательно сошел с ума и стал «постмарксистом» (что на одном языке значит «ренегатом» и «перебежчиком», а на другом — тем, кто скорее займется чем-то другим, чем будет сражаться).

Похоже, что во многих из этих реакций были перепутаны друг с другом вкус (или мнение), анализ и оценка, то есть три вещи, которые, как мне представляется, стоило бы разделять. «Вкус» — в самом общем медийном смысле личных предпочтений — соответствует в таком случае тому, что ранее носило философски облагороженное название «эстетического суждения» (само это изменение в кодах и падение барометра лексического достоинства является по крайней мере одним из признаков смещения традиционной эстетики и трансформации культурной сферы в современную эпоху). Под «анализом» я под-

разумеваю то особенное и в то же время строгое сочетание формального и исторического анализа, которое составляет специфическую задачу изучения литературы и культуры; если же уточнить его описание, сказав, что это исследование исторических условий возможности определенных форм, можно, вероятно, будет понять, как два этих родственных подхода (которые в прошлом часто считались непримиримыми и несовместимыми) могут конституировать свой предмет, а потому быть неразделимыми. Анализ в этом смысле можно считать набором операций, совершенно отличных от культурной журналистики, ориентированной на вкус и мнение; тогда нужно удостовериться различие между такой журналистикой — среди функций которой обязательно присутствует и рецензирование — и тем, что я назову «оценкой», которая более не зависит от того, «хорошо» ли данное конкретное произведение (на манер прежнего эстетического суждения), но скорее пытается поддержать (или переизобрести) оценивание социально-политического типа, которое задается вопросом о качестве самой социальной жизни, опосредуя эти вопросы текстом или отдельным произведением искусства. Также такая оценка может рискнуть и оценить политические следствия культурных течений или движений, придерживаясь в своих суждениях меньшего утилитаризма и выражая большую симпатию к динамике повседневной жизни, чем санкциям и каталогам прежних традиций.

Что касается вкуса (как могли удостовериться читатели предшествующих глав), в культурном плане я пишу в качестве относительно восторженного потребителя постмодернизма, по крайней мере некоторых его составляющих: я люблю архитектуру и большую часть новейшего визуального искусства, особен-

но новейшую фотографию. Музыка тоже ничего, как и поэзия; роман — самая слабая из новейших культурных областей, его заметно превосходят нарративные аналоги романа в кинематографе и видео (по крайней мере, это относится к роману большой литературы; но нарративы малых жанров очень хороши, а в странах третьего мира все это выглядит, конечно, совсем иначе). Еда и мода также значительно улучшились, как и жизненный мир в целом. Мне представляется, что это, по существу, визуальная культура, соединенная со звуком — культура, чья языковая составляющая (для которой нужно изобрести более сильный термин, чем «стандартизация», и которая к тому же пронизана мусорным языком наихудшего рода, такими терминами, как «стиль жизни» и «сексуальные предпочтения») оказалась слабой и вялой, и чтобы сделать ее интересной, потребуется изобретательность, смелость и сильная мотивация.

Таковы вкусы, которые составляют основу для мнений; они мало чем связаны с анализом функции такой культуры и с тем, как она стала такой. В любом случае, даже мнения в этой форме, скорее всего, не удовлетворительны, поскольку люди, по очевидным контекстуальным причинам, тут же захотят сравнения с прежним модернистским канонem. Архитектура, в целом, существенно лучше; романы — в гораздо меньшей степени. Фотография и видео несравнимы (последнее — по вполне очевидной причине); также нам сегодня повезло с новой интересной живописью и поэзией — нам есть что посмотреть и почитать.

Однако музыка (согласно Шопенгауэру, Ницше и Томасу Манну) должна была бы привести нас к чему-то более интересному и сложному, нежели простое мнение. Прежде всего, она остается фундамен-

тальным классовым маркером, индексом того культурного капитала, который Пьер Бурдьё называет социальным «отличием», отсюда страсти, которые по-прежнему вызывают высокие и элитные музыкальные вкусы, противопоставленные попсовым или массовым (и теории, их сопровождающие, — Адорно, с одной стороны, и Саймон Фрис — с другой). При этом музыка включает в себя историю более полным и необратимым образом, поскольку в качестве фона или стимула настроения она опосредует наше историческое прошлое нашим личным или экзистенциальным прошлым и вряд ли может быть изгнана потом из памяти.

Но главное отношение музыки к постмодерну определяется связью с самим пространством (которое, согласно моему анализу, является одной из отличительных или даже конститутивных черт новой «культуры» или культурной доминанты). MTV можно считать, прежде всего, опространствованием музыки или, если угодно, красноречивым свидетельством того, что в наше время музыка уже соединилась с пространством на глубинном уровне. Конечно, технологии мюзикла, будь то производства, воспроизведения, прослушивания или потребления, уже потрудились над выстраиванием нового звукового пространства вокруг индивидуального или коллективного слушателя: «репрезентационность» — в том смысле, в каком можно было пододвинуть кресло в зале и созерцать зрелище, развертывающееся перед вами, — пережила кризис и в музыке тоже, подвергнувшись специфическому историческому разложению. Вы больше не предлагаете музыкальный объект для созерцания и дегустации; вы подключаете контекст и выстраиваете музыкальное пространство вокруг потребителя. В этой ситуации *нарратив* предла-

гает множество полиморфных опосредующих звеньев между звуками во времени и телом в пространстве, координируя нарративизированный визуальный фрагмент — образный сколок, маркированный в качестве нарратива, который не обязательно должен был возникнуть из той или иной известной вам истории, — вместе с событием на саундтреке. В постмодерне особенно важно проводить различие между нарративизацией и тем или иным конкретным нарративным сегментом: пренебрежение этим различием приводит к смешению «старомодно-реалистических» и антинарративных, предположительно современных или постмодернистских, историй и романов. Сюжетная история — это, однако, лишь одна из форм, которые может принимать нарратив или нарративизация; и стоит учесть возможность того, что сегодня порой хватает уже простого намерения произвести сюжет, как в воображаемых книжных рецензиях у Лема (Кен Рассел, которого однажды спросили, почему он перешел на MTV, предсказал, что в двадцать первом веке не будет художественных фильмов длиннее пятнадцати минут). Следовательно, то, что MTV делает с музыкой — это не какая-то инверсия давно почившей формы девятнадцатого века, называвшейся программной музыкой; скорее MTV приколачивает звуки (используя, конечно, ланкановские обивочные гвозди) к видимому пространству и пространственным сегментам: в этом случае, как и в видеоформе в целом, прежней парадигмой — которая просвечивает в генеалогической ретроспективе как предшественник данной (хотя и не главный источник, на нее повлиявший) — оказывается собственно *анимация*. Мультфильм — особенно в его бредовых и сюрреалистических разновидностях — стал первой лабораторией, в которой «текст» опробовал

свое призвание служить посредником между изображением и звуком (вспомним о поповской страсти самого Уолта к высокой музыке) и закончил опространствованием времени.

Следовательно, мы начинаем делать некоторые успехи в превращении наших вкусов в «теорию постмодернизма», когда отступаем назад и обращаем внимание на саму «систему изящных искусств» — на соотношение форм и медиумов (и, собственно, на саму форму, которую приняли «медиумы», вытесняя в равной мере и форму, и жанр), на то, как сама эта общая система, будучи реструктуризацией и новой конфигурацией (пусть ее новизна и минимальна), выражает постмодерн, а через него — и все остальные вещи, происходящие с нами.

Однако подобные описания, похоже, не только включают обязательное сравнение с модерном как таковым, но также заново поднимают вопросы, связанные с «канонами»: конечно, только весьма старомодный критик или же культурный журналист был бы заинтересован в доказательстве очевидного, того, что Йейтс более «велик», чем Пол Малдун, а Оден — чем Боб Перельман, если только слово «великий» само не является выражением энтузиазма, в каком случае можно расставить позиции в обратном порядке. Возразить здесь можно и по-другому: вы вообще не можете убедительно «сравнивать» «величие» «великих писателей» в рамках одной парадигмы или периода. Представление Адорно о кровопролитной войне между отдельными произведениями, эстетическими монадами, которые отталкивают друг друга, несомненно, лучше соответствует эстетическому опыту большинства людей, объясняя, почему невыносимо, когда вас просят определить, кто более велик — Китс или же Вордсворт, оценить цен-

ность Центра Помпиду по меркам Гугенхайма, сравнить величие Дос Пассоса с Доктороу, не говоря уже о Малларме и Эшбери.

Тем не менее мы проводим подобные сравнения и, кажется, получаем от них удовольствие, какими бы бессмысленными они ни были; из этого можно сделать лишь тот вывод, что подобные навязчивые сопоставления и рейтинги *должны означать что-то еще*. Действительно, в другой работе я утверждал¹, что в политическом бессознательном той или иной эпохи подобные сравнения — отдельных произведений или, в целом, культурных стилей — в действительности являются фигурацией и экспрессивным сырьем более глубокого сравнения самих способов производства, которые сталкиваются друг с другом и судят друг друга, опосредуясь индивидуальным контактом между читателем и текстом. Однако пример модерна и постмодерна показывает, что это относится и к стадиям в рамках одного и того же способа производства, в данном случае к конфронтации модернистской (империалистической или монопольной) стадии капитализма и постмодернистской (или мультинациональной) стадии.

Любое перечисление простых культурных черт сводится к этой катахрезе, или четырехчленной метафоре: мы составляем некое высказывание о качественном превосходстве музыкального производства в немецких княжествах восемнадцатого века лишь для того, чтобы осудить или же прославить коммерческую и технологическую генерацию музыки в наше собственное время. Явное сравнение является в та-

1. См.: *Jameson F. Marxism and Historicism//The Ideologies of Theory*, volume II. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 148–177.

ком случае прикрытием и оболочкой скрытого, в котором мы пытаемся сконструировать чувство повседневной жизни при старом порядке, чтобы на следующем этапе реконструировать чувство того, что является особым и специфичным, оригинальным и историчным в настоящем времени. Следовательно, прикрывшись специализированной историей, мы продолжает заниматься историей общей или всемирной, которая должна завершиться теорией постмодернизма, что со всей очевидностью показывают брехтовские операции по острашению, описанные выше. Таковы термины и условия, на которых мы можем рассуждать об относительном «величии» Малера и Филипа Гласса или Эйзенштейна и MTV, однако они выходят далеко за пределы собственно эстетического или культурного, становясь значимыми или осмысленными только в том случае, когда достигают области производства материальной жизни, пределов и потенциалностей, которыми она (диалектически) наделяет человеческий, в том числе и культурный, праксис. На кону оказывается само это относительно систематическое отчуждение и диалектическое отношение между ограничениями базиса и возможностями надстройки в рамках данной системы и ее момента, то есть ее внутренний коэффициент несчастья и конкретная потенциалность телесного и духовного преобразования, допускаемого или завоевываемого ею.

Что касается модернизма, это могло бы стать отдельным его исследованием, но здесь приводятся только несколько вводных примечаний к такому исследованию. Что же до сохраняющегося при постмодерне ощущения «конца модерна», это совершенно другой вопрос, причем определяющий (и он не обязательно имеет большое отношение к историческо-

му модернизму или историческому модерну). Соответственно, во втором ряде заметок рассматривается этот сюжет, который иногда путают с этическим или эстетическим «сравнением» модернизма и постмодернизма; и уж тем более оно не позволяет провести социально-экономического сравнения, предлагаемого далее.

II. Примечания к теории модерна

«Классиков» модерна можно, конечно, подвергнуть постмодернизации или превратить в «тексты», если не предшественников «текстуальности»: две эти операции несколько отличаются друг от друга, поскольку предтечи — Реймон Руссель, Гертруда Стайн, Марсель Дюшан — всегда встраивались в модернистский канон не без труда. Они суть образцы и в некоторых случаях наглядные доказательства тождества модернизма и постмодернизма, поскольку в них незначительное изменение, намек на навязчивое желание к перестановке мест превращает то, что должно быть в высшей степени классическими эстетическими ценностями высокого модернизма, в нечто неудобное и далекое (но нам более близкое!). Словно бы они составляли некую оппозицию внутри оппозиции, эстетическое отрицание отрицания; выступая против миноритарного искусства модерна, и так уже антигегемонического, они устроили свое собственное, еще более миноритарное и частное, восстание, которое, конечно, само станет каноничным, когда модерн затвердеет и станет анфиладой музейных залов, по которым гуляет ветер.

Но что касается мейнстримных модернистов, тех, что смиренно ждут своей очереди в залы того же му-

зая, похоже, кого угодно из них можно полностью переписать в постмодернистский текст (неясно, можно ли представить этот процесс по образцу экранизации романа, тем более, что одна из черт постмодернистского кинематографа заключается в постоянно растущем дефиците таких экранизаций). Но тот факт, что мы переписываем высокий модернизм по-новому, мне сегодня представляется несомненным, особенно в случае некоторых ключевых писателей: хорошо известно, что Флобер помимо того, что был реалистом, превратился также и в модерниста, когда Джойс заучил его наизусть, а затем, у Натали Саррот, неожиданно стал каким-то постмодернистом. Что же до самого Джойса, Колин Маккейб спроектировал для нас сегодня нового Джойса — феминиста, креола, мультиэтнического Джойса, который, похоже, вполне созвучен нашему времени, оказываясь по крайней мере тем Джойсом, которого нам хочется превозносить как постмодерниста. В то же время я, со своей стороны, попытался обратиться к Джойсу третьего мира или антиимпериалистическому Джойсу, более согласующемуся с современной, а не с модернистской эстетикой². Но поддаются ли все классики прошлого подобному переписыванию? Является ли Пруст Жилия Делеза постмодернистом? Кафка Делеза — это, несомнен-

2. *Sarraute N.* Flaubert the Precursor // *The Age of Suspicion* / M. Jolas (trans.). New York: George Braziller, 1963; *MacCabe C.* James Joyce and the Revolution of the Word. London: Macmillan, 1979; см. также три мои работы о Рембо, Стивенсе и литературе империализма: *Jameson F.* Rimbaud and the Spatial Text // *Rewriting Literary History* / Tak-Wai Wong, M. A. Abbas (eds.). Hong Kong: Hong Kong University Press, 1984. P. 66–88; *Idem.* Wallace Stevens // *New Orleans Review*. 1984. Vol. 11. No. 1. P. 10–19; *Idem.* Modernism & Imperialism // *Nationalism, Colonialism & Literature*. No. 14. Field Day Pamphlet, Derry, Ireland. 1988. P. 5–25.

но, постмодернистский Кафка, то есть Кафка этничности и микрогрупп, в значительной степени Кафка третьего мира и диалектных меньшинств, соответствующий постмодернистской политике и «новым социальным движениям». Но можно ли присвоить точно так же и Т. С. Элиота? Что случилось в конце концов с Томасом Манном и Андре Жидом? Фрэнк Лентрикия поддерживал жизнь в Уоллесе Стивенсе на протяжении всего этого значительного климатологического изменения, однако Поль Валери исчез без следа, а ведь он был центральной фигурой для модернистского движения на международном уровне. В этой теме и вопросах, которые она вызывает, подозрительно их ошеломляющее семейное сходство с хорошо знакомыми дискуссиями о природе собственно классики, «неисчерпаемого» текста, способного переизобретаться и по-новому использоваться следующими поколениями, то есть некоего большого поместья, передаваемого по наследству и заново перестраиваемого наследниками, которые могут сделать в нем все по последней парижской моде или же установить японскую бытовую технику. В то же время не выжившие произведения выступают доказательством того, что «грядущие поколения» действительно существуют, даже в нашу постмодернистскую медиаэпоху; проигравшие составляют ключевой элемент рассуждения, они документируют обязательную прошедшесть прошлого, показывая, что не все «великие книги» все еще чем-то нам интересны. Этот подход удачно маскирует те части проблемы, которые заново отождествляют ее с более старой исторической дилеммой, и не позволяет нам понять кое-что о нашей собственной постсовременности, отправляясь от скуки, вызываемой «классикой» высокого модернизма, читать которую мы

больше не можем. Однако скука — очень полезный инструмент для изучения прошлого и инсценирования встречи между ним и настоящим.

Что касается других, выживших, — ценой некоторого обновления или «обеззараживания»³, определенного *Umfunktionierung*⁴ (Флобера, например, следует читать намного медленнее, чтобы нейтрализовать сюжетную линию и превратить предложения в моменты постмодернистского «текста») — им, несомненно, есть что рассказать о состоянии «модерна», в котором мы все еще пребываем. В действительности мы должны вывести из корня прилагательного «модерный» (*modern*) три разных существительных — помимо собственно «модернизма», менее знакомую «модерность» (*modernity*), а также «модернизацию», чтобы не только понять разные аспекты проблемы, но и оценить, насколько по-разному различные академические дисциплины, а также национальные традиции, ее оформляли. «Модернизм» пришел во Францию лишь недавно, «модерность» точно так же недавно попала к нам, «модернизация» относится к ведомству социологов, в испанском есть два разных слова для художественных движений («*modernismo*» и «*vanguardismo*») и т. д. Сравнительный лексикон был бы четырех- или пятимерным, поскольку в нем нужно было бы учесть хронологическое появление этих терминов в разных языковых

3. Я в долгу перед Джонатаном Доллимором за подсказки по правильному использованию этого термина. Что касается времени-сознания постмодерна, все уже сказал Джон Баррелл, заметив, что для постмодернистских декораторов «модернизировать — то же самое, что состаривать» (*Barrell J. Gone to Earth// London Review of Books. 1989. March 30. P. 13*).

4. *Umfunktionierung* (нем.) — репрофилирование, приспособление под другие цели. — *Прим. пер.*

группах, зафиксировав при этом их неравномерное развитие⁵. Сравнительная социология модернизма и его культур — социология, которая, подобно веберовской, по-прежнему занималась бы оценкой чрезвычайно сильного воздействия капитализма на культуры, ранее являвшиеся традиционными, социального и психического ущерба, нанесенного прежним формам человеческой жизни и восприятия, ныне безвозвратно потерянным, — сама по себе предоставила бы подходящую рамку для современного переосмысления «модернизма», если бы она работала с обеих сторон сразу и копала бы туннель в двух направлениях; иными словами, необходимо не только вывести модернизм из модернизации, но также проследить следы модернизации, оставшиеся в самом эстетическом произведении.

Также должно быть очевидным то, что сам факт отношения, а не его содержание имеет значение. Различные виды модернизма резко критиковали модернизацию так же часто, как и воспроизводили ее ценности и тенденции в своем формальном требовании в отношении новизны, инновации, преобразования старых форм, терапевтического иконоборчества и привлечения новых (эстетических) чудотворных технологий. Если, к примеру, модернизация имеет какое-то отношение к промышленному прогрессу, рационализации, реорганизации производства и управления с целью повышения их эффективности, электричеству, конвейеру, парламентской демократии и дешевым газетам, тогда мы должны будем сде-

5. См. также об этом термине: *Calinescu M. Five Faces of Modernity*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987, а также *Bürger P. Prosa der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988 и *Compagnon A. Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

лать вывод, что по крайней мере одно направление художественного модернизма является «антимодерновым» и что оно возникает в яростном или, напротив, приглушенном протесте против модернизации, понимаемой сегодня как технологический прогресс в максимально широком смысле этого слова. Эти «антимодерновые» модернизмы в некоторых случаях включают в себя пасторальные представления или луддитские жесты, но чаще они являются символическими, а в начале века они предполагали так называемую новую волну антипозитивистских, спиритуалистических, иррациональных реакций на триумфальный прогресс просвещения или разума.

Впрочем, Перри Андерсон напоминает мне о том, что в этом отношении самой глубокой и наиболее фундаментальной чертой, общей всем модернизмам, является не столько их враждебность к технологии, которую некоторые (например, футуристы) как раз восхваляли, но скорее их враждебность к самому рынку. Центральное значение этой черты подтверждается ее перевертыванием в различных направлениях постмодернизма, которые, пусть даже они отличаются друг от друга намного сильнее, чем различные разновидности модернизма, разделяют по меньшей мере одну общую черту, которая сводится к недвусмысленному утверждению, если не откровенному прославлению рынка как такового.

То, что опыт технологии является здесь в любом случае ключевым маркером, можно, с моей точки зрения, вывести из ритма следовавших друг за другом волн эстетического модернизма: большой первой волны конца девятнадцатого века, организованной вокруг органических форм и получившей наиболее убедительное выражение в *символизме*; второй волны, набирающей силу на рубеже столетий и ха-

рактизирующей двойственными маркерами — воодушевлением машинной технологией и организацией в виде авангардистских движений военизированного типа (точной формой этого момента может послужить футуризм). К ним следует добавить модернизм изолированного «гения», организованный, в отличие от двух движений-периодов (акцентирующих, с одной стороны, органическое преобразование жизненного мира и, с другой — авангард и его общественную миссию), вокруг великого Произведения, Книги Мира — секулярного Писания, священного текста, последней мессы («Книга» Малларме), проводимой ради невообразимо нового общественного порядка. Мы также должны, вероятно, отвести определенное место тому, что Чарльз Дженкс назвал «поздним модернизмом» (но датировать его не столь поздним, как он, периодом), то есть последним пережиткам собственно модернистского взгляда на искусство и мир, сохранившимся после великого политического и экономического перелома Депрессии, когда при сталинизме или Народном фронте, Гитлере или Новом курсе новая концепция социального реализма добилась непрекаемого культурного авторитета в силу коллективных страхов и мировой войны. Поздние модернисты Дженкса — те, кто дожили до постмодернизма, и эта идея имеет смысл в архитектуре; литературная система координат складывается, однако, в этом случае из таких имен, как Борхес и Набоков, Беккет, таких поэтов, как Олсон и Зукофски, и таких композиторов, как Милтон Бэббит, которым не повезло с тем, что их творчество охватывает две эпохи, а повезло, напротив, в том, что в изоляции или изгнании они нашли «капсулу времени», в которой можно было проработать свои несвоевременные формы.

О наиболее каноничном из этих четырех моментов или тенденций, моменте великих демиургов и пророков — Фрэнка Ллойда Райта в его кепке или шляпе-поркпай, Пруста в его комнате, обитой пробкой, Пикассо и его «силы природы», «трагического», как-то по-особенному обреченного Кафки (причем все они отличаются идиосинкразиями и чудачествами, как лучшие Великие Детективы из классических детективных рассказов) — следует сказать немного больше, чтобы опровергнуть взгляд, будто на фоне постмодернистской моды и коммерциализации, модернизм все еще был эпохой гигантов и легендарных сил, нам более не доступных. Но если постструктуралистский мотив «смерти субъекта» хоть что-нибудь значит в социальном плане, он указывает на конец предпринимательского, обращенного вовнутрь индивидуализма с его «харизмой» и сопутствующим ему категориальным множеством причудливых романтических ценностей, таких как сама ценность «гения». В этом свете исчезновение «великих модернистов» не обязательно становится поводом для сожалений. Наш социальный порядок богаче информацией, в нем выше уровень грамотности, а социально он по крайней мере более «демократичен» в смысле всеобщего распространения наемного труда (я всегда чувствовал, что в политическом плане лучше подходит термин Брехта «плебейзация», являющийся более точным социальным обозначением этого процесса уравнивания, который левые должны безусловно приветствовать); этот новый порядок больше не нуждается в харизматичных пророках и мечтателях высокого модернизма, будь они производителями культуры или политиками. Подобные фигуры более не оказывают никакого магического воздействия на субъектов корпоративной, коллек-

тивизированной, постиндивидуалистической эпохи; в этом случае надо распрощаться с ними безо всяких сожалений. Как мог бы сказать Брехт, горе стране, которой нужны гении, пророки, Великие Писатели или демиурги! Исторически следует зафиксировать тот факт, что этот феномен некогда существовал; постмодернистский взгляд на «великих» модернистских творцов должен не исключать социальную и историческую специфику этих ныне сомнительных «центрированных субъектов», а, скорее, предлагать новые способы понимания их условий возможности.

Шаг вперед в этом направлении совершается благодаря пониманию некогда великих имен уже не как героев, которые не умещаются в нашей реальности, или великих умов того или иного рода, но, скорее — в не-атропоморфном или анти-атропоморфном модусе — как *карьер*, то есть объективных ситуаций, в которых амбициозный молодой художник начала века мог видеть объективную возможность стать «величайшим художником» (или поэтом, романистом, композитором) «своего времени». Эта объективная возможность теперь дана не в субъективном таланте как таковом, не в каком-то внутреннем богатстве или вдохновении, но, скорее, в стратегиях едва ли не военного характера, основанных на техническом и территориальном превосходстве, оценке контрсил, умелой максимизации своих специфичных, идиосинкразийных ресурсов. Но этот подход к «гению», который сегодня мы связываем с именем Пьера Бурдьё⁶, следует четко отделять от разоблачи-

6. См., например: *Бурдьё П.* Политическая онтология Мартина Хайдеггера. М.: Праксис, 2003, и *Boschetti A.-M.* The Intellectual Enterprise: Sartre and «Les Temps modernes». Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1988.

тельного или демистифицирующего рессентимента вроде того, что Толстой испытывал, по-видимому, к Шекспиру или же, *mutatis mutandis*, к «великим людям» и их роли в истории в целом. Я думаю, мы по-прежнему восхищаемся великими генералами (как и их визави, великими художниками⁷), однако восхищение обращено уже не на их внутреннюю субъективность, а на их исторический нюх, их способность оценивать «текущую ситуацию» и тут же определять возможную систему ее преобразований. Это, как мне представляется, и есть по-настоящему постмодернистская ревизия биографической историографии, которая характерным образом заменяет вертикальное горизонтальным, время — пространством, а глубину — системой.

Но есть и более глубокая причина исчезновения Больших Писателей при постмодернизме, и она состоит попросту в том, что порой называют «неравномерным развитием»: в эпоху монополий (и профсоюзов), растущей институциональной коллективизации всегда возникает некоторое отставание. Некоторые части экономики все еще остаются архаичными ремесленными анклавами; другие становятся современнее и даже футуристичнее самого будущего. Модернистское искусство в этом отношении черпало свои силы и возможности в том, что само было тихой заводью, архаическим пережитком в модернизирующейся экономике: оно прославляло, освящало и драматизировало прежние формы индивидуального производства, которые в это вре-

7. Примерно в таком же смысле Гертруда Стайн изображает Генри Джеймса как «великого генерала» в работе «Четверо в Америке»: *Stein G. Four in America*. New Haven: Yale University Press, 1947.

мя как раз оттеснялись и заменялись новым способом производства, складывающимся в других местах. Эстетическое производство предложило затем утопический взгляд на производство в целом, которое было бы более человечным; а в мире монопольной стадии капитализма оно зачаровывало предлагаемым им образом утопического преобразования человеческой жизни. Джойс в своих парижских апартаментах создает в одиночку целый мир, самостоятельно и не перед кем не отчитываясь; однако люди на улице, за пределами этих комнат, не обладают сопоставимым ощущением силы и самообладания, человеческой производительности; у них нет того ощущения свободы и автономии, которое возникает, когда вы, подобно Джойсу, можете принимать свои собственные решения или по крайней мере влиять на них. В таком случае модернизм (включая Великих Художников и производителей), как форма производства, передает сообщение, которое имеет мало общего с содержанием индивидуальных произведений: оно сводится к эстетике как простой автономии, удовлетворенности преображенным ремесленничеством.

Следовательно, модернизм следует рассматривать в качестве соответствующего именно что моменту неравномерности в социальном развитии или тому, что Эрнст Блох назвал «одновременностью неодновременного», «синхронностью несинхронного» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*)⁸, то есть сосуществованию реалий из совершенно разных моментов истории — ремесленничества и больших картелей, крестьянских полей и фабрик Круппа или завода Фор-

8. См.: Bloch E. Nonsynchronism and Dialectics // New German Critique. 1977. No. 11. P. 22–38.

да, виднеющихся вдаль. Но менее программная демонстрация неравномерности заявлена творчеством Кафки, о котором Адорно однажды сказал, что оно выступает окончательным опровержением любого, кто хотел бы мыслить искусство в категориях удовольствия. Я думаю, что в этом он был неправ, по крайней мере с постмодернистской точки зрения; это опровержение можно выписать в намного более общезначимом виде, отправляясь от характеристик Кафки, способных показаться извращенными, — в качестве «мистика-юмориста» (Томас Манн) и веселого писателя, похожего на Чаплина, хотя, конечно, если вспоминать Чаплина, когда вы читаете Кафку, Чаплин сам предстанет совсем в ином свете.

Следовательно, стоит сказать еще кое-что по вопросу своеобразного удовольствия и даже веселости кошмаров Кафки. Бенъямин однажды заметил, что есть по меньшей мере две актуальных интерпретации Кафки, от которых нам надо избавиться: психоаналитическая (эдипов комплекс Кафки — у него, конечно, он был, но его произведения вряд ли можно считать психологическими в собственном смысле слова); и теологическая (конечно, у Кафки присутствует идея спасения, но в ней нет ничего связанного с потусторонним миром или же со спасением в целом). Возможно, сегодня стоило бы добавить и экзистенциальную интерпретацию: удел человека, страх и т. п. — все это тоже наводит на слишком знакомые темы и размышления, которые, как вы можете себе представить, нельзя считать особенно постмодернистскими. Также мы должны пересмотреть то, что считалось «марксистской» интерпретацией: «Процесс» понимался как репрезентация одряхлевшей бюрократии Австро-Венгерской империи, стоявшей на пороге собственного краха. В этой интерпретации

также немало правды, если не считать, будто Австро-Венгерская империя была и в самом деле каким-то кошмаром. Напротив, помимо того что это была последняя из старых архаичных империй, это было еще и первое многонациональное и полиэтническое государство: в сравнении с Пруссией оно выглядело неэффективным в самом своем удобстве, а в сравнении с царской Россией — человечным и толерантным; в общем, не такой уж плохой режим, да и в целом интересная модель для нашего собственного постнационального времени, все еще терзаемого национализмами. Структура «К.-и-К.» играет определенную роль у Кафки, но совсем не в том смысле, что следует из интерпретации «бюрократия-как-кошмар» (Империя как предчувствие Аушвица).

Если вернуться к идее одновременности неодновременного, сосуществования различных моментов истории, первое, что можно заметить при чтении «Процесса», — это наличие современного, едва ли не корпоративного режима бизнеса и стандартной рабочей недели; Йозеф К. — это молодой банкир («младший управляющий» или «доверенное лицо»), у которого в жизни есть только работа, холостяк, проводящий свои бессмысленные вечера в таверне. Воскресенья у него проходят впустую, и еще хуже — когда коллеги по работе приглашают его на невыносимые светские вечеринки в кругу таких же работников. На фоне этой скуки организованного модерна внезапно возникает нечто другое — и это как раз и есть старая и архаичная бюрократия права, связанная с политической структурой империи. Поэтому мы встречаемся здесь с весьма впечатляющим сосуществованием: современная или по крайней мере модернизирующаяся экономика совмещается со старомодной политической структурой, и само это со-

существование в великом фильме «Процесс» Орсона Уэллса было великолепно запечатлено собственно пространством: Йозеф К. живет в худшей из разновидностей современного жилья, но приходит в суд, расположенный в обветшалом, но все еще не лишенном великолепия барочном здании (если не просто в старых комнатах, напоминающих о доходных домах), тогда как промежуток между ними заполнен голым щебнем и пустырями будущей городской застройки (через какое-то время он умрет на одном из подобных заброшенных участков). Удовольствия у Кафки, удовольствия кошмаров Кафки рождаются в таком случае из того, как архаическое оживляет рутину и скуку, как старомодная юридическая и бюрократическая паранойя проникает в бессмысленную рабочую неделю корпоративной эпохи, и вот тогда-то что-то по крайней мере и происходит! Отсюда мораль: худшее — лучше, чем ничто, а кошмары — желанная отдушина в рабочей неделе. У Кафки присутствует жажда чистого события как такового в ситуации, в которой оно кажется не менее редким, чем чудо; в его языке заметно жадное стремление регистрировать — в некоей едва ли не музыкальной экономической нотации — мельчайшие колебания в жизненном мире, которые могли бы выдать малейшее присутствие чего бы то ни было «происходящего». Это присвоение негативного позитивной и, по сути, утопической силой, которая сама одевается в волчью шкуру, в психологическом плане вряд ли покажется чем-то незнакомым; например, если взять одну постсовременную болезнь, хорошо известно, что паранойя и другие фантазии о преследовании и шпионаже приносят глубокое удовлетворение, заключающееся в успокоительной уверенности в том, что все на вас постоянно смотрят!

Следовательно, у Кафки, как и у других авторов, возникает специфическое наложение будущего и прошлого, выраженное в данном случае в сопротивлении архаических феодальных структур немумолимым тенденциям модернизации, то есть такое наложение тенденции к организации и остаточных пережитков того, что в каком-то другом смысле еще не стало вполне «модерным», которое является условием возможности высокого модернизма как такового, производства им эстетических форм и сообщений, которым уже не обязательно иметь что-то общее с неравномерностью, из которой он только и возникает.

Парадоксальным следствием оказывается то, что в этом случае постмодерн должен характеризоваться как ситуация, в которой пережитки, остатки, архаика были наконец устранены, не оставив и следа. То есть в постмодерне исчезло само прошлое (вместе с хорошо известным «чувством прошлого» или историчности и коллективной памяти). И там, где строения прошлого еще сохраняются, реновация и реставрация позволяют перенести их целиком и без остатка в настоящее в качестве совершенно иных — постмодернистских — вещей, названных *симулякрами*. Теперь все организуется и планируется; природа была успешно вымарана вместе с крестьянами, мелкобуржуазной торговлей, ремесленничеством, феодальной аристократией и имперской бюрократией. Наше положение — более гомогенизированное и модернизированное; мы более не отягощены грузом не-одновременностей или не-синхронностей. Все теперь работает по одному и тому же расписанию развития или рационализации (по крайней мере, с точки зрения «Запада»). Именно в этом смысле мы можем утверждать либо то, что модернизм характеризуется

ситуацией неполной *модернизации*, либо то, что постмодернизм является более современным, чем сам модернизм.

Можно, наверное, добавить еще и то, что в постмодерне теряется не что иное, как сама *модерность* (*modernity*), в том смысле, в каком можно считать, что это слово означает нечто специфичное и отличное как от модернизма, так и от модернизации. Действительно, наши старые добрые базис и надстройка, похоже, снова оказываются совершенно необходимыми: если модернизация — то, что происходит с базисом, а модернизм является формой, которую надстройка принимает, реагируя на это двусмысленное развитие, тогда, возможно, модерность характеризует попытку сделать их отношения в каком-то смысле согласованными. Модерность в таком случае должна описывать то, как «современные» (*modern*) люди сами себя чувствуют; и тогда это слово должно иметь какое-то отношение не к продуктам (будь они культурными или промышленными), но к производителям и потребителям, к тому, что они ощущают в связи с производством продуктов или жизнью среди них. Сегодня это современное чувство состоит, судя по всему, в убеждении, что мы сами в каком-то отношении являемся новыми, что новая эпоха — это начало, что все возможно и ничто уже не будет таким, как раньше; да и не хотим мы, чтобы что-то было тем же самым, мы *хотим* «сделать по-новому», избавиться от всех этих старых предметов, ценностей, менталитетов, способов что-то делать, хотим как-то преобразиться. «*Il faut être absolument moderne*», — заявил Рембо; мы каким-то образом должны быть абсолютно, радикально современными; а это значит (*предположительно*), что мы должны сделать современными и самих себя; и это мы как раз и делаем, это не просто то, что происходит

с нами. Осталось ли такое же ощущение у нас и сегодня, в разгар постмодернизма? Конечно, мы не ощущаем того, что живем среди пыльных, традиционных, скучных, древних вещей и идей. Важный поэтический выпад Аполлинера против старых зданий Европы 1910 года и против самого пространства Европы — «*A la fin tu es las de ce monde ancien!*» («Наконец этот старый мир тебе наскучил!») — вероятно, не выражает современного (и постсовременного) ощущения супермаркета или кредитной карты. Слово «новый», похоже, звучит для нас уже как-то иначе; в нем уже больше нет ничего нового или свежего. Что это говорит о постмодернистском опыте времени, изменения или истории?

Первым делом, из этого следует, что мы используем «время» или исторический «жизненный опыт» и историчность в качестве опосредующего звена между социально-экономической структурой и нашей культурной или идеологической ее оценкой, а также в качестве временно привилегированной темы, за счет которой мы проводим систематическое сравнение между модернистским и постмодернистским моментами капитала. Позже нам надо будет развить этот вопрос в двух направлениях: сначала в связи с чувством уникального исторического отличия от других обществ, которое, видимо, поощряется и закрепляется определенным опытом нового (в модерне); а потом в анализе роли новых технологий (и их потребления) в постмодерне, который, очевидно, уже утратил интерес к тематизации и превознесению Нового как такового.

Пока же мы сделаем вывод, что обостренное ощущение Нового в период модерна было возможно только в силу смешанной, неравномерной, переходной природы этого периода, когда старое сосуще-

ствовало с тем, что тогда только-только возникало. В Париже Аполлинера и в самом деле встречались мрачные средневековые памятники и скученные ренессансные строения, но также там были автомобили и аэропланы, телефоны, электричество, костюмы и культура по самой последней моде. Вы знаете, что эти вещи новые и современные, ощущаете их в качестве новых, поскольку старое и традиционное тоже присутствует. Один из способов рассказать о переходе от модерна к постмодерну — показать, как модернизация одерживает в итоге победу и полностью уничтожает старое: природа упраздняется вместе с традиционным селом и сельским хозяйством; даже сохранившиеся исторические памятники ныне очищаются, становясь сверкающими симулякрами прошлого, а не пережитками. Теперь все новое; но именно по той же причине сама категория нового утрачивает сегодня смысл и становится чем-то вроде модернистского пережитка.

Каждый, кто говорит о «новом» или же оплакивает утрату этого понятия в постмодернистскую эпоху, неизбежно воскрешает также и призрак самой Революции — в том смысле, в каком ее понятие некогда воплощало в себе предельное представление о Новом, ставшем абсолютным и проникшем в мельчайшие уголки и закоулки преобразенного жизненного мира. Неизменное обращение к словарю политической революции и зачастую нарциссическая любовь эстетического авангарда ко всем атрибутам их визави из числа политиков указывают на политичность в самой форме модернизмов, которая бросает тень сомнения на заверения их академических идеологов, которые постоянно говорили нам, что модернисты не политичны и даже в социальном смысле не слишком сознательны. Действительно, указывалось, что

их творчество представляет «поворот внутрь», открытие новой, рефлексивной, глубинной субъективности — «карнавал интериоризированного фетишизма», как сказал об этом однажды Лукач. И, конечно, модернистские тексты в самом своем разнообразии, похоже, могут предстать множеством счетчиков Гейгера, которые воспринимают всевозможные новые субъективные импульсы и сигналы, регистрируя их по-новому, новыми «записывающими устройствами».

Можно также оспорить это впечатление, приведя эмпирические и биографические свидетельства симпатий писателей. Собственно, Джойс и Кафка были социалистами; даже Пруст был дрейфусаром (хотя и снобом); Маяковский и сюрреалисты были коммунистами; Томас Манн в определенные периоды был по крайней мере прогрессистом и антифашистом; только англо-американцы (вместе с Йейтсом) были настоящими реакционерами высшей пробы.

Но можно утверждать нечто более фундаментальное, если исходить из духа самих произведений и взглянуть свежим взглядом на это превознесение высоким модернизмом самости, которое антиполитическими критиками приводилось в качестве довода в пользу идеи о субъективизме модернизма (в этом они сходились со сталинистской традицией). Я, однако, хочу выдвинуть альтернативный тезис, сказав, что модернистское интроспективное исследование глубинных импульсов сознания и даже самого бессознательного всегда сопровождалось утопическим чувством надвигающегося преобразования или преображения этой «самости». «Ты должен изменить свою жизнь!» — говорит у Рильке торс античного бога, задавая парадигму; у Д. Г. Лоуренса немало размышлений об этом полнейшем и радикальном преобразовании, из которого обязательно возник-

нут новые люди. Теперь нам необходимо понять, что эти чувства, выраженные в связи с субъективностью, могли появиться только параллельно похожему ощущению в отношении общества и собственно предметного мира. Дело в том, что предметный мир, приблизившийся к индустриализации и модернизации, содрогается, замерев на пороге не менее важной и даже утопической трансформации, через которую, как всем кажется, должна пройти и «самость». Ведь это не просто момент тэйлоризации и новых фабрик; им отмечается также вступление большей части европейских стран в парламентскую систему, в которой впервые начинают играть роль новые большие партии рабочего класса, которые чувствовали, особенно в Германии, что они вот-вот добьются гегемонии. Перри Андерсон убедительно доказал то, что модернизм в искусстве (хотя по некоторым другим причинам он отвергает саму категорию модернизма) тесно связан с ветрами перемен, дующими со стороны больших новых социальных движений радикального направления⁹. Высокий модернизм не выражает сами эти ценности; скорее, он складывается в открытом ими пространстве, и присущие ему формальные ценности Нового и обновления вместе с его утопическим чувством преображения самости и мира должны — в том смысле, который еще предстоит изучить — рассматриваться в значительной степени как отголоски надежд и оптимизма этого великого периода, в котором первую скрипку играл Второй интернационал. Что касается самих произведений, образцовые работы Джона Берджера по ку-

9. См.: *Anderson P. Modernism and Revolution // New Left Review.* 1984. No. 144. P. 95–113.

бизму¹⁰ содержат более подробный анализ того, как эта новая, внешне совершенно формалистская живопись пропитывается утопическим духом, который будет сокрушен скверным применением индустриализации на полях сражения Первой мировой войны. Этот новый утопизм только отчасти является прославлением новой технологии, как в футуризме; он выражается в широком спектре импульсов и увлечений, которые в конечном счете касаются намечающегося преобразования самого общества.

III. Культурное овеществление и «облегчение» постмодерна

Все это представляется иначе при изучении в синхронии: иными словами, чувство, испытываемое людьми постмодерна к модерну, больше скажет нам о самом постмодернизме, чем о системе, которую он сместил и сверг. Если модернизм считал себя невероятной революцией в культурном производстве, то постмодернизм мыслит себя в качестве возобновления производства как такового после долгого периода косности и жизни среди мертвых памятников. Само слово «производство» — в 1960-е годы ставшее весьма назойливым припевом, хотя тогда оно обычно обозначало предельно пустые, абстрактные, аскетичные и формалистские начинания (такие, как ранние «тексты» Соллерса) — все-таки, как выясняется теперь, когда мы глядим в прошлое, что-то значило, указывало на подлинное обновление в том предмете, который оно и должно было обозначать.

10. См. главу о кубизме в: *Бергер Д. Искусство видеть*. М.: Клаудберри, 2012.

Думаю, что нам стоит поговорить теперь о чувстве облегчения, которое дает постмодерн в целом, то есть об оглушительном прорыве заторов и высвобождении новой продуктивности, которая ранее, в последний период модернизма, была в каком-то смысле на взводе, но замороженной, запертой подобно скованным судорогой мускулам. Это высвобождение было чем-то гораздо более важным, чем просто смена поколений (за время установившегося в итоге канонического царствования самого модерна друг друга сменило несколько поколений), хотя оно и сделало что-то с коллективным пониманием того, что, собственно, представляют собой поколения. Символически следует как можно чаще подчеркивать тот момент (который в большинстве американских университетов приходится на конец 1950-х и начало 1960-х годов), когда «классики» модерна проникли в образовательную систему, попав в списки литературы, изучаемой в колледжах (до этого мы читали Паунда самостоятельно, а на факультетах английской литературы тогда только-только дошли до Теннисона). Это уже была своего рода революция, с непредвиденными последствиями, революция, заставившая признать тексты модернизма, но одновременно лишившая их запала, словно бы бывших радикалов наконец назначили на официальные должности.

Однако в других искусствах канонизация и «корруплирующее» влияние успеха примет, очевидно, совершенно иные формы. Например, похоже, что в архитектуре эквивалентом академической рецепции оказывается присвоение государством форм и методов высокого модернизма, перепрофилирование силами разросшейся государственной бюрократии (порой отождествляемой с бюрократией «государства

всеобщего благосостояния» или же социал-демократии) утопических форм, низведенных ныне до уровня анонимных форм массового жилья и офисной застройки. Модернистские стили в таком случае приобретают настолько бюрократический оттенок, что разрыв с ними неизбежно порождает своего рода чувство «облегчения», пусть даже на смену им приходят не утопия или демократия, а просто частно-корпоративные строения постмодернизма, завершающего эпоху государства всеобщего благосостояния. Сверхдетерминация присутствует здесь в том, что литературная канонизация модерна также выражала стремительное бюрократическое расширение университетской системы в 1960-е годы. Ни в том, ни в другом случае нельзя недооценивать значительное влияние на подобные процессы народных требований (и демографии) действительно более демократического или «плебейского» толка. Нам нужно изобрести, соответственно, понятие «сверхдетерминации в амбивалентности», объясняющее, как произведения наделяются ассоциациями одновременно «плебейскими» и «бюрократическими», что приводит к достаточно ожидаемой политической путанице, в такой амбивалентности присутствующей.

Это, однако, лишь фигура для того, о чем нужно поговорить в более общем ключе и на более абстрактном уровне — а именно о собственно овеществлении. Само это слово, вероятно, сегодня уводит наше внимание в неверном направлении, поскольку «превращение общественных отношений в вещи», на которое оно как нельзя более навязчиво указывало, стало второй природой. В то же время «вещи», о которых идет речь, сами изменились до неузнаваемости, так что можно даже встретить людей, отстаивающих желательность наличия чего-то вещно-

го в нашу аморфную эпоху¹¹. В любом случае постмодернистские «вещи» относятся уже не к тому роду, который имел в виду Маркс, и даже «денежные отношения» в сегодняшних банковских практиках намного более гламурны, чем любая вещь, которая могла получить «либидинальную нагрузку» у Карлейля.

Другое определение овеществления, ставшее важным в недавние годы, состоит в «стирании следов производства» в самом предмете, то есть в произведенном товаре. В таком определении вопрос рассматривается с точки зрения потребителя — оно указывает на вину, от которой люди освобождаются, если им незачем помнить о труде, вложенном в их игрушки и мебель. Действительно, весь смысл владения собственным предметным миром, стенами, дистанцией, заглушающей звуки, или относительной тишиной вокруг вас в том, чтобы на мгновение забыть обо всех этих бесчисленных других; вы не хотите, чтобы нужно было думать о женщинах из третьего мира всякий раз, когда вы запускаете свой текстовый редактор, или же вспоминать о людях из низших классов, живущих характерной для этих низших классов жизнью, когда вы принимаете решение приобрести или применить какие-то роскошные товары, в противном случае в голове все время будут звучать голоса, которые «нарушат» ваше внутреннее пространство приватности, вторгнутся в ваше расширенное тело. Следовательно, обществу, которое желает забыть о классе, овеществление в этом потребительском смысле крайне полезно; консюмеризм как культура включает в себя много больше этого, однако «стирание» такого рода является, несомненно, обяза-

11. Пусть даже вся неоклассическая политика, начиная с Т. Хьюма и имажизма, именно это и делала в 1910-е годы.

тельным условием, при наличии которого конструируется все остальное.

Овеществление самой культуры, очевидно, несколько отличается, поскольку ее продукты «подписаны»; и в потребительской культуре мы не слишком хотим и уж тем более не нуждаемся в том, чтобы забыть о таких людях-производителях, как Т. С. Элиот, Маргарет Митчелл, Тосканини или Джек Бени, да даже и о Сэме Голдвине или Сесиле Б. Демилле. В этой области культурных продуктов я хочу выделить особое качество овеществления, заключающееся в том, что оно порождает радикальное разделение между потребителями и производителями. «Специализация» — слишком слабый и недialeктический термин, чтобы его можно было к этому применить, однако специализация действительно играет определенную роль в развитии и закреплении глубокого убеждения потребителя в том, что производство данного продукта — приписываемого, конечно, другим людям в общем смысле этого слова, — остается все-таки за гранью всего того, что вы можете себе вообразить; это не то, чему потребитель или пользователь может каким-то образом социально симпатизировать. В этом отношении это немного похоже на чувство, которое не-интеллектуалы и люди низших классов всегда испытывали к интеллектуалам и к их занятиям: вы можете видеть, как они что-то делают, и в этом вроде бы нет ничего сложного, но даже при всем желании вы не вполне улавливаете суть дела, не понимаете, почему людям вообще нужно делать такие вещи, не говоря уже о том, чтобы поверить в то, что вы можете составить представление о том, что они на самом деле делают. Это и есть подлинная грамшианская подчиненность (субальтерность) — глубокое чувство неполноцен-

ности, ощущаемое перед культурно другими, неявное признание их внутреннего превосходства, иначе говоря чувство, по отношению к которому вспышки гнева, антиинтеллектуализм или же презрение, выражаемое рабочим классом, как и мачизм, оказываются лишь вторичной реакцией, то есть реакцией, прежде всего, на самую мою неполноценность, и уж потом они переносятся на интеллектуала. Я хотел бы указать на то, что нечто подобное подчиненности мы как раз и ощущаем теперь по отношению к нашей культуре в целом, — то, что Гюнтер Андерс несколько лет назад в несколько иной связи назвал стыдом Прометея, комплексом неполноценности Прометея, столкнувшегося с машиной¹².

Однако эта культурная позиция не столь драматична, как антиинтеллектуализм, поскольку она распространяется на вещи, а не на людей; поэтому мы должны попытаться снизить фигуральный уровень. Марксистская социальная психология должна подчеркивать прежде всего психологические составляющие самого производства. Причина, по которой производство (и то, что в целом и не слишком определенно можно назвать «экономическим») в философском плане предшествует власти (тому, что в общем можно назвать «политическим»), состоит именно в этом — в отношении между производством и ощущением власти, которое существует изначально; но предпочтительнее и убедительнее можно выразить ту же мысль в обратном порядке (в том числе и потому, что это поможет нам избежать гуманистической риторики), а именно подчеркнув то, что происходит с людьми, когда их отношения к производ-

12. См.: Anders G. Antiquiertheit des Menschen des Menschen. Munich: C. H. Beck, 1956.

ству заблокированы, когда у них больше нет власти над производственной деятельностью. Бессилие — вот что это такое, это саван, брошенный на психику, постепенная утрата интереса к самому себе и внешнему миру, в формальном отношении во многом напоминающая фрейдовское описание траура; различие лишь в том, что после траура люди восстанавливаются (Фрейд показывает, как именно), тогда как с положением непроизводительности, поскольку оно является признаком объективной ситуации, которая не меняется, необходимо разбираться по-другому, тем способом, который, признавая его постоянство и неизбежность, маскирует, репрессирует, смещает и сублимирует постоянное и фундаментальное бессилие. Этим другим способом оказывается, конечно, собственно консюмеризм как компенсация за экономическое бессилие, которое является предельной нехваткой какой бы то ни было политической власти: то, что называют апатией избирателей, более всего заметно в тех слоях населения, у которых нет средств, чтобы развлечь себя потреблением. Я хотел бы добавить, что, если этот анализ приобретает (объективно, если угодно) видимость антропологии или социальной психологии, этот факт сам следует объяснить через феномен, нами описываемый: эта видимость антропологии или психологии является не просто производной базовой репрезентационной дилеммы позднего капитализма (к которой мы вернемся позже); это еще и результат неспособности наших обществ достичь какой бы то ни было прозрачности; это едва ли не то же самое, что сама эта неспособность. В прозрачном обществе, в котором наши разные позиции в общественном производстве были бы ясны и нам, и всем остальным, так что, подобно дикарям, описанным Малиновским, мы мог-

ли бы взять в руку палку и нарисовать на прибрежном песке диаграмму социально-экономической космологии, ссылки на то, что происходит с людьми, полностью зависимыми в своем труде, не казались бы ни психологическими, ни антропологическими: ни один житель Утопии или же «Нигделандии» не подумал бы, что вы привлекаете гипотезы о Бессознательном или либидо или же задаете какую-то базовую посылку о человеческой сущности или природе; возможно, это могло бы показаться отсылкой к медицине, как если бы вы говорили о сломанной ноге или параличе правой стороны тела. В любом случае я хотел бы говорить об овеществлении именно так — как о факте, то есть о том, как продукт каким-то образом запрещает нам даже симпатическое или же воображаемое участие в его производстве. Он предстает перед нами, не задавая вопросов, как то, что самостоятельно мы не могли бы сделать даже в собственных мыслях.

Но это ни в коем случае не значит, что мы не можем потреблять такой продукт, «извлекать удовольствие» из него, привязываться к нему и т. д. Действительно, потребление в социальном смысле — это термин, обозначающий именно то, что мы действительно делаем с овеществленными продуктами такого рода, которые занимают наши умы и парят над глубинной нигилистической пустотой, созданной в нашем бытии неспособностью контролировать нашу собственную судьбу.

Но теперь я хочу снова сузить этот подход, чтобы можно было понять его конкретно в отношении к самому модернизму или же к тому, что постмодернизм означал «исходно», когда от него освободился. Я хотел бы показать, что «великие модернистские произведения» в действительности были в этом

смысле овеществлены, и не только потому, что стали школьной классикой. Их удаленность от читателей, которые стали видеть в них памятники и проекты «гениев», также способствовала параличу производства форм в целом, наделению практики всего высококультурного искусства экспертными и специализированными, то есть отчуждающими титулами, которые заблокировали творческое сознание чувством неловкости и стеснительности, перекрыв путь новому производству — как нельзя более постмодернистски, в режиме самоаттестации. Только после Пикассо его произведения — на удивление безотчетные импровизации — получили статус уникальных работ, проявлений модернистского стиля и гениальности, не доступных для других людей. Большинство модернистских «классиков», однако, хотели быть фигурами, которые бы раскрепощали человеческую энергию; противоречие модернизма состоит именно в том, что эта универсальная ценность человеческого производства могла достичь фигурации только за счет уникальной, ограниченной подписи модернистского провидца и пророка, тем самым постепенно снова снимая саму себя, становясь недоступной для всех остальных, кроме учеников.

В этом, следовательно, и состоит облегчение, доставленное постмодернизмом, в котором были отброшены различные модернистские ритуалы, а производство форм снова стало открытым для каждого, кто был готов им заняться, но за определенную цену, каковой стало предварительное разрушение модернистских формальных ценностей (сегодня считающихся «элитистскими») вместе с рядом ключевых категорий, с ними связанных, таких как произведение или субъект. «Текст» — это то, что приносит облегчение после «произведения», однако не стоит пытаться

ся перехитрить его и использовать для того, чтобы в итоге все-таки сотворить произведение под прикрытием текстуальности. Игровой характер формы, алеаторное производство новых форм или радостная каннибализация старых — все это не позволит вам погрузиться в настолько расслабленное и восприимчивое состояние, чтобы благодаря какой-то счастливой случайности могла родиться «великая» или «значимая» форма. (В любом случае вполне возможно, что цену за эту новую текстуальную свободу платит язык и языковые искусства, которые отступают перед демократией визуального и звукового). Статус искусства (а также культуры) должен был необратимо измениться, чтобы закрепить эти новые формы производства; и назад его просто так уже не вернешь.

IV. Группы и репрезентации

Все это по большей части и есть сырье для производства популистской риторики постмодернизма, то есть здесь мы подходим к границе между эстетическим анализом и идеологией. Как и в случае со многими другими видами популизма, данный является средоточием множества зловредных заблуждений, затемняющих наш предмет, и причина именно в том, что его двусмысленности реальны и объективны (как заметил однажды Морт Саль о выборах Никсона и Кеннеди, «по моему взвешенному мнению, ни один победить не может»). Ведь все сказанное в предыдущих разделах указывает на то, что культурный и художественный аспект постмодернизма является популярным (если не популистским) и что он приводит к уничтожению многих барьеров, мешающих культурному потреблению, вроде бы подразумевавшихся

в модернизме. В этом впечатлении ошибочной является, конечно, иллюзия симметрии, поскольку модернизм, пока сам он был жив, не существовал в качестве гегемонии или какой-то культурной доминанты; он предложил альтернативную, оппозиционную, утопическую культуру, чье классовое основание было проблемным, а «революции» потерпели неудачу. Можно сказать и так: когда модернизм (как и современные версии социализма) пришел наконец к власти, он успел пережить самого себя, и то, что получилось из этой посмертной победы как раз и было названо постмодернизмом.

Однако заявления о популярности и отсылки к народу являются, как известно, весьма ненадежными, поскольку всегда найдутся люди, которые готовы отклонить подобную характеристику и опровергнуть любую причастность к рассматриваемому явлению. Так, микрогруппы и «меньшинства», женщины, а также внутренний третий мир и некоторые сегменты внешнего третьего мира — все они нередко отвергают само понятие постмодернизма как универсализирующую легенду для прикрытия того, что по существу является намного более узкой классово-культурной операцией, служащей в развитых странах белым элитам, в которых преобладают мужчины. Это, конечно, тоже верно, и позже мы рассмотрим классовое основание и содержание постмодернизма. Но не менее верно и то, что «микropolitика», соответствующая возникновению всего этого спектра бесклассовых политических практик малых групп, сама является глубоко постмодернистским феноменом, иначе сам термин «постмодернизм» вообще не имеет смысла. В этом плане базовое описание «рабочей идеологии» новой политики, как оно изложено в фундаментальной работе Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау

«Гегемония и социалистическая стратегия», является откровенно постмодернистским и должно изучаться в более широком контексте, предложенном нами для этого термина. Правда то, что Лаклау и Муфф обращают меньше внимания на тенденцию к дифференциации и сепаратизму, бесконечному раздроблению и «номинализму» в политике малых групп (ее, видимо, уже нельзя называть «сектантством», но должен существовать некоторый групповой аналог различных видов экзистенциализма, данных на уровне личного опыта), поскольку они видят в страсти к «равенству», из которой рождаются малые группы, механизм, который сплотит их — за счет «цепочки эквивалентов», то есть экспансивной силы уравнений тождества — в союзы и единые грамшианские гегемонические блоки. То есть от Маркса у них остается его диагноз исторической оригинальности его собственного времени, момента, когда учение об общественном равенстве стало необратимым социальным фактом; однако вычеркивание Марксового каузального описания (говорящего о том, что это социально-идеологическое развитие само является следствием всеобщего распространения наемного труда)¹³ означает, что этот взгляд на историю готов превратиться в несколько более мифическое представление о радикаль-

13. По Марксу, равенство — или требование равенства — является результатом равнозначностей, установленных наемным трудом, отсюда следующее пронизательное примечание: «Характерной особенностью капиталистической эпохи является тот факт, что рабочая сила для самого рабочего принимает форму принадлежащего ему товара, а потому его труд принимает форму наемного труда. С другой стороны, лишь начиная с этого момента, товарная форма продуктов труда приобретает всеобщий характер» (*Маркс К. Капитал. Т. 1 // Сочинения. Издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960. Т. 23. С. 181. Сноска 41.*

ном «разрыве» модерна и радикальном различии между западными и докапиталистическими или же горячими и холодными обществами.

Появление «новых социальных движений» — необычайный исторический феномен, мистифицированный объяснением, которое столь многие постмодернистские идеологи сочли возможным предложить, — будто бы новые малые группы формируются в пустоте, возникшей после исчезновения общественных классов, то есть на обломках политических движений, организованных на классовой основе. Я никогда не мог понять, как вообще классы могут исчезнуть, если не считать специфического и исключительного сценария социализма; однако глобальная перестройка производства и внедрение совершенно новых технологий — которые лишили работы рабочих на старых фабриках, перевели новые отрасли промышленности в совершенно неожиданные части света и позволили нанимать рабочую силу, отличающуюся от традиционной множеством черт, начиная с гендера и заканчивая профессиональной подготовкой и национальностью, — объясняют, почему так много людей пришли к этому выводу, по крайней мере на какое-то время. Следовательно, новые социальные движения и недавно организовавшийся глобальный пролетариат возникают равным образом из поразительного расширения капитализма на третьей («мультинациональной») стадии; и эти движения, и этот пролетариат являются в этом смысле «постмодернистскими», по крайней мере в категориях представленного здесь описания постмодернизма. В то же время становится немного понятнее, почему альтернативный взгляд, согласно которому малые группы на самом деле являются *субститутом* исчезающего рабочего класса, позволяя-

ет новой микрополитике заняться довольно непристойным превознесением современного капиталистического плюрализма и демократии: система чувствует себя за производство все большего количества структурно незанятых субъектов. На самом деле объяснения здесь требует не идеологическая эксплуатация, а, скорее, способность постмодернистского общества удерживать в одно и то же время два радикально несовместимых и противоречащих друг другу представления: тенденцию к обнищанию американского общества (проходящую под рубрикой «наркотиков») и самовлюбленную риторику плюрализма (обычно запускаемую при соприкосновении с социалистическими обществами). Любая адекватная теория постмодерна должна зафиксировать этот исторический прогресс в шизофреническом коллективном сознании, и далее я предложу этому объяснение.

Таким образом, плюрализм является идеологией групп, комплексом фантазматических репрезентаций, на котором сходятся три фундаментальных псевдопонятия — демократия, медиа и рынок. Нельзя, однако, построить адекватную модель этой идеологии и проанализировать ее, если не понять, что условиями ее возможности являются реальные социальные изменения (в которых более важную роль сегодня играют «группы»), и если не выделить каким-то образом и не специфицировать историческую конкретность самого идеологического понятия группы (существенно отличающегося, в частности, от понятия группы во времена Фрейда или Лебона, не говоря уже о прежней революционной «толпе»). Проблема, как говорит Маркс, состоит в том, что «как в действительности, так и в голове субъект [...] есть нечто данное и что категории выражают поэтому формы наличного бытия, определения существова-

ния, часто только отдельные стороны этого определенного общества, этого субъекта, и что оно поэтому также и для науки начинается отнюдь не там только, где речь идет о нем как таковом»¹⁴.

Следовательно, «реальность» групп следует соотносить с институциональной коллективизацией современной жизни: конечно, одно из главных предсказаний Маркса состояло именно в том, что под «шелухой» отношений частной собственности (на фабрике или предприятии) зарождается большая новая сеть коллективных производственных отношений, несоизмеримых с ее устаревшей оболочкой, скорлупой или формой. Этот прогноз, подобно трем желаниям из волшебной сказки или же обещаниям дьявола, и в самом деле исполнился, но с небольшой поправкой, из-за которой само это исполнение невозможно узнать. В предыдущей главе мы вкратце коснулись отношений собственности при постмодерне; сейчас достаточно сказать, что сама по себе частная собственность остается чем-то пыльным, унылым и старомодным, истину чего ранее обычно постигали, отправляясь в старые национальные государства и наблюдая — с «мрачным ужасом» мистера Блума, иссушающим плоть, — окончательно одряхлевшие формы британской торговли или же французских семейных фирм (и Диккенс остается наиболее ценным, неизгладимым отображением юридического увядания этих сущностей, немислимых кристаллических наростов, подобных некоей Антарктике, пораженной раком). «Бессмертие» и акционерные компании ничего в этом не изменили;

14. *Маркс К.* Экономические рукописи 1857–1859 годов // Сочинения. Издание второе. М.: Государственное издательство политической литературы, 1968. Т. 46. Ч. 1. С. 39–40.

но нам еще не удалось постичь сам импульс воображения мультинациональных компаний постмодернизма, которое в таком новом письме, как киберпанк, определяет оргию языка и репрезентации, избыточность потребления репрезентаций, если эта усиленная интенсивность не понята в качестве простой компенсации, способа уговорить себя и сделать из необходимости не столько даже добродетель, сколько истинное удовольствие и наслаждение, превращая покорность в возбуждение и пагубное постоянство прошлого вместе с его прозой в наркотическое опьянение и аддикцию. Это, несомненно, самый важный участок современной идеологической борьбы, который сместился от понятий к репрезентациям и где угар мультинационального бизнеса и специфическая избыточность жизненного мира яппи приобретают привлекательность (с точки зрения либидинального взгляда), значительно перевешивающую очарование аргументов Хайека и Фридмана касательно собственно рынка, отдающих девятнадцатым веком.

Другую, социальную, сторону этой тенденциозной реальности — организацию и коллективизацию индивидов после длительного периода индивидуализма, социальной атомизации и экзистенциальной аномии — лучше интерпретировать через повседневную жизнь, то есть через новые структуры оппозиционных групп и «новые социальные движения», а не через рабочее пространство или корпорацию, «функционеры» которой вместе с конформизмом белых воротничков были описаны уже Уайтом и Ч. Р. Миллсом в 1950-х годах, когда они стали темами публичного обсуждения и «культурной критики». Но этот процесс более заметен и его проще понять в качестве объективной исторической тенденции,

если рассмотреть его в качестве того, что одинаково сказывается на бедных и богатых, причем по обоим краям политического спектра. А это, в свою очередь, проще показать, зафиксировав исчезновение из постмодернистского общества прежних типов одиночества: сегодня уже не найти патетических отщепенцев или жертв аномии (в избытке коллекционируемых и каталогизируемых со времен натурализма и до Шервуда Андерсона), которые существовали в закоулках прежнего, более естественного и восточного социального порядка. Кроме того, одинокие бунтари и экзистенциальные антигерои, которые раньше позволяли «либеральному воображению» нанести удар по системе, также исчезли вместе с самим экзистенциализмом, а их прежние инкарнации стали «лидерами» различных малых групп. Ни одна актуальная медийная тема не иллюстрирует этого лучше, чем «бомжи» (которых в средствах информации называют также эвфемизмом — «бездомные»). Они уже больше не одинокие чудаки и эксцентрики, теперь они реорганизованы, им приписана определенная социологическая категория, они стали предметом исследования и интереса специально обученных экспертов, так что они очевидно поддаются организации, если уже не организованы по нормальным постмодернистским лекалам. Именно в этом смысле, даже если Большой Брат и не следит за вами повсюду, это делает Язык; медиа и специализированный или экспертный язык, который без усталости занимается классификацией и категоризацией, превращением индивида в группу, получившую соответствующее наименование, ограничением и уничтожением последних пространств для того, что у Витгентштейна или Хайдеггера, в экзистенциализме или в традиционном индивидуализме было уникальным и безы-

мянным, мистической частной собственностью невыразимого и немим ужасом несравнимого. Сегодня каждый если не организован, то по крайней мере поддается организации: а идеологической категорией, которая постепенно вступает в действие, чтобы охватить результаты такой организации, является как раз понятие «группы» (которое в политическом бессознательном четко отличается от понятия класса, с одной стороны, и от статуса — с другой). То, что кто-то однажды сказал о городе Вашингтон — что здесь лишь кажется, будто вы встречаетесь с индивидуумами, поскольку вскоре выясняется, что все они лоббисты, — теперь относится и к социальной жизни развитого капитализма в целом, за тем лишь уточнением, что сегодня каждый «представляет» несколько групп сразу. Это социальная реальность, которую психоаналитические течения левого толка анализировали в категориях «позиций субъекта», но на самом деле последние можно понять только как формы идентичности, предоставляемые принадлежностью группе. В то же время другая идея Маркса, а именно что появление коллективных (всеобщих или абстрактных) форм поощряет развитие конкретного социально-исторического мышления в большей степени, чем индивидуальные или индивидуалистические формы (которые работают на сокрытие социального), также подтвердилась: так, мы заранее знаем и учитываем в нашем определении «бомжей» то, что они суть следствие исторического процесса земельных спекуляций и джентрификации, имевшего место в данный момент истории постсовременного города, тогда как «новые социальные движения» сами были напрямую обусловлены расширением государственного сектора в 1960-е годы, а потому удер­живают в сознании эту память о причине своего воз­

никновения — как символ собственной идентичности и карту политической стратегии и борьбы.

(Следует подчеркнуть, однако, что нечто фундаментальное было достигнуто благодаря более пространственному ныне пониманию связи между сознанием и принадлежностью группе: это и в самом деле нечто вроде постмодернистской версии той теории идеологии, изобретенной или открытой самим Марксом, что постулировала формообразующее отношение между сознанием и классовой принадлежностью. Но новое или постмодернистское развитие остается прогрессивным в той мере, в какой оно разбивает последние иллюзии автономии мышления, пусть даже уничтожение таких иллюзий может обнажить совершенно позитивистский ландшафт, из которого негативное было и вовсе изъято, — ландшафт, освещаемый ровным светом того, что было названо «циническим разумом». С моей точки зрения, метод, благодаря которому здравая социологизация культурного и концептуального материала способна не выродиться в непристойность консюмеристских плюрализмов, заключается в той самой философской стратегии, что использовалась Лукачом в разработке анализа классовой идеологии. Она состоит в обобщении этого анализа конструктивных связей между мышлением и *точкой зрения* класса или, соответственно, группы и в разработке полномасштабной философской теории точки зрения, в которой на передний план выносятся генеративное производство или точка переноса между концептуальной сферой и коллективным опытом.)

То, что сегодня порой называют «профессионализмом», очевидно, является дальнейшей интенсификацией этого «нового исторического» чувства взаимосвязи между групповой идентичностью и исто-

рией, которая также в некотором странном смысле является самореализующейся. Например, историческое исследование дисциплин подрывает их претензии на то, что они соответствуют истине или структуре реальности, показывая, насколько оппортунистически они себя ведут, быстро подстраиваясь под какую-нибудь горячую тему, понимаемую ими как их непосредственная проблема или их кризис (подобным кризисом и является тема постмодернизма). Так, «Опасные течения» Лестера Туроу заканчиваются портретом экономистов как профессионалов, которые были вынуждены бегать от одной тематической области к другой, так что само поле экономики, казалось, вот-вот рассыплется; в то же время Стэнли Ароновиц с коллегами выяснили, что (несмотря на отставание в академических структурах и сохранение онтологической иллюзии, говорящей о том, что научные факультеты, вместе взятые, каким-то образом служат моделью физического мира) едва ли не все исследования в современных точных науках включают в той или иной мере физику, так что науки о жизни вне молекулярной биологии, стали столь же архаичными, как и алхимия¹⁵.

Конечно, нет большого смысла различать происхождение и обоснованность, терпеливо настаивая на том, что возможность рассмотрения чего бы то ни было в плане исторического развития не является аргументом против истинностного содержания (так же, как падение рейтинга на академических рынках не свидетельствует о фундаменталь-

15. *Thurow L. C. Dangerous Currents: The State of Economics.* New York: Random House, 1983; см. также: *Aronowitz S., DiFazio W. Jobless Future: Sci-Tech and the Dogma of Work.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

ной ложности). Не только история (и изменение) все еще упорно воспринимается в качестве противоположности природы и бытия, но и наличие человеческих или социальных причин (очень часто экономических) считается противоположным структуре реальности или мира. Как следствие, развивается определенная разновидность исторического мышления, которая истолковывает все это в качестве некоей усиливающей саму себя паники; и достаточно упомянуть то, что упоминать нельзя, а именно что все эти науки претерпевают историческое развитие, — чтобы сама степень этого исторического изменения усилилась, словно бы указание на отсутствие онтологического основания или фундамента означало внезапное ослабление всех тех крепежей, которые раньше удерживали дисциплины на месте. Сегодня на факультетах английской литературы канон вдруг начал — прямо в процессе обсуждения самого его существования — таять, оставляя после себя большую мусорную кучу массовой культуры и всевозможных неканонических и коммерческих произведений — и это есть своего рода «тихая революция», пугающая еще больше, чем революции в Квебеке или Испании, где полуфашистские или церковные режимы, разогреваемые потребительским обществом, в одночасье превратились в оживленные социальные пространства, напоминающие о шестидесятых (что сегодня кажется неизбежным и для Советского Союза и что неожиданно ставит под вопрос все наши представления о традиционности, о социальной инерции, о медленном росте социальных институтов, как он понимался Эдмундом Берком). Прежде всего, мы начинаем ставить вопросы о темпоральной динамике всего этого, которая либо ускорилась, либо всегда была быстрее, чем казалось нам с нашей прежней точки зрения.

Именно это случилось в мире искусства и этим как раз и подкрепляется диагноз Бонито Олива¹⁶ о конце модернизма как конце модернистской парадигмы развития или истории, в которой каждая формальная позиция строилась диалектически на основе предыдущей и создавала совершенно новый тип производства в пустых пространствах или из противоречий. Но это же можно зафиксировать и с модернистской точки зрения, в несколько пафосной формулировке: все уже сделано; никакие формальные или стилистические изобретения больше невозможны, само искусство закончилось и было заменено критикой. С постмодернистской стороны водораздела ситуация выглядит не так, и «конец истории» означает просто, что происходит все что угодно.

Тогда остаются сами группы и идентичности, которые вроде бы им соответствовали. Просто из-за того, что экономика, бедность, искусство и научное исследование стали «историческими» в каком-то новом смысле (который было бы лучше назвать «неоисторическим»), бомжи, экономисты, художники и ученые не исчезли; скорее, сама природа их групповой идентичности изменилась и стала более спорной, вроде предпочтения одной моды, а не другой. И в самом деле, неоистория, которой больше некуда отводить все более бурные воды своей гераклитовской реки, похоже, почти наверняка обратится к моде и рынку, который ныне понимается как более глубокая экономическая реальность, таинственная и завершающая в той же мере, в какой некогда такими качествами обладала собственно история. Следовательно, неоисторическое объяснение оставляет

16. *Bonito Oliva A. The Italian Trans-avantgarde. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1980.*

новые группы на месте, избавляется от онтологических форм истины и декларирует свою приверженность некоей более секулярной, в конечном счете детерминирующей инстанции, привязывая свои открытия к рынку, а не к тем или иным вариантам капитализма. Возврат к истории, заметный сегодня повсеместно, требует более внимательного изучения в свете этого «исторического» подхода — но только это не совсем возврат, скорее, он означает нечто вроде включения «сырья» истории и отказа от ее функции, то есть своего рода уплощение и присвоение (в том смысле, в каком недавно говорилось, что неоэкспрессионистские немецкие художники сегодня рады тому, что у них был Гитлер). Однако наиболее систематичный и абстрактный анализ этой тенденции к коллективной организации, охватывающей как деловой мир, так и низшие классы, соотносит предельное системное условие возможности всего этого формирования групп (того, что ранее называлось его причинной обусловленностью) с динамикой позднего капитализма как такового.

Такова объективная диалектика, которую популисты часто считали отталкивающей и которая часто воспроизводилась в более узкой форме как парадокс или паралогизм: новые группы являются множеством новых рынков для новых продуктов, множеством новых требований к рекламному изображению как таковому. Разве не является индустрия фаст-фуда неожиданным решением, — прямо как в философии, одновременно исполнением и устранением — спора об оплате домашнего труда? Разве не должны квоты меньшинств пониматься, прежде всего, как распределение сегментов телевизионного времени, и разве не является производство подходящих товаров, специфичных для новых групп,

самым настоящим признанием, которым деловое общество одаривает своих других? Наконец, разве не зависит сегодня в конечном счете сама логика капитализма от равного права на потребление — точно так же, как ранее она зависела от системы оплаты труда или единообразного комплекса правовых категорий, применимых ко всем и каждому? Или же, с другой стороны, если индивидуализм в конце концов и правда мертв, не жаждет ли поздний капитализм лумановской дифференциации, бесконечного производства и размножения новых групп и неоптимальностей любого рода настолько, что его можно считать единственным по-настоящему «демократичным» и уж наверняка единственным «плюралистичным» модусом производства?

Здесь следует провести различие между двумя позициями, в равной мере неверными. С одной стороны, с точки зрения собственно постмодернистского «цинического разума» и в духе предшествующих риторических вопросов, новые социальные движения являются просто результатом — сопутствующим и непосредственным — самого капитализма в его конечной стадии, свободной от любых ограничений. С другой стороны, с точки зрения радикально-либерального популизма такие движения всегда должны рассматриваться в качестве локальных побед, трудных достижений, завоеваний малых групп борцов (которые сами являются фигурами классовой борьбы в целом, как она определяла все институты истории, включая, конечно, и собственно капитализм). Короче говоря, если не слишком увлечься деталями, не являются ли «новые социальные движения» следствиями и побочными эффектами позднего капитализма? Не являются ли они новыми единицами, порожденными самой системой в ее непрерыв-

ной внутренней самодифференциации и самовоспроизводстве? Или же они как раз таки являются новыми «историческими деятелями», которые возникают в ходе сопротивления системе в качестве формы противостояния ей, вынуждая ее двигаться в направлении, противоположном ее внутренней логике, то есть проводить реформы и внутренние изменения? Но это как раз и есть ложная оппозиция, о которой можно с равным правом сказать, что обе ее стороны верны; ключевой вопрос — это воспроизведенная в них обеих теоретическая дилемма, некоторого кажущегося объяснительного выбора между альтернативами агентности и системы. В действительности, однако, такого выбора нет, и оба объяснения или модели — совершенно не согласующиеся друг с другом — являются также совершенно несоизмеримыми и должны строго разделяться, но в то же время применяться одновременно.

Но возможно, что альтернатива агентности и системы — это просто старая дилемма марксизма (волюнтаризм против детерминизма), обернутая в новый теоретический материал. Я думаю, что это и в самом деле так, но эта дилемма не ограничивается марксистами; точно так же ее неизменное воскрешение не является чем-то особенно постыдным и унижительным для марксистской традиции, поскольку выявляемые ею концептуальные пределы, судя по всему, ближе к кантовским ограничениям самого человеческого разума. Но если отождествление дилеммы базиса и надстройки со старой проблемой сознания и тела необязательно подрывает или снижает первую, ведь оно скорее переписывает последнюю в виде искаженного или индивидуалистического предвосхищения того, что в конечном счете оказалось социальной и исторической антиномией,

точно так же и выявление прежних философских форм — предшественниц антиномии волюнтаризма и детерминизма — переписывает их генеалогически в качестве ее более ранней версии. Очевидно, у самого Канта такая «ранняя версия» задана наложением и сосуществованием двух параллельных миров ноумена и феномена, которые вроде бы занимают строго одно и то же пространство, но так, что (подобно волнам и частицам) разум в каждый момент времени может «иметь в виду» только один из них. Свобода и каузальность у Канта в таком случае служат репетицией диалектики, вполне сравнимой с диалектикой агентности и системы или — если говорить о практической политической или идеологической форме — волюнтаризма и детерминизма. Ведь у Канта феноменальный мир «детерминирован» по крайней мере в той степени, что законы причинностиобладают в нем абсолютной властью и не терпят никаких исключений. Впрочем, «свобода» и не могла бы быть таким исключением, поскольку она указывает на иную интеллигибельность и просто не подсчитывается в рамках причинной системы, даже как ее перевертывание или отрицание. Свобода, которая характеризует равным образом человеческий и социальный мир, когда индивиды постигаются в качестве вещей в себе (на самом деле они не могут постигаться понятийно, однако кантовские мотивы сартровского экзистенциального периода дают в какой-то мере представление о том, на что это было бы похоже, хотя весь смысл ноумена именно в том, что он не может ни на что «походить»), может в этом смысле пониматься только как альтернативный код для тех же самых реалий, которые еще и каузальны (в другом мире). Кант показал, что мы не можем надеяться использовать эти коды вместе или скоординировать их

каким-то осмысленным образом, а также, самое главное, что было бы напрасно (и метафизично) загонять их в какой-то «синтез». Я думаю, что он не хотел сказать, что мы обречены постоянно переключаться от одного к другому, но это, по-видимому, единственный вывод, который можно отсюда извлечь.

Еще более ранний предшественник кантовской версии того, что представляется антиномией исторического изменения и коллективного праксиса, привлекает наше внимание к совершенно другой черте этой дилеммы, поскольку эта версия — акцентирующая этику в большей мере, чем это делает Кант (который просто предполагает существование и возможность добродетельного поведения) — пытается, столкнувшись с определенными проблемами, примирить «каузальность» или «детерминизм» с самой возможностью действия. Спор о предопределении¹⁷, конечно, гораздо более противоречив, чем более поздние и более секулярные буржуазные и пролетарские формы, которые мы знаем по Канту и Марксу; а неловкость его «решений» гораздо сильнее озадачивает современное сознание. Тем не менее некоторые концепции божественного пансинхронизма, провиденциального предвосхищения или совершенного предопределения всех исторических актов являются, несомненно, той первой мистифицированной формой, в которой люди (на «Западе») попытались концептуализировать логику истории в целом и сформулировать ее диалектическую взаимосвязь

17. Его историческое значение станет еще более очевидным, если мы вместе с Вебером будем понимать его как уникальное теоретическое событие, в каком-то смысле скоординированное с другим, не менее уникальным историческим событием, которым является возникновение капитализма (и «Запада»). См. раздел VIII этой главы.

и ее телос. Спрашивать в таком случае, как необходимость моих будущих актов может сочетаться с тем или иным активным обязательством бороться за то, чтобы они были правильными, — значит пробуждать те самые страхи, с которыми позже столкнутся политические активисты, когда учение об исторической необходимости и неизбежности будет по видимости подрывать их собственную решимость вести борьбу. Тогда эквивалентом хорошо известного сведения к абсурду у Джеймса Хогга (избранный приходит к выводу, что он может совершить любое преступление или следовать любому капризу, какой только ни взбредет ему в голову¹⁸) окажется, *mutatis mutandis*, внешне вроде бы более респектабельная фигура *Kathedersozialist*¹⁹ или, возможно, «отступников» и ревизионистов Второго Интернационала.

Но вполне возможно, что идеологи предопределения нашли «решение», которое после небольшого размышления покажется далеко не таким смешным, как можно было бы подумать, и к тому же оно представляется поистине диалектическим или, по крайней мере, удивительным творческим прыжком философского воображения. «Внешние видимые знаки внутренней избранности»: формула хороша тем, что она включает и признает свободу, которую ей удастся перехитрить и обойти с флангов. Ее подлинная теоретическая строгость решает проблему, дисквалифицируя последнюю в то самое время, когда она поднимает ее на более высокий уровень: ваш свободный выбор правильного действия не говорит о том,

18. *Hogg J. The Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). London: A. M. Philpot, 1924.

19. «Kathedersozialist» (нем.) — «катедер-социалист», сторонник «катедер-социализма». — Прим. пер.

что вы достойны избранности и не позволяет вам заработать право на спасение, однако он является признаком последнего и его внешней приметой. Ваша свобода и праксис сами по себе вложены в более обширную «детерминистическую» схему, которая предвидит вашу способность к такому именно мучительному столкновению со свободным выбором. Более позднее различие между индивидуальным и коллективным должно, следовательно, прояснить эту устаревшую машинерию прояснения, поскольку оно несколько проясняет то, как само условие возможности индивидуального обязательства и действия дано внутри коллективного развития. В этом смысле, никогда не бывает альтернативы волюнтаризма и детерминизма (что как раз и пытались доказать теологи): ваше обязательство перед определенным праксисом оказывается в таком случае не опровержением учения об объективных обстоятельствах («созрела» ситуация или нет), но, напротив, свидетельствует о последней изнутри и подтверждает ее, точно так же как «инфантильный» или самоубийственный волюнтаризм подтверждает ее обратным способом, поскольку сам является таким же продуктом коллективных обстоятельств, как и коллективная практика. Это различие, конечно, с индивидуальной или экзистенциальной точки зрения, ничего не решает, поскольку, подобно «хитрости разума» Гегеля или же «невидимой руке» Адама Смита (не говоря уже о «Басне о пчелах» Мандевиля), весь смысл здесь в том, чтобы как раз следовать собственной природе и собственной страсти. Ту точку, в которой «детерминизм» или коллективная логика истории оборачивается спиралью вокруг этих решений и страстей, включая их в себя на более высоком уровне, можно заметить, когда мы задумываемся не только о том, что такие страсти и ценно-

сти сами являются социальными, но и о том, что сама склонность быть деморализованным или разбитым логикой обстоятельств, присвоение ее в качестве извинения и алиби пассивности и выжидательного самоустранения также является социальным, а потому учтенным в более широкой перспективе, хотя и остается в индивидуальном смысле свободным выбором. Другими словами, реакция на необходимость сама является выражением свободы.

В то же время две рассмотренные нами версии, теологическая и диалектическая, в равной мере мощничают, судя по всему, с настоящим и его мучительными решениями, сдвигая точку зрения к концам времен: теология отсчитывает все от начала, когда все уже было предсказано; диалектика «вылетает в полночь» и высказывается об исторической необходимости того, что уже случилось (если случилось так, а не иначе, причина в том, что так и должно было случиться). Но то, что должно было случиться, включало все формы индивидуальной агентности, а также убеждения агентов касательно их собственной свободы и эффективности. Есть одна история о кубинской революции, которую можно, наверное, рассказать, поставив с ног на голову: старая Кубинская компартия подключилась к событиям только на позднем этапе, повинувшись собственной оценке «объективной исторической возможности». Из этого можно извлечь простой урок касательно парализующего воздействия веры в историческую неизбежность и способности некоторых видов волюнтаризма, напротив, побуждать к действию. Однако в более широкой перспективе доказывалось²⁰, что, какова бы ни была непосредственная оценка и практическое

20. Этой идеей я обязан Джону Беверли.

решение партии в разгар событий, ее собственная работа среди кубинских рабочих в предшествующие десятилетия сыграла неоценимую роль в окончательной победе революции, за которую она сама не несла прямой ответственности. Создание революционной культуры и революционного сознания — в соответствии с метафорой Маркса о «крате истории» — является такой же формой агентности, как и завершающая борьба, но также оно само является частью объективных обстоятельств и исторических необходимостей, которые, если смотреть с более непосредственной точки зрения праксиса, представляются вообще несовместимыми с действием и агентностью.

Такие «философские решения», действующие, как мы отметили, за счет дифференциации несовместимых кодов и моделей (которые я попытался переформулировать в учение об уровнях в моей работе «Политическое бессознательное»), сами, разумеется, находятся в феноменальном мире, а потому могут превращаться в идеологическое алиби: вся наука является по необходимости также идеологией в одно и то же время, поскольку мы не можем не занимать позицию индивидуального субъекта там, где тщетно пытаемся выйти за пределы перспективы индивидуальной субъективности. Тем не менее предложенный тезис имеет очевидное значение для проблемы «новых социальных движений» и их отношения к капитализму, поскольку он создает возможность для активного политического участия и в то же время трезвого систематического реализма и наблюдения, а не какого-то бесплодного выбора между двумя этими вещами.

В то же время, если мы возразим, сказав, что эта только что рассмотренная философская дилемма или антиномия имеет значение лишь для абсолютного из-

менения (или революции) и что эти проблемы исчезают, когда планка понижается до точечных реформ и повседневной борьбы, которую в метафизическом ключе мы могли бы назвать локальной политикой (и где системные точки зрения более не имеют силы), мы, конечно же, выделим ключевой вопрос политики постмодерна, как и предельную ставку в споре о «тотализации». Прежняя политика стремилась координировать, так сказать, локальные и глобальные виды борьбы, наделяя непосредственный локальный случай борьбы аллегорическим значением, а именно видя в нем репрезентацию всеобъемлющей борьбы и ее воплощение в локусе здесь-и-сейчас, который тем самым преобразуется. Политика работает только тогда, когда два этих уровня могут быть скоординированы; иначе они распадаются, с одной стороны, на бестелесную и легко подвергающуюся бюрократизации борьбу за государство и вокруг него и, с другой — на действительно бесконечную серию местных вопросов, «дурная бесконечность» которых при постмодернизме, где она становится единственной сохранившейся формой политики, преисполняется чем-то вроде ницшевского социального дарвинизма и натужной эйфории метафизической перманентной революции. Сам я считаю, что эйфория является компенсаторным образованием, возникающем в той ситуации, в которой подлинная (или «тотализирующая») политика становится на какое-то время невозможной; необходимо добавить, что потерянное в ее отсутствие глобальное измерение — это и есть измерение самой экономики или системы, частного предприятия и мотива прибыли, который нельзя оспорить на локальном уровне. Я считаю, что на сегодняшний день продуктивной в политическом плане может оставаться одна скромная форма подлин-

ной политики, вполне полноправная, — внимательно следить за такими симптомами, как ослабление видимости этого глобального аспекта, идеологическое сопротивление понятию тотальности и эпистемологическая бритва постмодернистского номинализма, которая срезает такие мнимые абстракции, как собственно экономическая система и социальная тотальность, так что предвосхищение «конкретного» заменяется «просто частным», затемняя «всеобщее» (в форме самого способа производства).

То, что «новые социальные движения» являются постмодернистскими, поскольку они суть эффекты и следствия «позднего капитализма», — это едва ли не тавтология, которая не несет никакой оценочной функции. То, что порой называют ностальгией по классовой политике прежнего типа, в целом является, скорее, просто «ностальгией» по политике *как таковой*: учитывая то, что периоды интенсивной политизации и последующие периоды деполитизации и отступления списываются с модели больших экономических циклов бума и спада деловой активности, называть такое чувство «ностальгией» верно примерно в том же смысле, в каком предобеденный голод можно назвать «ностальгией по еде».

V. Страх утопии

Отклониться от программных формулировок некоторых идеологов постмодернистской политики позволительно, вероятно, в содержании, а не форме утверждений. Образцовое описание того, как работает политика союзов, данное Лаклау и Муфф, — по их словам, она действует, создавая ось «эквивалентности», по которой выстраиваются разные партии, —

не имеет, как они сами указывают, никакого отношения к содержанию проблем, вокруг которых конструируется эквивалентность. (Например, в качестве теоретической возможности они допускают, что в той или иной уникальной ситуации то, «что происходит на *всех* уровнях общества... [могло бы] полностью определяться происходящим на уровне экономики»²¹). Очевидно, очень часто эквивалентность сооружается на основе таких неклассовых вопросов, как аборт или ядерная энергия. Те, кто «ностальгирует по классовой политике», в подобных обстоятельствах утверждают не то, что эти союзы являются «ложными», что бы это ни значило, а то, что они в целом менее устойчивы и долговременны, чем союзы, организованные с привязкой к классу; или, еще лучше, что они становятся более устойчивыми силами и движениями, развиваясь в направлении классового сознания. Поскольку незадачливые постмодернистские лидеры порой обвиняли меня в том, что я «отвергаю» неклассовые движения, и рекомендовали мне коалицию «Радуга»²², здесь следует заметить, что образцом в этом отношении выступает пример Джексона, поскольку он редко выступает с речью, где опыт рабочего класса не «конструировался» бы в качестве опосредующего звена, которым должна активно скрепляться эквивалентность коалиции. Но именно это и имелось в виду риторикой классов-

21. *Laclau E., Mouffe C. Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso. 1985. P. 77.

22. См.: *Kellner D.* (ed.). *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington, D.C.: Maisonneuve Press, 1989. P. 324 ff. Частично это заключение было первоначально опубликовано как ответ на многочисленные критические аргументы, вошедшие в это издание, и отдельно было переиздано в: *New Left Review*. 1989. No. 176. P. 31–45.

вой политики и языка тотализации, операции, которую Джесси Джексон в политической сфере, можно сказать, изобрел для нашего времени заново.

Что касается самой «тотализации» — которая, очевидно, с точки зрения постмодернистов, является одним из самых грязных пороков прошлого, заслуживающих искоренения из популистского здорового образа жизни новой эпохи, — индивиды, в отличие от Шалтай-Болтая, не могут вложить в нее значение, которое им хочется, однако группы могут, и в столкновении с сегодняшней доксой («тотализировать» — значит не просто объединять, но скорее объединять с прицелом на власть и контроль; и в таком качестве этот термин указывает на властные отношения, скрытые за гуманистическими и позитивистскими системами объединения разрозненных материалов, будь они эстетическими или же научными»²³) вполне можно пристально проследить реальную историю этого слова — подобно тому как спасают истории меньшинств или низших классов, которые были преданы забвению, — а потом посмотреть, что из этого выйдет.

Этот термин — придуманный Сартром в рамках проекта «Критики диалектического разума» — сначала следует строго отделить от другого стигматизированного слова, а именно «тотальности», к которой я вернусь позже. Действительно, если слово «тотальность» может порой обозначать доступность некоего привилегированного взгляда на целое, обозреваемое с высоты птичьего полета, то есть взгляда на Истину, то проект тотализации предполагает прямо противоположное и отправляется как раз

23. *Hutcheon L.* A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge, 1988. P. XI.

от неспособности отдельного человека и людей как биологических субъектов помыслить такую позицию, не говоря уже о том, чтобы занять или достичь ее. «Время от времени, — говорит Сартр где-то, — вы выполняете частичное суммирование». Суммирование, выполняемое с определенной точки зрения или при определенном подходе, каким бы частичным оно ни должно было оставаться, помечает проект тотализации в качестве ответа на номинализм (что я буду обсуждать далее, специально ссылаясь на Сартра). В тотализациях модернизма и «войнах с тотальностью» постмодерна следует сначала выделить саму эту конкретную социально-историческую ситуацию, прежде чем мы сможем перейти к возможным ответам на нее.

Если значением слова является его употребление, лучше всего можно понять «тотализацию» у Сартра через ее функцию, которая состоит в том, чтобы объединять, находя наименьший общий знаменатель, две родственные разновидности человеческой деятельности — восприятие и действие. Молодой Сартр уже объединял эти виды деятельности за счет одной из их основных черт, подводя их под понятие отрицания и ничтожения (*neantisation*), поскольку, в его трактовке, и восприятие, и действие являются формами, в которых действительно существующий мир отрицается и превращается во что-то иное (трудности в обосновании этого тезиса в случае восприятия или познания в определенной мере обуславливают задачу его ранней важной книги «Воображаемое»). «Ничтожение» для Сартра периода «Бытия и ничто» уже было, так сказать, тотализирующим понятием, поскольку оно нацелено на объединение двух областей, созерцания и действия, с прицелом на растворение первой во второй. Это подкрепля-

лось позднее предложенным эквивалентом — «праксисом», под который также подводятся восприятие и мышление (за исключением достаточно специфичных буржуазных попыток избежать в обеих областях этого унизительного подведения под понятие). Остаточный образ гештальт-психологии поможет определить преимущества нового термина — «тотализации» — как эквивалента собственно «праксиса»; бесспорно то, что понятие это в какой-то мере вводится для того, чтобы подчеркивать унификацию, свойственную человеческому действию; а также то, что ранее называвшееся отрицанием может также рассматриваться в качестве формирования новой ситуации — унификации конструкта, связывания новых идей со старыми, активного закрепления нового восприятия, будь оно зрительным или слуховым, его намеренного преобразования в новую форму. У Сартра тотализация, строго говоря, — это процесс, в котором агент, активно вовлеченный в процесс, отрицает конкретный объект или элемент и встраивает его в более обширный осуществляющийся проект. В философском смысле, если исключить реальную мутацию человеческого рода, трудно представить, как человеческая деятельность на третьей или постмодернистской стадии капитализма могла бы избежать или уклониться от этой весьма общей формулы, хотя некоторые из идеальных образов постмодернизма — и, прежде всего, шизофрения — явно рассчитаны на то, чтобы опровергнуть ее и выступить в качестве чего-то не присваиваемого ею и не подводимого под нее. Что касается «власти», так же ясно, что праксис или тотализация всегда нацелена на достижение хрупкого контроля или же выживания еще более хрупкого субъекта в мире, который в иных отношениях абсолютно независим и не подчиняет-

ся ничьим капризам или желаниям. Я думаю, можно доказать то, что безвластные не хотят на самом деле власти, что «левые хотят проиграть», как однажды сказал Бодрийяр, что в таком коррумпированном мире провал и слабость более аутентичны, чем собственно «проекты» и «частичное суммирование». Но я сомневаюсь в том, что у многих людей на самом деле есть такое чувство; чтобы такой установкой можно было действительно восхищаться, ее следовало бы довести до абсолютного уровня буддизма; и в любом случае, конечно, совсем не такой урок преподнесла нам кампания Джексона. Что касается всех этих ужасных картин из романа «1984», в период Горбачева они кажутся еще смешнее, чем раньше; можно по крайней мере сказать, что это сложное занятие — на одном дыхании объявлять о смерти социализма и публиковать леденящие кровь известия о его тоталитарной кровожадности.

Враждебность к понятию «тотализации», следует, таким образом расшифровывать, скорее всего, как систематическое отвержение понятий и идеалов праксиса как такового или же коллективного проекта²⁴. Что касается его очевидного идеологического родственника, то есть понятия «тотальности», позже мы увидим, что его следует понимать как философскую форму понятия «способа производства», избегание или исключение которого также является стратегической для постмодерна задачей.

24. К чему остается добавить только следующий очевидный парадокс: «Критика» Сартра на деле не становится действительно развитой теорией *groupe*, к тому же, хотя она и не завершена, она представляется теорией, которой не слишком-то удобно работать с более общей категорий общественного класса как таковой.

Но следует сказать еще несколько слов о некоторых из философских форм таких споров, в которых «тотальность» и «тотализация», без разбора смешивающиеся друг с другом, принимаются за знаки, — но уже даже не сталинизма сознания, а собственно метафизических пережитков, дополненных иллюзиями истины, багажа первоначал, схоластической жажды «системы» в ее концептуальном смысле, тяги к завершенности и достоверности, веры в центрированность, приверженности репрезентации и вообще любого числа иных устаревших умонастроений. Любопытно, что именно одновременно с новыми плюрализмами позднего капитализма, но при заметном спаде любого активного политического праксиса или сопротивления стали распространяться подобные абсолютные формализмы; выявляя пережиток содержания, сохранившийся в той или иной интеллектуальной операции, они указывают на него как на красноречивый признак «веры» в более старом смысле, пятно, оставленное пережившими свое время метафизическими аксиомами и незаконными предположениями, пока еще не изгнанными в согласии с базовой программой Просвещения. В силу близости марксизма к Джону Дьюи и определенной версии прагматизма ясно, что марксизм должен был заметно симпатизировать критике скрытых предпосылок, которые он, однако, определяет как идеологию, и точно так же он разоблачает любое превознесение того или иного типа содержания как «овеществление». Диалектика — это в любом случае не совсем философия в этом смысле, скорее нечто совершенно иное, «единство теории и практики». Ее идеал (который, как известно, включает окончательное осуществление и упразднение философии), — это не изобретение лучшей философии, которая — во-

преки хорошо всем известным гегелевским законам притяжения, — попыталась бы обойтись вообще без предпосылок, но, скорее, трансформация природного и социального мира в такую осмысленную тотальность, что «тотальность» в форме философской системы больше не потребуется.

Но существует экзистенциальный аргумент, часто скрываемый, но предполагаемый подобными, ныне общераспространенными, антиутопическими установками, которые активируются немалым числом стигматизированных терминов — начиная с «тождества», как оно задается в философии Франкфуртской школы, и вплоть до родственной терминологии «тотализации» (Сартр) и «тотальности» (Лукач), которой мы уже касались, — а также, причем ничуть не меньше, и самой терминологией «утопии», ныне обычно реорганизуемой в качестве кодового слова, обозначающего системную трансформацию современного общества. Этот скрытый аргумент предполагает конец или несомненное завершение всех этих тем, понимаемых в качестве того или иного варианта все еще гегелевского по существу понятия «примирения» (*Versöhnung*), то есть иллюзии возможности окончательного воссоединения субъекта и объекта, радикально расколотых и отчужденных друг от друга, или даже некоего нового синтеза обоих (причем сам термин «синтез» свидетельствует о долге перед хрестоматийным изложением Гегеля, схематическим и поверхностным). Следовательно, «примирение» в этом смысле уподобляется иллюзии или метафизике «присутствия» либо какому-то ее эквиваленту в постсовременных философских кодах.

Следовательно, антиутопическое мышление подразумевает здесь ключевой опосредующий элемент, который им не всегда проговаривается. Оно утвер-

ждает, что социальная или коллективная иллюзия утопии или радикально иного общества ущербна прежде всего и главным образом потому, что она инвестирована личной или экзистенциальной иллюзией, которая сама с самого начала ущербна. Согласно этому более глубокому аргументу, именно потому, что метафизика тождества работает во всей сфере частной жизни, она может проецироваться на политическое и социальное. Конечно, такое рассуждение, явное или неявное, выдает очень старое представление среднего класса о коллективном и политическом как нереальном, как пространстве, на которое проецируются субъективные и частные навязчивые идеи, что приносит вред. Однако это представление само является эффектом раскола между публичным и частным существованием в современных обществах, и он может приобретать более знакомые, низкоуровневые формы, такие как описание студенческого движения в категориях эдипова восстания. Современное антиутопическое мышление соорудило, однако, гораздо более сложные и интересные аргументы на этом вроде бы устаревшем и малообещающем основании.

Между тем политическое развитие этого первого хода, который осуждает политический взгляд, основываясь на силе экзистенциальной иллюзии, требует ответов иного типа, которые здесь формулироваться не будут. Важнейшее из таких заключений состоит в том, что утопическое мышление — хотя внешне оно и кажется благотворным, если не просто неэффективным — в действительности является опасным и ведет помимо прочего к сталинским лагерям, к Пол Поту и (недавно переоткрытым по случаю двухсотлетия) «массовым убийствам» Французской революции (которые сами тут же возвращают

нас к вечно живой мысли Эдмунда Берка, первым предупредившего нас о насилии, которое неминуемо проистекает из гордыни людей, вознамерившихся переделать и преобразовать органическую ткань наличного общественного порядка).

Однако часто такому выводу сопутствует совершенно другой «вывод» — либидинальный страх или фантазия, говорящая о том, что утопическое общество, утопическое «примирение субъекта и объекта» станет почему-то местом отрицания и упрощения жизни, уничтожения увлекательных городских различий, приглушения чувственных стимулов (в таком случае открыто используются опасения сексуального подавления и табу), то есть в конечном счете возвращением к простым «органическим» деревенским формам «сельского идиотизма», из которых было исключено все то сложное и интересное, что связано с «западной цивилизацией». Страх или боязнь «утопии» — это конкретный идеологический и психологический феномен, требующий отдельного социологического исследования. Что же касается его интеллектуального выражения, Реймонд Уильямс в одной из своих поздних работ лаконично опроверг его, указав на то, что социализм будет не проще капитализма, а, напротив, намного сложнее; более того, представить себе повседневную жизнь и организацию общества, в котором люди впервые в человеческой истории полностью контролируют свою собственную судьбу — задача для сознания настолько сложная, что субъектам сегодняшнего «управляемого мира» она представляется непомерной и, как легко понять, зачастую пугающей.

Но такой вывод позволяет вспомнить и о том, что именно социалистический идеал в конечном счете пытается положить конец метафизике и спроеци-

ровать основания для видения некоей достигнутой «эпохи человека», в которой «скрытая рука» Бога, природы, рынка, традиционной иерархии и харизматического лидерства будет окончательно отвергнута. Не самое малое противоречие современных антиутопических позиций заключается, следовательно, в том, что выделенный (совершенно верно) метафизический элемент экзистенциальных иллюзий примирения и присутствия «проецируется» затем на секулярный политический идеал, который на самом деле впервые пытается покончить с метафизическим авторитетом на уровне собственно человеческого общества.

Однако философское содержание антиутопического мышления следует привязать к тому, что мы назвали его промежуточным этапом, а именно к смещению «тождества» и той или иной формы диалектического «примирения», которой мы теперь займемся. Ирония в том, что сила этого аргумента сама является относительно диалектической, поскольку обычно подчеркивается не непосредственный опыт примирения или его присутствие — заявить о существовании которого могут только немногие мистики того или иного толка, — но скорее ущерб, наносимый иллюзией его возможного будущего существования, или же, что сводится к тому же самому, его логическая предпосылка, его импликации внутри наших рабочих понятий. Но, если сперва рассмотреть эту вторую опасность, такие понятия, как «субъект» и «объект», окажутся ущербными, поскольку они, похоже, сами предполагают иллюзорное понятие «примирения» субъекта и объекта, а потому и основываются на нем. Следовательно, те, кто работает с такими «диалектическими» понятиями, что бы они ни собирались сказать о конкретных возможностях

примирения (и ни один читатель Адорно не найдет у него гарантий ничего подобного), в силу логической связи все равно воспроизводят скрытый основополагающий «синтез» в том, что затем развивается в некий нарратив или даже историческую закономерность: момент «первичного единства» перед разделением субъекта и объекта и момент заново изобретаемого единства в конце времен, когда субъект и объект снова «примиряются». Так, снова возникает ностальгически-утопическая триада, которая тут же отождествляется с марксистским «взглядом на историю»: золотой век до падения, то есть до капиталистического разделения, который может датироваться как угодно, по выбору — первобытным коммунизмом или родоплеменным обществом, греческим или ренессансным полисом, сельской коммуной той или иной национальной или культурной традиции до появления государственной власти; затем идет «современная эпоха» или, иными словами, капитализм; и уж после рисуется картина утопии, которая должна прийти ему на смену. Однако представление о «падении» в цивилизацию и модерн, о «разделении чувствительности» является, скорее уж, если я не ошибаюсь, отличительным признаком правой критики капитализма, предшествующей Марксу, наиболее знакомой гуманитариям версией которой все еще является взгляд на историю Т.С.Элиота; тогда как Марксова концепция множества «способов производства» делает это ностальгическое триадическое повествование скорее невысказанным.

Например, уникальная особенность концепции «диалектики просвещения» Адорно и Хоркхаймера состоит в том, что она исключает всякое начало или первый термин и специально описывает «про-

свещение» как «всегда уже» начавшийся процесс, чья структура заключается как раз в порождении иллюзии о том, что предшествовавшее ему (что также было определенной формой просвещения) было «исходным» моментом мифа, архаического единства с природой, отмена которого и является «собственным» призывом просвещения. Следовательно, если задача в том, чтобы составить рассказ об истории, мы должны читать Адорно и Хоркхаймера в том смысле, словно бы они представляли нарратив без начала, в котором «падение» или разделение всегда уже случилось. Если, однако, мы желаем перечитать их книгу как диагноз особенных качеств, структурных пределов и патологий исторического видения или самого нарратива, тогда мы должны прийти к несколько иному выводу: странный остаточный образ «первичного единства», вероятно, всегда проецируется постфактум на любое настоящее, которое исторический взгляд фиксирует как свое «неизбежное» прошлое, исчезающее без следа, когда его, в свою очередь, заменяет взгляд вперед.

Влиятельная версия всего этого, представленная Деррида, который обращается к исходной версии самого Руссо, более сложна и изысканна, нежели намеченный выше анализ, поскольку Деррида добавляет к картине именно тот язык, который использует утопист, чтобы вызвать состояние, по определению, лишенное самого языка. В данном случае понятийная путаница или философская ошибка (вопросы «сознания» и мышления) были заменены фатальными особенностями структур высказывания, которые нельзя заставить делать то, что утопическому «мыслителю» от них нужно, а именно обеспечить нечто радикально отличное от его собственного настоящего речи и письма. Между тем, поскольку это «настоящее» речи

и письма само иллюзорно (ведь высказывания должны двигаться во времени в соответствии с законами герменевтического круга), к нему едва ли можно обратиться, чтобы инсценировать ту или иную адекватную картину настоящего или присутствия в какой-то другой момент «времени». Выдвинутая Деррида концепция дополнительности часто включалась в антиутопический арсенал полемических орудий и аргументов; но теперь, возможно, лучше было бы посмотреть, не может ли она пониматься иначе, как комплекс следствий, которые нужно вывести в отношении самого высказывания.

Однако эта «примиренческая» позиция, если спроецировать ее обратно из лингвистической области на экзистенциальную в форме некоей дерридеанской идеологии, смешивается с другими версиями, превращаясь в своего рода этику темпоральности, которую лучше всего представить в старых сартровских категориях (пусть даже сартровское наследие такого мышления было затемнено, если не сказать сокрыто, пафосным разрывом между только-только формирующимся структурализмом и сартровской феноменологией). Например, в «Бытии и ничто» «присутствие» или примирение между субъектом и объектом выписывается как неизбежное, но неосуществимое стремление («бытия-для-себя» или сознания) включить в себя стабильную полноту «бытия-в-себе» вещей: сознание, прежде всего, задается именно этим стремлением поглотить «бытие», не становясь на самом деле попросту вещью, или, другими словами, не умирая. Вся человеческая темпоральность движима этим миражом полноты субъектно-объектного примирения, которое манит нас, но остается недоступным. Преимущество феноменологической терминологии Сартра в том, что эта дра-

ма выходит далеко за пределы чистой эпистемологии или эстетики, показывая, что она в полной мере разыгрывается повсюду — в зазорах или микрологиях повседневной жизни, но также в величайших метафизических позициях и конфликтах. Например, само выпивание стакана воды в жажде разворачивает призрачную неизбежность полноты утоления жажды, которая затем уходит в прошлое, не достигая реализации.

Этот мираж бытия, который правит также нашими амбициями и вкусами, нашей сексуальностью и нашим отношением к другим людям, нашим досугом и нашим трудом, подсказывает в таком случае диагноз и этику, которые можно легко перевести в их «текстуальный» или деконструктивный аналог, а именно в попытку вообразить способ жизни, который мог бы радикально уклониться от этих иллюзий, названных уже у Сартра метафизическими, то есть способ жизни во времени, способной обойтись без стремления стать «в-себе-для-себя» («что религии называют Богом»), причем даже на уровне микроструктуры мельчайших наших поступков и чувств. Этот этический идеал антитрансцендентального человеческого существования (который Сартр называет «аутентичностью» и который его собственные фрагментарные философские работы, созданные позднее, не смогли проработать в категориях чисто индивидуального существования) является, конечно, одним из самых убедительных постницшевских просвещенческих подходов, выявляющих наличие религии, метафизики и трансцендентности даже в предельно секулярных пространствах и событиях «просвещенного» — но лишь внешне — современного мира. Это намного ближе к дерридеанскому выслеживанию метафизики, чем к концепции Просве-

щения у Адорно. Последний, конечно, восхищается Сартром, но неизменно отказывается от индивидуальной фокусировки экзистенциального мышления и анализа, которая, по его мнению, неотделима от работ его великого политического и философского противника — Хайдеггера.

Но сегодня, говоря об этом вроде бы утопическом и неосуществимом представлении об «аутентичном» или «текстуализированном» существовании в условиях постмодернизма, стоит спросить, не было ли оно в каком-то смысле социально реализовано, и не является ли это как раз одной из тех трансформаций современной жизни и психического субъекта, что обозначаются термином «постмодерн». В этом случае критика метафизических теней и следов, сохраняющихся в модерне, парадоксальным образом превращается в копию самого этого постмодернистского триумфа над метафизическими пережитками модерна, когда призыв отвергнуть все иллюзии психической тождественности или централизованного субъекта, призыв к этическому идеалу правильной молекулярной «шизофренической» жизни и к безжалостному расставанию с миражом присутствия может оказаться описанием нашей сегодняшней жизни, а не ее подрывом или отказом от нее. Жизнь Адорно завершилась на пороге этого «нового мира», который он прозревал лишь частично, в роли пророка; однако его позиция касательно невозможности трансцендентности и метафизики все еще поучительна, если только ясно указать на то, что стенания по поводу забвения всех этих вещей не обязательно должны быть консервативными и ностальгическими — ведь в утрате метафизического и спекулятивного призвания философии он увидел не программу его восстановления в модусе «как

если бы», но, скорее, высший исторический симптом технократизации современного общества.

Но есть, однако, еще один вывод, который следует сделать из этого длинного экскурса в экзистенциальные предпосылки современной антиутопической мысли. Вместо того чтобы смешивать индивидуальную и экзистенциальную метафизику присутствия, полноты или «примирения» с политическим желанием преобразить саму социальную систему, мы должны разорвать связь между ними. Принятая на веру предпосылка этого нового консерватизма состояла в том, что политическое представление о радикально ином обществе является в каком-то смысле проекцией персоналистской метафизики тождества, а потому от него следует отказаться, как и от последней. Однако в политическом и идеологическом плане ситуация, на деле, обратная; философскую критику экзистенциальной метафизики, раз она так сильна, загоняют в проект по демонтажу политических представлений о социальном изменении (или, иными словами, «утопий»). Но нет причин думать, что у двух этих уровней есть нечто общее; антиутопизм, по существу, утверждает их «тождество», не доказывая его, но утопический идеал полностью человеческого и безмерно более сложного, чем данное, общества не обязан инвестироваться теми или иными желаниями и иллюзиями, разоблаченными экзистенциальной критикой. В конечном счете страхи, связанные с таким обществом, являются материалистическими и биологическими, разоблачая историю человечества как тошнотворную цепочку вымирающих поколений и вообще как демографический скандал для ума — то есть это вещи, которые Адорно относит к царству естественной, а не человеческой истории. Однако основополагающими текстами для

этого царства являются не Томас Мор и не «Великий инквизитор» Достоевского, а, скорее, нечто близкое «Певнице Жозефине, или Мышиному народу» Кафки и, возможно, классике буддизма.

VI. Идеология различия

Следовательно, идеология групп и различия на самом деле не наносит ни философский, ни политический удар тирании. Но, как указывает Линда Хатчеон, ее настоящая мишень может заключаться в чем-то совершенно другом (что Токвиль, однако, все еще отождествлял с «тиранией»), а именно в консенсусе:

Во всех этих хорошо усвоенных критиках гуманизма важно оспаривание понятия консенсуса. Те или иные нарративы и системы, которые некогда позволяли нам думать, что мы можем безо всяких проблем и во всеобщем режиме определять общественное согласие, были поставлены под вопрос признанием различий — в теории и в художественной практике. В своей крайней версии результат состоит в том, что консенсус стал иллюзией консенсуса, в каких бы категориях он ни определялся — культуры меньшинства (образованного, разумного или элитистского) или массовой культуры (коммерческой, популярной, общепринятой), поскольку *и то и другое* — это проявление буржуазного, информационного, постиндустриального общества позднего капитализма, общества, в котором социальная реальность структурирована дискурсами (во множественном числе) — по крайней мере, именно это пытается преподнести нам постмодернизм²⁵.

Но если это так, значит произошла перенастройка на другие социальные и политические цели, а один

25. *Hutcheon L. Politics of Postmodernism. P. 7.*

способ производства был заменен другим. «Тирания» означала старый порядок; ее аналог времен модерна, «тоталитаризм», означает социализм; тогда как «консенсус» означает сегодня представительскую демократию с ее выборами и опросами общественного мнения, и именно она сегодня, находясь уже объективно в кризисе, политически оказывается под ударом новых политических движений, ни одно из которых более не считает обращение к воле большинства или же консенсусу по-настоящему легитимным или тем более удовлетворительным. Здесь нас какое-то время будет интересовать, с одной стороны, возможность применения общей идеологии или риторики различия для выражения этих конкретных видов социальной борьбы и, с другой — более глубокая, но неявная репрезентация или же идеологическая модель социальной тотальности, на которой основана логика групп и которую она закрепляет, — модель, которая включает в себя также, как указывалось в одной из предыдущих глав, метафорический обмен энергиями с двумя другими характерными для постмодерна системами (или репрезентациями!), которыми являются медиа и рынок.

Дело в том, что само понятие различия взрывоопасно; по крайней мере оно является псевдодialeктическим, а подмена им его противоположности, от него порой неотличимой, то есть Тождества, является одной из самых старых языковых и мыслительных игр, известных нескольким философским традициям. (Является ли различие между Тождественным и Иным тем же, что различие между Иным и Тождественным, или же оно отличается?) Значительная часть того, что считают смелой защитой различия, является, конечно, всего лишь либеральной терпимостью, то есть позицией, чья агрес-

сивная самонадеянность хорошо известна, однако ее преимущество в том, что она поднимает непростые исторические вопросы о том, не является ли терпимость к различию как социальный факт как раз результатом социальной гомогенизации и стандартизации, устранения подлинного социального различия. Сюда же, очевидно, относится и диалектика неэтничности, поскольку существует «различие» между той ситуацией, когда кто-то обречен считаться членом определенной группы, и более произвольным выбором членства в некоей группе, определяемым тем, что ее культура получила положительную публичную оценку. Этничность в постмодерне или, другими словами, неэтничность, в какой-то мере является феноменом яппи, а потому связывается — через небольшое число звеньев — с вопросами моды и рынка. С другой стороны, признание Различия в таких обстоятельствах может само выступать своего рода оскорблением, как в случае не-еврея, который опознает евреев как таковых, невольно оказываясь триггером всех традиционных сигналов антисемитизма. Мираж, который лелеют неэтнические группы, — в шестидесятые он был сильнее, чем сегодня, — все еще является культурной завистью к состоявшемуся коллективу: «фанат», то есть своего рода карикатура на классового предателя, — это тот, кто связывает свою судьбу с коллективом, который в фантазии предстает более сплоченным и более архаичным, чем твой собственный. Классовое содержание такого феномена сохраняется, поскольку одно из качеств социальной динамики капитализма (и, возможно, других способов производства) состоит в том, что в первый момент, до панической реакции, когда правящие классы отступают назад и стягивают силы, они социально оказываются менее сплоченны-

ми, более склонными к индивидуализму и анонии, чем угнетенные классы, которых держит вместе экономическая нужда. Если фундаментальная посылка любой марксистской социальной психологии заключается в едва ли не онтологической привлекательности и притяжении любого состоявшегося коллектива как такового²⁶, тогда ностальгия элит и их зависть к настоящим людям низших классов может считаться данностью (в какой-то мере те же эффекты благодаря империализму и туризму могут распределяться и пространственно — между метрополией и третьим миром). Тем не менее этот конкретный фактор притягательности этничности сегодня, похоже, снижается, возможно потому, что теперь слишком много групп, а их связь с репрезентацией (в большинстве случаев медийной) стала очевиднее, что подрывает онтологическую удовлетворенность рассматриваемой фикцией.

С другой стороны, хотя «различие» оказывается сомнительным политическим лозунгом, в котором немало внутренних рассогласований, — например, оно вполне логично продолжает начатую в шестидесятые защиту того, что иногда именуют ужасным термином «вопросы стиля жизни», и скатывается в последнюю минуту в антисоциализм в духе холодной войны, — «дифференциация», пусть она и является, конечно, фундаментальным социологическим инструментом понимания постмодерна (и перво-

26. Сартр Ж.-П. Проблемы метода. Статьи. М.: Академический проект, 2008. С. 21–22: «Но зато я начал изменяться под влиянием самой *реальности* марксизма, осязаемого присутствия на моем горизонте рабочих масс — угрюмого исполненного слова, которое *переживало* марксизм, которое *воплощало его в жизнь* и на расстоянии неодолимо притягивало мелкобуржуазную интеллигенцию».

начальным концептуальным ключом к идеологии «различия»), тоже не слишком надежна. Здесь налицо более глубокий парадокс, повторяемый попыткой понять «постмодернизм» в виде абстракции периодизации или тотализации, и он состоит в этом внешнем противоречии между попыткой объединить определенное поле, выписать скрытые тождества, которые его пронизывают, и самой логикой импульсов этого поля, которую сама постмодернистская теория открыто называет логикой различия или дифференциации. Если исторически уникальным в постмодерне признается в таком случае простая гетерономия или же возникновение случайных и не связанных друг с другом подсистем самого разного толка, тогда — согласно этой аргументации — в любой попытке понять его в качестве унифицированной системы есть нечто извращенное. Стремление к понятийной унификации оказывается, мягко говоря, совершенно несовместимым с духом самого постмодернизма; и не следует ли разоблачить его как попытку «подчинить» постмодерн или овладеть им, ограничить или исключить его игру различий и даже навязать его плюралистическим субъектам некое новое понятийное единообразие? Однако все мы, и мужчины, и женщины, хотим «овладеть» историей любым способом, какой только найдем: выход из кошмара истории — покорение людьми «законов» социально-экономической фатальности, в противном случае слепых и природных, — вот неизменная воля марксистского наследия, в каких бы словах она ни выражалась.

Но представление о том, что в единой теории дифференциации есть нечто неверное и противоречивое, само опирается на смешение уровней абстракции: система, которая конститутивно произ-

водит различия, все равно остается системой; точно так же идея такой системы не обязана по своему содержанию «походить» на объект, который она пытается выразить в теории — не больше, чем понятие собаки обязано лаять, а понятие сахара — быть сладким. Есть ощущение, что наше собственное единичное существование безвозвратно утратит нечто ценное и экзистенциальное, нечто хрупкое и уникальное, если выяснится, что мы точно такие же, как и все остальные. Если так, так тому и быть; могло быть и хуже; несогласие — это, конечно, первичная форма экзистенциализма (и феноменологии), и объяснения требует, прежде всего, само появление подобных страхов. Подобная критика глобального понятия постмодернизма, как мне кажется, повторяет, хотя и в других терминах, классические возражения против понятия капитализма как такового, что вряд ли может нас удивить в свете нашего подхода, который последовательно утверждает тождество постмодернизма с капитализмом в его позднейшей системной версии. Дело в том, что такие возражения, по существу, вращались вокруг той или иной формы следующего парадокса: если различные докапиталистические способы производства достигли способности воспроизводить сами себя благодаря разным формам солидарности или коллективной сплоченности, логика капитализма, напротив, является разрозненной и атомизированной, «индивидуалистической», то есть это скорее антиобщество, чем общество, и его системная структура, не говоря уже о его воспроизводстве, остается тайной, противоречием в определении. Если пока не рассматривать ответ на эту загадку (который заключается в рынке), можно сказать, что этот парадокс как раз и составляет оригинальность капитализма, так что противоре-

чивые на вербальном уровне формулы, обязательно встречающиеся нам в его определениях, указывают за пределы слов, на саму вещь (а также порождают это новое странное изобретение, собственно диалектику). У нас будет повод вернуться к проблемам этого рода далее, пока же достаточно повторить то же самое, указав просто на то, что понятие дифференциации (наиболее полной проработкой которого мы обязаны Никласу Луману²⁷) само является системным, или, если угодно, оно превращает игру различий в новый вид тождества на более абстрактном уровне.

Все это еще больше усложняется интеллектуальным и философским обязательством проводить различие между инертным или внешним различием и диалектической противоположностью или напряжением: дифференциация, которая производит внешнее различие первого рода, рассеивает феномены случайным и «гетерогенным» образом (еще один термин, нагруженный особым позитивным значением в постмодернизме). Однако различие такого рода (черное — не белое) — все, что угодно, но только не «то же», что противоположность, которая в самом своем бытии зависит от противоположного (черные люди — не белые), а потому должна анализироваться в категориях диалектической понятийности, в которой все еще царствует понятие *противоречия*, не имеющее аналога в аналитических системах.

В философском плане эти парадоксы являются едва ли не главной территорией постмарксизма и сценой для его стратегической регрессии к Канту и кантианству. Как явно свидетельствует твор-

27. Luhmann N. The Differentiation of Society. New York: Columbia University Press, 1982.

чество наиболее яркого из подобных мыслителей, Лючио Коллетти, на кону отказ от Гегеля и Маркса за счет теоретической дискредитации противоречия и диалектической противоположности. От ощущения — в «западном марксизме» общераспространенного — что диалектика не может встречаться в «природе» и что осуществленное Энгельсом незаконное превращение инертных, внешних, природных и физических различий (вода — не кубик льда) в диалектические противоположности (как основание значительной части «диалектического материализма») было в философском плане неряшливым, а в идеологическом — подозрительным, до убежденности в том, что «диалектических противоположностей» нет даже в «обществе» и что диалектика сама является мистификацией, — от первой позиции до второй не просто, так сказать, «один шаг», ведь он требует политического отступничества, обращения, отмеченного стыдом и предательством; но это, несомненно, главный философский шаг так называемого постмарксизма.

Но, как всегда, мы заинтересованы в том, чтобы разделять эти уровни, отличая друг от друга родственные темы, которые в постмодерне часто словно бы сворачиваются друг в друга. Прежде всего, одна ключевая черта тематики различия выводится на первый план ее модернистской версией, которой подчеркивался радикальный разрыв между Западом и всем остальным, между, как мы увидим далее, модерном и традицией (в соответствии с этой чертой марксизм тоже можно считать одной из версий модернизма — а может быть и единственной).

Но также мы должны отделить от социальной версии группового различия (а также от философских споров о различии между противоречием и противоположностью) господствующие эстетиче-

ские и психические (или психоаналитические) формы этой тематики, в том числе и потому, что значительное число политических категориальных ошибок можно определить в качестве необоснованных переносов из области собственно эстетики. Эстетика различия — которая часто называется текстуальностью или текстуализацией — выдвигает на передний план перцептуальное изменение восприятия постмодернистских артефактов, которое я в первой главе охарактеризовал выражением «различие связывает»; далее я предложу еще одну, на этот раз уже пространственную трактовку этого нового вида восприятия. Что касается психического субъекта и его теорий, эта область колонизирована понятием идеального шизофреника Делеза и Гваттари — психического субъекта, который «воспринимает» исключительно за счет различия и дифференциации, если такое вообще мыслимо; конечно, сама его концептуализация является формированием своего рода идеала, который является, так сказать, этической, если не политической, задачей, поставленной их «Анти-Эдипом». Я думаю, стоит всячески подчеркивать логическую возможность того, что наряду со старым, закрытым и центрированным субъектом индивидуализма, обращенным внутрь самого себя, и новым не-субъектом фрагментированного или шизофренического эго существует третий термин, которым как раз оказывается не-центрированный субъект как часть органической группы или коллектива. Действительно, итоговая форма сартровской теории тотализации складывается в попытке построить теорию такой группы и позиций субъекта внутри нее. В то же время, хотя теория и риторика множественных позиций субъекта весьма привлекательна, ее всегда следует дополнять акцентом на том, что позиции

субъекта не возникают в пустоте, но сами являются интерпеллированными ролями, предлагаемыми той или иной уже наличной группой. Следовательно, какое бы перемирие ни устанавливалось между разными позициями субъекта и какие бы союзы между ними ни заключались, в конечном счете, если исключать заранее вычеркнутую возможность попытки объединить их, ставкой будет несколько более конкретное перемирие или союз между реальными социальными группами, задействованными такими позициями.

Что касается влиятельной, но вышедшей в какой-то мере сегодня из моды модели «интерпелляции», предложенной Альтюссером, необходимо сказать, что она с самого начала была теорией, ориентированной на группы, поскольку класс как таковой никогда не может быть способом интерпелляции, в отличие от расы, гендера, этнической культуры и т. п. (Неслучайно Альтюссер приводит религиозные примеры. В самом деле, всегда можно показать, что более глубокое основание риторики различия включает в себя фантазмы культуры как таковой, в антропологическом смысле, которые сами узакониваются и удостоверяются понятиями религии, всегда и везде являющейся предельной «мыслью другого».) Только в кино (говоря точнее, в «Маменькиных сынках» Феллини) богатые молодые бездельники могут прокричать из окна мчащегося автомобиля «Долой рабочих!» придорожным шайкам. Но на самом деле именно принадлежность к группе становится каждодневным знаком стыда и упреком в неполноценности. Возможно, эту мысль следует выразить несколько сложнее: классовое сознание как таковое — достигаемое редко и если и завоевываемое в общественной истории, то лишь с трудом, — знаменует момент, ко-

гда данная группа овладевает процессом интерпелляции по-новому (не в обычном реактивном модусе), так что она получает, хотя бы на мгновение, способность *интерпеллировать себя* и диктовать условия своего собственного зеркального образа.

Далее я не буду развивать эти стороны тематики. Я в большей мере сосредоточусь на дополнительной проблеме (которая уже предвосхищает проблему когнитивного картографирования) потенциальной представимости новой категории групп в сравнении со старой категорией общественных классов. Собственно, тезис о том, что ныне мы картографируем или представляем себе наш социальный мир при помощи категории групп, проясняет эти разнообразные процессы уже по-другому. Групповая репрезентация является, прежде всего, антропоморфной и, в отличие от репрезентации в категориях социальных классов, она позволяет нам понимать общественный мир так, словно бы он был разделен и колонизирован вплоть до самого последнего сегмента коллективными акторами и аллегорическими представителями, предвещающими настоящий мир — «полный, как яйцо», как выражался Сартр, или же человечный как утопия (или как та «чистая поэзия», в которой никакие остатки материи или случайности не висают на дне подобно осадкам и не выпячиваются подобно натруженным пальцам, — примерами могут быть пьесы Расина или романы Генри Джеймса). Классовые категории более материальны, менее чисты и более смешаны (и этим скандальны), поскольку их детерминанты или определяющие факторы включают производство предметов и определенные этим отношения, наряду с силами соответствующей технологии: соответственно, классовые категории просматриваются насквозь, до самого

дна. При этом классы слишком велики, чтобы служить фигурой утопии, то есть в качестве возможностей, которые вы могли бы выбрать и с которыми могли бы отождествиться в своей фантазии. Если не считать особого и исключительного случая фашизма, единственная утопическая награда, обещаемая категорией социального класса, — это упразднение последнего. Однако группы достаточно малы (в пределе это знаменитое «непосредственное общение» на площади или в полисе), а потому они допускают либидинальное инвестирование более нарративного толка. В то же время внешний момент, который несет в себе категория «группы» подобно собственному скелету, — это не *производство*, а скорее *институт*, который, как мы увидим, уже является более подозрительной и более антропоморфной категорией — отсюда превосходство групп над классами в силе мобилизации: можно научиться любить свою гильдию или братство и умереть за него, однако либидинальная нагрузка, определяемая трехпольной системой севооборота и универсальным токарным станком, чем-то, вероятно, отличается и не поддается такой же непосредственной политизации. Классов мало; они возникают благодаря медленным изменениям в способе производства; и даже возникнув, постоянно кажутся отстраненными от самих себя, и им приходится прилагать много сил, чтобы быть уверенными в том, что они как таковые действительно существуют. Тогда как группы вроде бы обещают награду психической идентичности (начиная с национализма и заканчивая неэтничностью). Поскольку группы стали изображениями, они позволяют забыть о своем собственном кровавом прошлом, о преследованиях и неприкасаемости, и могут теперь потребляться. Этим отмечается их отношение к медиа, ко-

торые оказываются их, скажем так, парламентом, пространством их «репрезентации» как во вполне политическом, так и в семиотическом смысле.

Политический страх консенсуса — ошибочно принимаемый за страх «тотализации» — является в таком случае оправданным нежеланием групп, выработавших определенное чувство гордости за свою собственную идентичность, чтобы им диктовали другие группы, поскольку в нашей социальной реальности все теперь является знаком членства в группе, коннотирующим специфический разряд людей. «Канон» высокой литературы, превращенный в классовый инвентарь белых мужчин зрелого возраста с определенной классовой предысторией, — лишь один из примеров; американская партийная система — другой, как и большинство прежних институциональных привычек сверхгосударства, за важным исключением медиа и рынка, которые единственные среди всего того, что претендует на статус институтов, являются в каком-то смысле всеобщими, а потому обладают уникальными привилегиями, которые мы вскоре будем обсуждать. Важно, однако, понять связи и различия между персонификацией институтов в идеологии групп и прежней диалектической критикой социальных и идеологических функций институтов. То, что первое возникло каким-то образом из второго — в черном ящике 1960-х — достаточно вероятно; но с другой (марксистской) точки зрения классовая функция того или иного института опосредуется системой в целом, а потому персонализируется лишь в самом грубом и карикатурном смысле (как не уставал повторять Маркс, нельзя считать, что все бизнесмены — злые люди). Так, газеты играют идеологическую роль в нашем социальном порядке не потому, что это игрушка определенной соци-

альной группы; например, комментаторы, папарацци, ведущие передач и боссы Флит-стрит с классовой точки зрения являются просто классовыми фракциями, определенными институциональной структурой. Но в постмодернистском групповом сознании газеты и новостные разделы медиа обычно действительно *принадлежат* тому, что сегодня стало новой (и сильной) социальной единицей, совершенно самостоятельной, то есть коллективным игроком на исторической сцене, которого боятся политики и терпит «общество», который выступает под несколькими хорошо известными личинами и в своей антропоморфной структуре представляется едва ли не реальным человеком (но без особой глубины, даже в качестве героя повествования). Шестидесятые уже начали мыслить в этих категориях, когда спроецировали борьбу с войной во Вьетнаме на авторитарные фигуры Джонсона и генералов, которые, как считалось, не хотят прекращать войну исключительно из патриархальной злобы — понять рациональные основания для ее продолжения было и в самом деле не просто. Но как только коллективная труппа героев определяется, каждый в репрезентации приобретает полуавтономию, и не так-то легко связать категорию, к примеру, «медиажурналистов» с более функциональной, классовой категорией идеологов большого бизнеса (или, если вы предпочитаете более колоритные выражения, «лакеев капитализма»), даже если большие медиакампании (например, паника по поводу того, что детей третируют в дошкольных учреждениях, заверения касательно смерти марксизма и социализма в целом, «война с наркотиками» или предположительно пагубные последствия бюджетного дефицита) прогоняются по каналам распространения информации с регулярностью метеоро-

логических явлений или партийных директив в «социалистических» странах.

Парадоксы репрезентации, содержащиеся в любом повествовании, чьей фундаментальной категорией является постмодернистская «группа», можно, следовательно, представить так: поскольку идеология групп возникает одновременно с хорошо известной «смертью субъекта» (определенной версией которой она и является) — психоаналитического подрыва опыта личной идентичности, эстетической атаки на оригинальность, гений и модернистский частный стиль, выцветания «харизмы» в эпоху медиа и исчезновения «великих мужей» в эпоху феминизма, а также фрагментарной и шизофренической эстетики, о которой упоминалось ранее (и которая на самом деле начинается с экзистенциализма) — в результате те новые коллективные персонажи и репрезентации, которыми и являются собственно группы, больше по определению не могут быть субъектами. Это, конечно, одна из тех вещей, что проблематизируют исторические представления или «господствующие нарративы» как буржуазной, так и социалистической революции (как пояснил Лиотар), поскольку трудно вообразить господствующий нарратив без «субъекта истории».

В едва ли не первой статье Маркса «К критике гегелевской философии права» был сделан замечательный философский прыжок — открыт такой именно новый субъект истории, пролетариат. Впоследствии этот формат раннего Маркса был применен и для новых маргинальных субъектов — черных, женщин, третьего мира и даже, пусть и с некоторыми переделками, студентов, — когда в 1960-х годах переписывалась доктрина «радикальных звеньев». Но теперь, при плюрализме коллективных групп, незави-

симо от того, насколько «радикально» обнищание тех или иных конкретных групп, он уже не может выполнять эту структурную роль — по той простой причине, что структура была изменена, а роль — упразднена. В историческом плане это едва ли удивительно, поскольку переходная природа новой глобальной экономики еще не позволила своим классам сформироваться в сколько-нибудь стабильном виде, не говоря уже о приобретении подлинного классового сознания, так что оживленная социальная борьба остается в настоящий период чрезвычайно разобщенной и анархичной.

Более удивительным и, возможно, более серьезным в политическом плане является то, что новые модели репрезентации закрывают и исключают любую адекватную репрезентацию того, что представлялось ранее — пусть и в несовершенном виде — в качестве «правлящего класса». И правда, отсутствуют, как мы уже отмечали, несколько элементов, необходимых для подобной репрезентации. Распад любой концепции производства или экономической инфраструктуры и ее замена антропоморфным понятием института означает то, что теперь нельзя помыслить никакой *функциональной* концепции правящей группы, не говоря уже о классе. У них нет рычагов, которые нужно было бы контролировать, да и в способе производства им управлять практически нечем. Только медиа и рынок — вот что опознается в качестве автономных сущностей, а все, что выпадает за них и за пределы аппарата репрезентации в целом, покрывается аморфным термином «власть», чья вездесущность — вопреки ее удивительной неспособности описать все более «либеральную» глобальную реальность — должна была бы навести на более глубокие идеологические сомнения.

Эта нехватка функциональности в нашей картине социальных групп вместе с крахом их способности конституировать субъекта или агента действия означает, что мы тяготеем к отделению признания индивидуального существования группы (плюрализм как ценность) от любой атрибуции проекта, которая регистрируется не как группа, а как *заговор*, а потому попадает в другой отдел аппарата репрезентации: к примеру, бизнесмены Рейгана, высказываясь о которых, сегодня почти каждый готов допустить наличие связи между частной прибылью и весьма неравной законодательной программой, воспринимаются — с этой точки зрения — как список имен в газете, локальная сеть приближенных, которую можно расширить до регионального братства (Южная Калифорния, Солнечный пояс); самым большим парадоксом является, однако, то, что в таком восприятии они совершенно не порочат бизнес или бизнесменов. Таким образом, таксономия групп в идеологическом плане удивительно эластична и может выстраиваться такими различиями, чтобы сохранялась невинность исходного коллектива, поскольку всегда полагается, что фундаментальный теоретический барьер или табу, которые отделяют группу от социального класса, защищены от слома или нарушения.

То, что у «новых нарративов» отсутствует аллегорическая способность картографировать или моделировать систему, можно увидеть также, если перейти к управленческой роли класса бизнесменов и его начальственному отношению к переменам в повседневной жизни. Я считаю, что, поскольку теперь мы постигаем социальную реальность синхронно — в самом строгом смысле, который в последнее время предстал в качестве смысла *пространственной* системы, — перемены и модификации в повседневной

жизни должны, соответственно, выводиться постфактум, а не переживаться в опыте. Бертран Рассел однажды вывел вполне постмодернистскую темпоральность, в которой мир, в действительности сотворенный секунду назад, был заранее тщательно «состарен» и специально наделен искусственными следами глубокого износа, ветшания и пользования, чтобы казалось, что он внутри самого себя несет прошлое и традицию (тогда как люди — подобно андроидам из «Бегущего по лезвию бритвы» — были снабжены вроде бы приватными комплексами личных воспоминаний, например в виде фотоальбомов с фотографиями подложной семьи и детскими снимками). Прекращение выпуска традиционных товаров на рынке должно теперь реконструироваться как слово, вертевшееся на кончике языка: в большинстве случаев само отсутствие чего бы то ни было сложно переписать в форме акта или решения, поддающегося объяснению, то есть в виде того, что предполагало бы наличие определенного агента. Обсуждения в конференц-зале трудно поэтому связать в повествовании с изменениями повседневной жизни, которые сами заметны лишь постфактум, а не в процессе. Что же касается будущего, оно точно так же не присутствует в синхронно отпечатанном мире постмодерна, вся система которого — как в случае переноса единственного в данном регионе большого предприятия — подвержена перетасовке, происходящей безо всяких предупреждений, подобно колоде карт, предсказывающих судьбу и при этом реальных. Воздействие постмодернистской безработицы на постмодернистское сознание времени не может не быть значительным, но часто оно неожиданно опосредуется: индексирование против катастрофы, непосредственное преобразование всех показателей стоимо-

сти при следующем продлении кредита, как в автоматически корректируемых ставках по ипотеке. Страховые компании — во многих случаях архаичные пережитки прежнего темпорального (реалистического или модернистского) универсума, в котором «судьба» все еще оставалась осмысленной нарративной категорией, а похоронный дом был важным для этнического района местом, — похоже, затуманены ложной канонизацией, в которой невооруженному взгляду они предстают едва ли не перерождением в социализм (хотя инфракрасная фотография показывает более неприглядную реальность бизнеса). Страх нового типа — в отличие от знаменитого подкупа, о котором говорил Ленин, — цементирует теперь эту систему, поскольку у вас есть личная заинтересованность в гладком и беспрепятственном воспроизводстве, которое осуществляется теперь настолько быстро, что его уже просто не заметно. Ваш страх, теперь системный, не является видимым и в то же время он не был подавлен в опыте; потребность избежать оценок системы в целом оказывается ныне составной частью ее собственной внутренней организации, как и различных ее идеологий.

Это, на самом деле, еще одна причина, по которой репрезентация «принятия решений» — будь она старомодной в своей реалистичности картиной конференц-зала или каким-то более косвенным и современным или модернистским подходом, подчеркивающим саму проблему репрезентации — бесцеремонно срывается в постмодерне, входной билет в который требует своего рода пресыщенного, уже имеющегося знания о том, как работает система. Мысль Адорно и Хоркхаймера о Голливуде в этом отношении стала пророческим предсказанием более поздней системы в целом: «Та истина, что они

[кино и радио] являются не чем иным, как бизнесом, используется ими в качестве идеологии, долженствующей легитимировать тот хлам, который они умышленно производят»²⁸. Они имеют в виду ставшую ныне классической апологию посредственности, представленную Голливудом не только в терминах вкуса широкой публики, но также в терминах своей собственной функции как компании, продающей товары публике с такими вкусами. Как и в случае с любыми аргументами, апеллирующими к публике, возникает сериальность, в которой публика становится фантазматическим другим для каждого из ее членов, который — какова бы ни была его реакция на данный посредственный товар — выучил и интериоризировал эту доктрину о мотивирующей прибыли, которая извиняет такой товар, отсылая к мотивации «любого другого». Подобно этому левши вынуждены пользоваться инструментами, сделанными для правшей: знание встроено в потребление, которое его заранее обесценивает. Как европейцы, Адорно и Хоркхаймер были, очевидно, шокированы откровенностью и вульгарностью, с которой магнаты киноиндустрии говорили о деловых аспектах своей деятельности и кичились мотивом прибыли, бесстыдно связываемым с любым фильмом, как скромным в своих «художественных амбициях», так и претенциозным.

Сегодня, на пике постмодернизма, наша собственная массовая культура вполне оправданно кажется намного более изощренной, чем радио и фильмы тридцатых и сороковых; телезрители, вероятно, лучше образованы, к тому же у них намного больше визуального опыта, чем у их родителей в эпоху Эйзен-

28. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. М., СПб.: Медиум, Ювента, 1997. С. 150.

хауэра. Однако я хотел бы доказать, что само понимание у Адорно и Хоркхаймера идеологии этого явления сегодня даже более верно, чем тогда. Именно по этой причине — ее универсализации и интериоризации — она стала менее заметной, превратившись в настоящую вторую природу. Пытаться репрезентировать и визуализировать конференц-зал и правящий класс — неинтересно, поскольку для этого требуется старомодная преданность содержанию в ситуации, в которой только форма как таковая — мотив прибыли как наиболее формалистский из всевозможных законов и регулярностей (который явно перевешивает даже такие, еще более яркие идеологические лозунги, как «эффективность») — имеет значение, и в которой обязательства перед формой, неявная предпосылка мотива прибыли принимаются заранее и не подлежат пересмотру и тематизации как таковой. Эта бритва Оккама, очевидно, отсекает немало метафизических тем для разговоров, которыми забавлялись прежние поколения, существовавшие в капиталистической системе, которая не была столь же чистой по своей функциональности, и сам этот факт можно представить в качестве безусловного конца идеализма, конститутивного для постмодерна.

Формализм мотива прибыли передается тогда — но уже не в громоздкой форме религиозных учений, чью роль он замещает, — некоей внешней публике нуворишей, которая начиная с эпохи «преданных своей организации сотрудников» 1950-х годов и вплоть до «яппи» 1980-х становилась все более бесстыдной в своем стремлении к успеху, ныне заново концептуализированном в виде «стиля жизни» определенной «группы». Но я хочу также доказать, что теперь уже не собственно прибыль как таковая определя-

ет идеальную картину этого процесса (деньги — это просто внешний знак внутренней избранности, однако в эпоху, когда все чаще слышишь о миллиардах и триллионах, богатство и «большое состояние» представлять труднее, не говоря уже о том, чтобы концептуализировать его либидинально). Скорее, ставкой теперь является знание — знание о самой системе: это, несомненно, и есть «момент истины» в постиндустриальных теориях нового приоритета научного знания над прибылью и производством; только такое знание не является собственно научным, оно «просто» предполагает посвященность в то, как работает система. Но сегодня знающие слишком гордятся своим уроком и своими умениями, чтобы терпеть какие-либо вопросы о том, почему это должно быть так, а не иначе, и почему об этом вообще стоит знать. Это инсайдерский культурный капитал нуворишей, который включает в себя этикет и застольные манеры системы; как и поучительные истории, энтузиазм — в таких ответвлениях культуры, как уже упоминавшийся корпоративный киберпанк, раздутый до чистого безумия, — имеет больше отношения к обладанию знанием о системе, чем к самой системе. Новое социальное знание, ограниченное в своем возвышении группой новых яппи, теперь благодаря медиа постепенно просачивается вниз, к пограничным зонам собственно низших классов; легитимность, легитимация данного социального порядка заранее гарантирована верой в тайны корпоративного стиля жизни, включающего мотив прибыли в качестве своей неявной «абсолютной предпосылки», — стиля, который вы, однако, не можете сразу целиком выучить и тут же поставить под вопрос, так же, как вы не можете перепроектировать в уме яхту, на которой совершаете свой первый за-

езд. Следовательно, ленинская теория подкупа передовых секторов рабочего класса должна быть заменена теорией подкупа статусом и распределением постмодернистских культурных знаков отличия, что, по моему мнению, в определенной мере совпадает с тем, что ныне предлагает нам Бурдые, если, как мы уже отмечали, не забывать о том, что такие понятия, как «статус», выработанные для постмодернистской группы, должны четко отличаться от традиционных социологических теорий, в которых понятие статуса выступало альтернативой понятию класса (и в которых, следовательно, определенная структура старого феодального порядка разыгрывалась против понимания оригинальности буржуазного общества).

Но если яппи находят определенное удовлетворение в чистом ноу-хау, штатному и обслуживающему персоналу, возможно, угодить не так легко. В их случае доступным оказывается некий синхронный шантаж, который исторически и социально уникален лишь тем, что замкнут в восприятии времени и одновременно подавлен (словно бы это была самая естественная вещь в мире). Он тоже демократичен, и весь высший уровень менеджмента может бесследно исчезнуть за день до закрытия завода. Слово бы вы были частью компьютерной программы, чьи условия могли меняться безо всякого оповещения и включать при этом *vac* в качестве одной из необязательных составляющих: даже хорошее поведение сегодня не всегда является достаточной причиной для сохранения позиции или работы.

В случае же иностранцев сегодня доступна мотивация третьего типа, скорее религиозного, и то, что здесь практикуется со всем бескорыстным остервенением наркомании, на не-американских телеэкранах выглядит благодистой картинкой утопии Рынка как

таковой; то, что мы принимаем за нечто само собой разумеющееся, они все еще считают последней моделью этого года, путая консюмеризм с потреблением, а скидочный магазин — с демократией. Поскольку из третьего мира их выдавливают проводимые там антитеррористические акции, а из второго мира — выманивает наша медиапропаганда, будущие иммигранты (либо в духовном смысле, либо во вполне материальном), не понимая, как мало они здесь нужны, идут за бредовым представлением о пресуществлении, в котором желанным оказывается, подобно ландшафту, сам мир товаров в целом, но ни один из них в частности: такие особенно желаемые товары, как текстовый процессор или факс, сами являются аллегорическими эмблемами целого, гипнотическими и собственно эстетическими структурами постмодерна, в котором тождество медиа и рынка выполняется на уровне восприятия, в виде своего рода высокотехнологичных спецэффектов, инсценирующих онтологическое доказательство.

Следовательно, ключевой момент, требующий исследования, — то, как сама репрезентация медиа способна репрезентировать рынок и наоборот, тогда как «демократия» (обычно в нашей системе не представляемая или даже непредставимая) отслаивается в виде коннотации и от того, и от другого, как один из наиболее узнаваемых тридцати семи запахов.

Действительно, мы уже отметили, насколько легко соскользнуть от рынка к медиа, вмешательство которых в реальную политику должно регистрироваться до того, как может быть замечено присвоение этого вмешательства идеологией медиа²⁹. Невозможно сомневаться в том, что медиа (не считая случаев,

29. Но см. гл. 8.

когда они тщательно исключаются, как во время нашего вторжения на Гренаду, но даже тогда они могли бы устроить шум по этому поводу, если бы захотели) оказывают влияние, уменьшая распространение пыток в разных странах мира, благотворно влияя на применение гражданского законодательства и сдерживая полицейские бесчинства, хотя сегодня глобальная озабоченность национальной или правительственной репутацией обычно опосредуется опасениями, связанными с американским финансированием, если только вообще не выясняется, что выгоднее сдать США. На американские телерепортажи, чья специфическая версия подготовки к последней войне состоит в решении (достойном уважения) не унижаться еще раз, покрывая в будущем еще одну войну вроде вьетнамской, также можно рассчитывать, если речь об их безусловной надежности в плане воспроизводства максимально тенденциозных установок холодной войны в отношении социализма (как в недавнем поистине непристойном освещении телеканалами визита Горбачева в 1989 году на Кубу, когда Фиделя сравнивали с Фердинандом Маркосом!). Что касается специфически новой или постмодернистской *политики* медиа, она давно уже сложилась (в некоторых случаях в форме так называемого терроризма) в качестве одного из немногих средств, доступных безвластным меньшинствам или подгруппам, не допускаемым на экраны и цензурируемым средствами новейшей техники. Мир и правда кажется по крайней мере относительно менее кровавым — если только такие вещи можно сравнивать, — чем во времена Гитлера, не говоря уже о буржуазном национальном государстве девятнадцатого века или феодальном абсолютизме старого порядка (с его публичными казнями, которые так нравятся Фуко!). Тем

не менее и независимо от генезиса по-настоящему высокотехнологичных пыточных инструментов, политика медиа не оказывается заменителем политики как таковой, а тайком переданные кадры или просочившиеся факты вскоре падают на бесплодную почву иссушенного материала и совершенно знакомых концовок, если только медийное выполнение политики другими средствами не сможет мобилизовать также и обычные средства, то есть группы поддержки, народное давление, объединения, наконец здоровое опознание репрессированными группами своих собственных интересов в данном конкретном «образе другого».

С другой стороны, конец «приватности» во всех смыслах, связывающих воедино секс и насилие, удивительное расширение того, что мы все еще называем публичной сферой, если только иметь в виду все значения «публичного», приводит также и к огромному расширению идеи самой рациональности, к тому, что мы желаем «понимать» (но не одобрять) то, что более не можем изъять из имеющихся записей, посчитав «иррациональным» или непонятным, немотивированным, безумным или больным.

Наконец, касательно «медиа» необходимо добавить, что они так и не смогли полностью сформироваться: в конечном счете они не совпали со своим «понятием», как любил говорить Гегель, а потому могут считаться одним из множества «незавершенных проектов» модерна и постмодерна, если использовать обтекаемое выражение Хабермаса. То, что есть у нас сегодня и что мы называем «медиа», — это нечто другое, пока еще не то, что должно быть, как можно доказать на примере одного из самых замечательных эпизодов в истории медиа. В современной истории Северной Америки убийство Джона Ф. Кеннеди

было, конечно, уникальным событием, и не в последнюю очередь потому, что это был исключительный коллективный (а также медийный, коммуникационный) опыт, который научил людей прочитывать такие события по-новому.

Однако было бы слишком просто объяснять этот поразительный резонанс публичным статусом Кеннеди. Есть скорее причины считать, что его посмертное публичное значение следует понимать в обратном смысле, как проекцию нового коллективного опыта восприятия. Как часто отмечалось, личная популярность и престиж Кеннеди находились на момент его смерти на довольно низкой отметке; реже отмечают то, что это событие стало также в каком-то смысле моментом совершеннолетия всей медийной культуры, которая сложилась в конце 1940-х и в 1950-х. Внезапно, на какое-то мгновение (которое, однако, продлилось несколько дней), телевидение показало, что оно на самом деле может и значит — как новый чудесный экран синхронности и как коммуникационная ситуация, которая совершает диалектический прыжок над всем тем, что подзревали ранее. Последующие события такого рода сдерживались простым механическим повторением (как в случае с моментальным прокручиванием записи стрельбы в Рейгана или же крушения «Челленджера», которое, поскольку эта техника была позаимствована из коммерческого спорта, ловко избавило эти события от их содержания). Однако это первоначальное событие (которое, возможно, по своему эмоциональному заряду не сопоставимо со смертью Роберта Кеннеди, Мартина Лютера Кинга или Малькольма Икса) дало то, что мы называем утопическим взглядом на некое коллективное коммуникационное «празднество», чья предельная логи-

ка и обещание несовместимы с нашим способом производства. Шестидесятые, которые часто считаются периодом сдвига парадигмы к лингвистике и коммуникации, начались, можно сказать, с этой смерти, но не в силу этой утраты или динамики коллективного горя, а потому, что это был повод (как позже май 1968 года) для шока, вызванного коммуникационным взрывом, который мог и не иметь дальнейших последствий для системы, но в сознании все равно оставил шрам, нанесенный радикальным отличием, в какой-то момент осозанным, опытом, к которому коллективная амнезия бесцельно возвращается в более позднем забвении, воображая, что она размышляет над травмой, тогда как на деле пытается породить новую идею утопии.

Неудивительно в таком случае, что экран телевизора жаждет еще одного шанса на перерождение за счет нежданного насилия; неудивительно и то, что его изувеченная посмертная жизнь доступна для новых семиотических комбинаций и всевозможных протезных симбиозов, самым элегантным и социально успешным из числа которых стало бракосочетание с рынком.

VII. Демографии постмодерна

Однако популизм медиа указывает на более глубокий социальный фактор, одновременно более абстрактный и конкретный, на качество, неистребимый материализм которого можно оценить по его скандальности для рассудка, который избегает или скрывает его, словно бы это что-то вроде канализационных труб. Впрочем, говорить о роли медиа в целом в терминах того, что является едва ли не бук-

вальной фигурой просвещения, то есть в терминах снижения государственного насилия из-за ослепительного света всемирно распространяемой информации, — значит, возможно, ставить вещи с ног на голову. Ведь смысл эпохального изменения можно не менее точно выразить в категориях некоего нового самосознания народов мира, возникшего после большой волны деколонизации и движений национального освобождения в 1960-е и 1970-е годы. Таким образом, на Западе возникает ощущение, что теперь неожиданно и безо всяких предупреждений придется иметь дело с рядом настоящих — индивидуальных и коллективных — субъектов, которых раньше не было, которые не были заметны или же, если вспомнить важное понятие Канта, оставались «не совершеннолетними» и находились под опекой. Вся эта снисходительность, чувствуемая в этом весьма этноцентричном взгляде на глобальную реальность (отражающемся в чем угодно, начиная с филателистических альбомов и заканчивая курсами по мировой литературе на факультетах английского литературоведения), конечно, не красит наблюдателя, но в то же время она не делает его «впечатления» менее интересными. Вот, к примеру, безжалостная формулировка этого момента, предложенная радикальным писателем, цитировать которого в этом контексте у нас, как вскоре станет ясно, есть и другие причины: «Не так давно численность населения Земли составляла два миллиона обитателей: пятьсот миллионов *человек* и полтора миллиарда туземцев. Первые обладали Словом, вторые просто пользовались им»³⁰. Фигура, использованная Сартром, слу-

30. Sartre J.-P. Preface // Fanon F. *The Wretched of the Earth* / C. Farrington (trans.). New York: Grove Press, 1963. P. 7.

жит высмеиванию европейского расизма, и в то же время она обосновывает его объективность как идеологической иллюзии (только *вследствие* деколонизации «туземцы» оказались на самом деле «людьми») историей и определенной философией субъекта и признания Другого как субъекта, которую Сартр разделяет с Фаноном и которая подчеркивает не голый факт моего существования как субъекта, а, скорее, активный и энергичный, силовой жест, которым я требую признания моего существования и моего статуса как человеческого субъекта. Старая гегелевская басня о господине и рабе — ныне не менее известная, чем басни Эзопа, — проглядывает в этой философии подобно архетипу, снова доказывая свою надежность, поскольку она объясняет не саму революцию или освобождение, а, скорее, их последствия: появление новых субъектов, то есть новых, других людей, которых почему-то раньше не было, хотя их тела и жизни наполняли города и, конечно, не могли неожиданно возникнуть в одно мгновение из ниоткуда. Такие формы развития медиа сегодня, по-видимому, мобилизуют то, что Хабермас называет «публичной сферой», словно бы этих людей раньше в ней не было или они были невидимыми, в каком-то смысле непубличными, но теперь стали таковыми в силу своего нового существования в качестве признанных или распознанных субъектов. Так что дело не столько в дополнительных каналах и проекторах, переносных камерах и благотворном присутствии западных репортеров в «богом забытых» местах, сколько в какой-то новой видимости самих этих «других», которые выходят на свою собственную сцену — занимают свой собственный, вполне самостоятельный центр — и привлекают внимание своим голосом и самим актом речи, который (в гораздо

большей степени, чем старый точечный акт насилия, как он описан у Фанона, и по-другому) становится для поколения, относящегося к языку осознанно, первичным насильственным актом, в котором вы вынуждаете другого обратить на вас внимание. *Combien de royaumes nous ignorent!*³¹ Может быть, это просто глобальная местечковость, к своему удивлению окунувшаяся в бурный водоворот повседневной жизни других мест и других планет? Может быть эти важные открытия не более чем глобальные эквиваленты новой, сложившейся после 1960-х годов, либеральной медиатерпимости, с ее подправленными списками почтовой рассылки, в которые были включены только-только признанные и аккредитованные меньшинства и неозтничности? Ведь, как уже указывалось, мнимое прославление Различия, как здесь, у нас дома, так и на глобальном уровне на самом деле скрывает и предполагает новое, более фундаментальное тождество. Чем бы ни была новая либеральная терпимость, она имеет мало отношения к экзотическим экспонатам выставки «Род человеческий», на которой западную буржуазию попросили засвидетельствовать свое глубинное человеческое родство с бушменами и готтентотами, островитянками с голой грудью и ремесленниками-аборигенами, то есть иными антропологическими типажам, которые вряд ли посетят вас в качестве туристов. Эти новые другие, однако, готовы посетить нас по крайней мере с той же вероятностью, что и иммигранты или гастарбайтеры; в этой степени они больше «похожи» на нас или по крайней мере «те же самые» во всех этих новых смыслах, заучить которые в нашей вне-

31. «Combien de royaumes nous ignorent!» (фр.) — «Сколько царств о нас и не ведает!», цитата из «Мыслей» Паскаля. — Прим. пер.

шней политике нам помогают новые внутренние социальные привычки — вынужденное социальное и политическое признание «меньшинств». Этот идеологический опыт, возможно, ограничен элитами первого мира (хотя и в этом случае он все равно оказывал бы сильное и непредсказуемое воздействие на всех остальных), но если так, тем больше причин учесть его в описании постмодерна, где он проявляется — в более грубом виде (или более *материалистическом*, как я уже начал его определять) — в форме самой *демографии*. Теперь людей больше, и этот «факт» имеет следствия, не ограничивающиеся всего лишь пространственным дискомфортом или же ожиданием временных сбоев в обеспечении предметами роскоши.

Нам нужно исследовать вероятность того, что в царстве нравственности, как его причудливо называли ранее, существует нечто в целом аналогичное головокружению от толпы, испытываемому индивидуальным телом как таковым. Это ощущение, что чем больше других людей мы признаем, пусть даже чисто рационально, тем более неустойчивым и шатким становится статус нашего собственного, доселе уникального и «несравнимого» сознания или «самости». Последнее не меняется, конечно, и мы не приобретаем словно бы по волшебству бóльшую способность к симпатии (в стародавнем философском смысле этого слова) благодаря все большему числу других, которым мы лично, на самом деле, симпатизируем все меньше и меньше. Скорее, как и при подрыве фундаментального типа ложного сознания или идеологического самообмана, у нас постепенно появляется предчувствие неминуемого краха всех наших внутренних концептуальных механизмов защиты и особенно рационализаций привилегий и едва ли

не природных формаций нарциссизма и эгоизма (подобных удивительным кристаллическим структурам или коралловым наростам, складывавшимся тысячелетиями). Подобная фобия является, конечно, страхом страха, ощущением надвигающегося провала, а не самым ужасом надвигающейся анонимности; и к этой фобии можно обратиться для объяснения политических мнений и реакций, пусть даже чаще всего с ней справляются за счет той формы репрессии, коей являются забвение и забывчивость, самообман, который не желает знать и пытается погрузиться еще глубже в намеренную безвольность, целенаправленное отвлечение. Такая экзистенциальная гипотеза уже в значительной степени закрепляет статус демографии как материализма и, по сути, как нового рода или аспекта материализма, который не сводится ни к материализму индивидуального тела (как в буржуазном механическом материализме или позитивизме), поскольку множественные тела, хотя они и не сливаются вместе в чудовищную коллективную сверхдушу, сводят ценную индивидуальную телесность к чему-то тривиально биологическому или материальному; ни к материализму «реальных, конкретных индивидов» Маркса (тех, с которых в «Немецкой идеологии» «мы», как известно, и «начинаем»), поскольку они все еще слишком сильно напоминают о личных идентичностях и именах, и даже рабочие как масса не представляются достаточно демографическими, угрожая привести или скатиться к «гуманизму». При этом даже конкретные индивиды Маркса задавали определенный вид материализма — в строгом смысле не той или иной материалистической системы, а ментальной операции материалистического перевертывания и демистификации, то есть единственной черты, по которой мо-

жет быть опознан «материализм» как таковой. Однако операция Маркса, как свидетельствует ее непосредственный контекст (но также ее теоретическая форма и импульс), направлена против идеализмов разных дисциплин (не «история идей», идеология или наука и т. д. — великие гегелевские континуумы формы и мыслей, — но индивидуальные люди в самом копошении их истории, далеко не синхронной). Материалистическое перевертывание, присутствующее в демографии³², также вырывает ковер из-под ног этой все еще антропоморфной истории, но заменяет ее не столько статистическими агрегатами, сколько чистым бытием самой естественной истории. То есть заменяется не содержание исторического видения или парадигмы (которая сама всегда является репрезентацией, а потому подлежит обработке и приручению силами разных идеологий), а сам эффект перевертывания, который на мгновение решительно сталкивает нас с неантропоморфной, по сути даже почти бесчеловечной или нечеловеческой реальностью, которую мы не можем теоретически освоить. Демография, понятая как аспект материализма, и в самом деле могла бы помочь освободить материализм от его собственных репрезентационных и идеализируемых качеств (особенно тех, что тематизируются в связи с самим «понятием» материи).

32. Новым и по-настоящему прорывным внедрением демографического вопроса в марксистскую проблематику (которому долгое время мешали нападки самого Маркса на Мальтуса) мы обязаны ставшему ныне классическим исследованию Уолли Секкомбе «Марксизм и демография»: *Secombe W. Marxism and Demography // New Left Review. 1983. No. 137. P. 22–47.* См. также мое обсуждение идеи естественной истории у Адорно в работе: *Jameson F. Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic. London: Verso, 1990.*

Немногие мыслители связывали с этим расширением населенного универсума радикальные культурные эффекты или, к примеру, объясняли саму стилизацию и «чудовищную эрозию контуров» движения модерна — как движения к своего рода универсализму — подобной

неослабевающей обеспокоенностью, вызванной удивлением при виде разрыва между мельчайшей подробностью повседневной жизни и огромными промежутками времени и пространства, в которых каждый индивидуум играет свою роль.

Под этим я имею в виду абсурдность претензии любого единичного человека на важность его высказывания: «Я люблю!» или «Я страдаю», если подумать о фоне, на котором существуют миллиарды, жившие и умершие, живущие и умирающие и, наверно, те, что будут жить и умирать.

Это чувство сложилось во мне почти совершенно случайно, когда я в 1920 году закончил Йель и меня отправили за границу изучать археологию в Американской академии в Риме. В те времена мы даже выезжали в поле и принимали участие в раскопках, хотя и незначительное. Если ты помахал киркой и вскрыл изгиб скрытой на протяжении четырех тысяч лет улицы, на которой некогда было активное движение, ты уже никогда не будешь прежним. Ты сможешь взглянуть на Таймс-сквер и представить, как однажды исследователи скажут об этом месте: «Здесь, скорее всего, был какой-то городской центр»³³.

Это свидетельство остается, однако, по существу своему модернистским, оно подгоняет результаты и следствия демографического опыта под абстракцию и универсализацию, оказываясь заодно с модернистским отделением знака от референта, со взглядом, нацеленным на построение «открытого произ-

33. Интервью с Торнтоном Уальдером (Thornton Wilder): Paris Review. 1957. No. 15. P. 51.

ведения», которое большая, но фрагментированная публика империалистических государств конца девятнадцатого и начала двадцатого века может как угодно перекодировать и реконтекстуализировать. Приведенная формулировка полемически заострена против специфического, уже закрепившегося инвентаря реалистической и натуралистической сцены с ее датировкой и описаниями погоды, ее моментом «здесь-и-сейчас», привязанным к газетам эмпирического национального времени. Однако последующая постмодернистская реакция на эту модернистскую абстракцию и стилизацию — которые сами были определены отвращением к подобной мешанине и эфемерному блеску бессодержательного индивидуализма — отмечает «возвращение к конкретному», но с определенным отличием; ее шизофренический номинализм включает в себя мусор и руины большей части всего этого — мест, личных имен и т. п., — оставляя за бортом личную идентичность, темпоральный и исторический прогресс, связность ситуации и ее логику (пусть и безнадежную), которая наделяла буржуазный реализм его напряжением и содержательностью. Быть может, мы и в самом деле наблюдаем здесь великую философскую триаду из логики Гегеля — специфичность, универсальность, индивидуальность (или частность) — но в обратном порядке, словно бы в истории первым появлялся конкретный индивид, потом — репрессивная система, и уж затем происходил распад на случайные эмпирические черты.

В любом случае рассеивающее воздействие демографии — совершенно другой и, возможно, более характерный для постмодерна эффект, впервые и преимущественно прочувствованный в нашем отношении к прошлому человечества. Согласно некоторым докладам, количество людей, ныне прожи-

вающих на Земле (около пяти миллиардов), быстро приближается к общему числу гоминид, успевших пожить и умереть на планете с момента появления вида. Следовательно, настоящее похоже в каком-то смысле на быстро развивающееся и активное национальное государство, которое благодаря своей численности и процветанию превращается в неожиданного соперника старых традиционных государств. Как и в отношении двуязычных жителей США, можно по крайней мере попробовать заранее вычислить момент, когда настоящее обгонит прошлое: этот демографический момент не за горами, это быстро приближающаяся точка не слишком далекого будущего, а потому в этой степени она уже является частью настоящего и реалий, с которыми оно должно считаться. Но если так, значит отношение постмодерна к историческому сознанию приобретает теперь совершенно новый вид, и существует определенное оправдание, подкрепляемое убедительными доводами, для того чтобы предать прошлое забвению, что мы, видимо, и делаем; теперь, когда мы, живые, преобладаем, авторитет мертвых, до сего момента основывавшийся исключительно на численности, — падает с головокружительной скоростью (вместе со всеми остальными формами авторитета и легитимности). Раньше это было похоже на старое семейство, старые дома в старой деревне, где совсем немного молодежи, которая засиживается допоздна в темных комнатах и слушает стариков. Но (за несколькими известными нам ужасными исключениями) большой войны не было уже два поколения или больше, быстро растущая кривая рождаемости повышает долю подростков по отношению к остальному населению, на улицах резвятся банды мародеров, а старики вынуждены сидеть у телевизоров.

Другими словами, если мы по численности перевесим мертвых, мы выиграем; мы будем успешнее просто потому, что родились (соответственно, описание аристократической привилегии, данное Бомарше, неожиданно подстраивается под поколенческую удачу яппи).

Следовательно, то, что прошлое имеет сообщить нам, есть не что иное, как дело праздного любопытства, и наш интерес к нему — фантастические генеалогии, альтернативные истории! — и правда начинает все больше напоминать кружок по интересам или туризм с познавательными целями, нечто вроде энциклопедической специализации в телевизионных шоу или же интереса Пинчона к Мальте. Тяга к языкам невеликих держав или же вымершим провинциальным культурам — это, разумеется, политически корректный культурный отпрыск микрополитической риторики, о которой шла речь ранее.

Насколько я знаю, единственным философом, который принял демографию всерьез и создал концепты на основе весьма специфического личного опыта такой демографии, был Жан-Поль Сартр, который в результате решил не заводить детей. Другая его оригинальная историко-философская черта — сделать философскую проблему из странной вещи, которую мы считаем самоочевидной, а именно из существования других людей, — может на самом деле быть следствием этой, а не наоборот.

Конечно, логичнее было бы начать по-картезиански, то есть с простого вопроса — существует ли на самом деле Другой? — чтобы затем перейти к сложному (почему их так много?), но герои Сартра, похоже, переходят от множественного к индивидуальному — в этом странном опыте, который позволительно будет назвать синхронностью:

Ветер доносит до меня вопль сирены. Я совсем один... В эту минуту над морем звучит музыка с плывущих кораблей; во всех городах Европы зажигаются огни; коммунисты и нацисты стреляют на улицах Берлина; безработные слоняются по Нью-Йорку; женщины в жарко натопленных комнатах красят ресницы за своими туалетными столиками. А я—я здесь, на этой безлюдной улице, и каждый выстрел из окна в Нойкёльне, каждая кровавая икота уносимых раненых, каждое мелкое и точное движение женщин, накладывающих косметику, отдается в каждом моем шаге, в каждом биении моего сердца³⁴.

Этот псевдоопыт, который должен быть отмечен как фантазия и как неспособность достичь репрезентации (средствами репрезентации) — это еще и реактивная, совершаемая на втором уровне попытка восстановить то, что находится за пределами досягаемости моих собственных чувств и жизненного опыта, затянуть это недоступное обратно, чтобы стать если не самодостаточным, то по крайней мере защищенным и замкнутым на себя, как еж. В то же время она представляется довольно бесцельной и пробной фантазией, словно бы субъект боялся забыть нечто, но не мог в полной мере представить последствия: накажут ли меня, если я забуду всех этих других, занятых совместным со мной проживанием? Какую выгоду я мог бы получить, если бы сделал это, хотя сделать это правильно в любом случае невозможно? Точно так же достижение сознательной синхронности не могло бы улучшить мою непосредственную ситуацию, поскольку сознание по определению выходит за ее пределы к этим другим, мне лично не известным (а потому по определению непредставимым в самих подробностях их существования). Следова-

34. *Сартр Ж.-П.* Тошнота // *Сартр Ж.-П.* Тошнота. Стена. М.: АСТ, 2000. С. 70.

тельно, это именно волюнтаристское усилие, волевая атака на то, чего «по определению» достичь структурно невозможно, а не некая прагматическая или практическая попытка, которая бы стремилась повысить мою осведомленность в плане того, что происходит здесь и сейчас. Герой Сартра мог бы показать тем, кто нанес предваряющий удар или же заранее снял пробу: необходимо вообразить, заранее охватить в своем уме все эти числовые множества, которые, если они останутся неизвестными, могут онтологически подавить вас.

Такая проба тоже должна потерпеть неудачу, поскольку, как отметил Фрейд, не может быть случайно изобретенных, бессмысленных чисел, и психоанализ Сартра (или его героев) скорее всего пришел бы к тематизации содержания элементов, которые должны были оставаться случайными. Точно так же немаловажно и одиночество воображающего субъекта (одинокая сирена запускает этот «ассоциативный» проект). При этом само время, исторический момент, в котором многообразие, из которого надо случайным образом отобрать спектр индивидуальных впечатлений и состояний, унифицировано — действительно, в данном случае его можно отождествить с тем, что мы называем теперь «номинализмом» как личной и исторической ситуацией и дилеммой. Именно в этом смысле, несмотря на все паутинки, которые уходят за пределы моей «ситуации», достигая невообразимой синхронности других людей, Сартр (как и Руссо) оказывается еще и философом политики малых групп, события лицом-к-лицу, которое, каким бы большим оно ни было — как снятый с воздуха кадр площади, которая разветвляется на улицы самого полиса, запруженные людьми, — должно оставаться доступным для «жизненного опыта» (что

является более точным выражением, чем риторика индивидуального тела и его чувств, отсылающая к философии несколько иного типа). Находящееся за этими пределами — как и сам социальный класс — в каком-то смысле реально, но также неистинно, мыслимо, но непредставимо, а потому сомнительно и не-верифицируемо для философии экзистенции, которая хочет, прежде всего, чтобы ее в ее жизненном опыте не обманули и не обсчитали. «Тотализация» не предполагает веры в возможность достичь тотальности, напротив, она играет с самой границей как с шатающимся зубом, со сравнением сведений и измерений, позволяющим в итоге установить сам этот звуковой барьер, который, подобно границе между аналитикой и диалектикой у Канта, никогда нельзя преодолеть, хотя сам он каким-то образом трансцендентен опыту. Однако этот невозможный опыт, находящийся по ту сторону от этой границы, ужас множественности — не более чем чистое Число, которое в этом веке было заново изобретено для нас лишь архаическим жестом философии Сартра, переплюнувшей в этом Хайдеггера с его возвращением к досократическим истокам. Слишком большое число людей начинает подавлять мое собственное существование своим онтологическим грузом; моя личная жизнь — уникальная форма частной собственности, оставшейся у меня, — темнеет и бледнеет подобно призракам у Гомера или недвижимости, чья стойкость свелась к бессмысленной груде мятых бумажек. Теперь, однако, все это приобретает постмодернистский оттенок — в планетарном влиянии, оказываемом на мысли о темпоральности и возможность представления времени. Сартр все еще во многом остается модернистом, но поучительно понаблюдать за тем, как гравитационная масса чистых синхрон-

ных чисел искривляет темпоральные сюжеты, сворачивая их в единственное «понятие», которое может теперь протиснуться между историей и демографией, в единственную релевантную пространственно-временную категорию, которую в крайнем случае можно было бы заставить выполнять двойную работу в роли опыта, а именно в понятие самой синхронии, предельной границы репрезентации, существующей, пока не появится телевидение, когда все это невообразимое множество ламп снова зажжется, метафизическая проблема, которую оно вроде бы обозначало и изображало, растворится в воздухе, а постмодернистское глобальное пространство заменит и отменит сартровскую проблему тотализации. Благодаря этой же трансформации, как мы уже отмечали в ряде случаев, основное противоречие модерна и привязанность к невозможной драме репрезентации также ослабляются и стираются. Глобальная тотальность ныне возвращается обратно в монаду, на мерцающие экраны, а «внутреннее», некогда являвшееся героическим испытательным полигоном экзистенциализма и его страхов, ныне становится таким же самодостаточным, как световое шоу или внутренняя жизнь кататоника (тогда как в пространственном мире реальных тел массивные демографические перемещения масс рабочих-мигрантов и глобальных туристов опрокидывают этот индивидуальный солипсизм, что является беспрецедентным историческим фактом). Термин «номинализм» может послужить теперь обозначением этого результата, из которого универсалии выветрились, если не считать спазматических всхлипов возвышенного или новой математической бесконечности; но в этом случае это номинализм, который уже не понимается в качестве проблемы, так что по ходу дела он утрачивает свое собственное имя.

VIII. Пространственные историографии

Благодаря этому новому опыту демографии и его неожиданным последствиям мы снова оказываемся в пространственности как таковой (как и в постмодернизме, понятом как культура, идеология и репрезентация). Представлением о преобладании пространства в постсовременную эпоху мы обязаны Анри Лефевру³⁵ (которому, однако, чуждо понятие постмодернистского периода или этапа: его эмпирические рамки определялись, в основном, модернизацией Франции в послевоенный период и, прежде всего, в эпоху де Голля), и многие читатели, которые помнят кантовскую концепцию пространства и времени как пустых формальных категорий, были сбиты с толку, поскольку эти категории опыта настолько общие, что сами не могут быть предметом того опыта, рамкой и структурной предпосылкой которого они выступают.

Эти разумные ограничения, включающие в себя и здравое предупреждение в отношении существенного обеднения самих этих тем, не помешали модернистам уделять много внимания времени, пустые координаты которого они пытались превратить в волшебную субстанцию стихии, подлинный поток опыта. Но почему ландшафт должен быть менее драматичным, чем Событие? В любом случае посылка заключается в том, что память в наше время ослабла и что великие помнящие — едва ли не вымерший

35. См., прежде всего: *Lefebvre H. La Production de l'espace*. Paris: Economica, 1974, английский перевод: *The Production of Space* // D. Nicholson-Smith (trans.). Oxford, Cambridge (Ma.): Blackwell, 1991.

вид: память, когда она представляет собой сильный опыт и все еще способна свидетельствовать о реальности прошлого, служит нам лишь для уничтожения времени, а вместе с ним и прошлого.

Однако Лефевр хотел подчеркнуть корреляцию между, с одной стороны, этими ранее универсальными, формально-организационными категориями — которые, по Канту, сохраняются в любом опыте на протяжении всей человеческой истории — и, с другой стороны, исторической спецификой и оригинальностью различных модусов производства, в каждом из которых время и пространство проживаются по-разному и по-особому (если это действительно можно так сформулировать и если, вопреки Канту, мы способны на какой-то непосредственный опыт пространства и времени). Акцент Лефевра на пространстве служил не просто исправлению (модернистского) перекоса; им также признавалась растущая роль — как в нашем жизненном опыте, так и в самом позднем капитализме, — города как такового и новой глобальности системы. В самом деле, Лефевр призывал к новому пространственному воображению, способному подойти к прошлому по-новому и прочесть его менее очевидные секреты по шаблону его пространственных структур — тела, космоса, города, поскольку все они размечали собой гораздо менее заметную организацию культурной и либидинальной экономики, а также языковых форм. Этот тезис требует воображения радикального различия, проекции наших собственных пространственных организаций на прямо-таки фантастические и экзотические формы чужих способов производства. Но, по Лефевру, любые способы производства не просто организованы пространственно, они еще и задают различные способы «производства про-

странства». Теория постмодернизма подразумевает, однако, некоторую дополнительную пространственность в современный период и указывает на то, что в каком-то отношении, хотя все другие способы производства (или иные моменты нашего собственного способа производства) тоже по-своему пространственны, наш способ стал пространственным в особом смысле, так что пространство стало для нас экзистенциальной и культурной доминантой, тематизированной и выделенной чертой, структурным принципом, четко контрастирующим с относительно подчинённой и второстепенной (хотя, несомненно, не менее симптоматичной) ролью пространства в прежних способах производства³⁶. Следовательно, даже если все является пространственным, данная постмодернистская реальность является в каком-то смысле *более* пространственной, чем все остальные.

Легче понять то, *почему* должно быть так, чем то, *как* могло так получиться. Предпочтение пространства, обнаруживаемое у теоретиков постмодернизма, лучше всего понимать, конечно, как предсказуемую (поколенческую) реакцию против официальной, давно канонизированной риторики темпоральности, свойственной критикам и теоретикам высокого модернизма, то есть как переворачивание, закладывающее основы для громких провидческих концепций нового порядка и его новой энергии. Но эта тематическая ось не была произвольной или же неоправданной, и ее, в свою очередь, можно изучать, исследуя ее собственные условия возможности.

С моей точки зрения, новый и более пристальный взгляд на мир модерна мог бы выявить основу его

36. Важный обзор современных теорий пространства см. в: Soja E. *Postmodern Geographies*. London: Verso, 1989.

особого опыта темпоральности в процессах модернизации и в динамике капитализма начала века с его славной новой технологией (превозносимой футуристами и многими другими, но с тем же воодушевлением поносимой и демонизируемой другими авторами, которых мы также считаем «модернистами»), технологией, которая, однако, еще не до конца колонизировала социальное пространство, в котором возникла. Арно Майер напомнил нам о сохранении старого порядка³⁷ вплоть до двадцатого века, каковое напоминание стало для нас весьма полезным потрясением, а также о довольно-таки частичной природе «триумфа буржуазии» или промышленного капитализма в модернистский период, все еще остававшийся в основном сельским, так что в нем доминировали, по крайней мере статистически, крестьяне и землевладельцы с феодальными привычками, у которых проезжавший время от времени автомобиль вызывал чувство диссонанса и раздражения, так же как и точечная электрификация или даже скудная авиационная пиротехника времен Первой мировой войны. Самая главная из больших оппозиций, еще не преодоленных капитализмом этого периода, — это, соответственно, противоположность города и деревни, а субъекты или граждане периода высокого модернизма — это в основном люди, которые жили во множестве миров и множестве времен, в средневековой *paus*³⁸, куда они возвращаются на семейные каникулы, и в городской агломерации, элиты которой, по крайней мере в самых развитых стра-

37. См.: Mayer A. The persistence of the Old Regime: Europe to the great war. New York: Pantheon Books, 1981.

38. Paus (*фр.*) — «страна», здесь в значении «область», «(малая) земля». — *Прим. пер.*

нах, пытаются «жить этим веком» и быть «абсолютно современными», насколько это возможно. Сама ценность Нового и обновления (как они отражаются во всем, начиная с герметичных форм первого мира и заканчивая великой драмой Старого и Нового, по-разному разыгрываемой в странах третьего и второго мира) вполне очевидно предполагает исключительность того, что ощущается в качестве «современного» (modern); тогда как сама глубокая память, которая фиксирует дифференциацию опыта во времени, оставляя на нем глубокий след и намек на нечто вроде чересполосицы альтернативных миров, также представляется зависимой от «неравномерного развития» — не меньше экзистенциального и психического, чем экономического. Природа связана с памятью не метафизическими причинами, а потому что она подбрасывает понятие и образ прежнего способа сельскохозяйственного производства, который вы можете подавлять, смутно вспоминать или же ностальгически обретать в мгновения опасности и уязвимости.

Во всем этом неявно чувствуется предсказуемый второй шаг, а именно устранение природы и ее докапиталистической агрикультуры из постмодерна, существенная гомогенизация социального пространства и опыта, которые ныне единообразно модернизированы и механизированы (так что разрыв между поколениями проходит теперь по моделям товаров, а не по экологиям их пользователей), и триумфальное завершение той стандартизации, ведущей к конформизму, которой боялись и о которой фантазировали в 50-е годы, но теперь она, очевидно, больше не является проблемой для тех, кто успешно отформатирован ею (а потому даже не распознает и не тематизирует ее). Вот почему мы ранее определили

«модернизм» как опыт и результат *неполной* модернизации, предположив, что постмодерн появляется там, где процесс модернизации более не несет архаичных черт и не содержит в себе препятствий, которые необходимо преодолевать, то есть там, где он с успехом насадил свою собственную автономную логику (которую, конечно, в этот момент уже нельзя называть словом «модернизация», поскольку все уже и так «современно»).

Память, темпоральность, сам трепет «модерна», Новое и обновление — все это, следовательно, становится жертвами этого процесса, в котором ликвидируется не только остаточный старый порядок Майера, но даже и классическая буржуазная культура Прекрасной эпохи. Поэтому тезис Акиры Асады³⁹ в своей беспощадности скорее даже более глубок, чем остроумен: обычное изображение стадий капитализма (ранний, зрелый, поздний или развитый) является неверным, поскольку его следует перевернуть: самые ранние годы в таком случае должны называться дряхлым капитализмом, поскольку на этом этапе он все еще остается делом скучных традиционалистов из Старого Света; зрелый или взрослый капитализм сохранит свое название, в котором отображается совершеннолетие великих олигархов и авантюристов; тогда как наш собственный, теперь уже поздний, период может отныне считаться «инфантильным капитализмом», поскольку все родились уже в этот период, а потому принимают его за данность, не зная ничего другого, так как все трения, сопротивление, усилия прежних лет уступили место свободной игре автоматизации и пластичной взаимозаменяемости

39. См.: *Miyoshi M., Harootunian H.* (eds.). *Postmodernism and Japan*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1989. P. 274.

множества потребительских аудиторий и рынков — роликовых коньков и мультинациональных компаний, текстовых процессоров и вырастающих за день в центре города постмодернистских высоток.

Но, в соответствии с этим подходом, ни пространство, ни время не является «естественным» в том смысле, в каком оно могло бы заранее полагаться метафизически (в виде онтологии или же человеческой природы): и то и другое является следствием, спроецированным остаточным изображением определенного состояния или структуры производства и присвоения, социальной организации производительности. Так, в случае модерна, мы считываем определенную темпоральность с характерного для него неравномерного пространства; но обратное направление движения может быть не менее продуктивным — то, что приводит нас к более артикулированному ощущению постмодернистского пространства с помощью постмодернистской фантастической историографии, поскольку оно обнаруживается как в совершенно вымышленных генеалогиях, так и в романах, в которых исторические фигуры и имена перетасовываются словно карты из ограниченной колоды. Если есть смысл говорить о некоем «возвращении к рассказыванию историй» в постмодернистский период, это «возвращение» можно по крайней мере засвидетельствовать здесь в момент его полного проявления (тогда как возникновение нарративности и нарратологии в постмодернистском теоретическом производстве также можно счесть культурным симптомом изменений более глубокого толка, чем простое открытие новой теоретической истины). На этом этапе все предшественники занимают свои места в новой генеалогии: легендарные поколения писателей латино-

американского бума, такие как Астуриас или Гарсия Маркес; скучные автореферентные выдумки недолго просуществовавшего англо-американского «нового романа»; выяснение профессиональными историками того, что «все есть вымысел» (см. Ницше) и что не бывает правильной версии; конец «господствующих нарративов» примерно в том же смысле, вместе с переоткрытием альтернативных историй прошлого (групп, оставшихся без права голоса, рабочих, женщин, меньшинств, скудные записи о которых систематически сжигались или вымарывались отовсюду, кроме полицейских архивов) в момент, когда исторических альтернатив все меньше, так что, если вы хотите, чтобы у вас была история, отныне есть лишь та, в которой надо участвовать.

Короче говоря, постмодернистская «фантастическая историография» подхватывает провисшие участки этих исторических тенденций и соединяет их в подлинную эстетику, которая, судя по всему, существует в двух вариантах или двух зеркальных спиралях. В одной вы составляете хронику (поколенческую или генеалогическую), в которой гротескный ряд событий и нереалистические герои, ироничные или мелодраматические судьбы, душераздирающие (едва ли не кинематографические) упущенные возможности подражают реальным или, если говорить точнее, походят на династические анналы малых королевств и царств, очень далеких от нашей местной «традиции» (примером может быть тайная история монголов или почти исчезнувшие балканские языки, некогда царившие в собственном маленьком универсуме). В этом случае внешняя видимость исторического правдоподобия разбегается по множеству альтернативных паттернов, словно бы форма или жанр историографии сохранялись (по крайней мере в их

архаических вариантах), но теперь они по каким-то причинам, не проецируя больше стереотипических ограничений, наделяют постмодернистских писателей удивительным импульсом беспрепятственного изобретательства. В этой специфической форме и специфическом содержании — настоящие каналлизионные системы с воображаемыми крокодилами в них — самые дикие из фантазий Пинчона воспринимаются порой в качестве мысленных экспериментов, эпистемологическая сила и фальсифицируемость которых не уступают выдумкам Эйнштейна, во всяком случае, чувство реального прошлого они передают лучше любых настоящих «фактов».

Подобные вымыслы — которые, что вполне ожидаемо, приветствовались поколением самодовольных идеологов, с некоторым удовольствием объявивших о смерти референта, если не о конце самой истории — тоже достаточно ясно демонстрируют признаки облегчения и эйфории постмодерна, о которых мы уже говорили, причем примерно по тем же причинам. Эти исторические фантазии, в отличие от фантазий других эпох (например, в псевдошекспировском историческом романе начала девятнадцатого века), по существу, не стремятся к дереализации прошлого, к облегчению бремени исторического факта и исторической необходимости, к его превращению в костюмированную загадку и туманные празднества без последствий и без необратимых решений. В то же время постмодернистская фантастическая историография не стремится, в отличие от натурализма, свести суровое детерминистическое событие истории к микроскопическим проявлениям естественного закона, наблюдаемым с орбиты Меркурия, а потому и принимаемым с хрестоматийной стоической выдержкой, сила и сосре-

доточенность которой способны сократить до минимума страх решения и превратить пессимизм неудачи в более приятные и понижающиеся каденции вагнеровско-шопенгауэровского мировоззрения. Однако новая свободная игра с прошлым — бредовый безостановочный монолог его постмодернистской ревизии во множестве междусобойных нарративов, очевидно, одинаково нетерпим к приоритетам и обязательствам, не говоря уже об ответственности, различных видов партийной истории, скучно однообразных в своей неизменной преданности.

Тем не менее можно считать, что эти нарративы поддерживают более активное отношение к праксису, чем указывалось ранее и чем позволяла более педантичная теория истории: в данном случае придумывание нереальной истории является субститутом созидания истории реальной. Оно миметически выражает попытку вернуть эту власть и восстановить праксис за счет прошлого и того, что должно называться скорее причудой, чем воображением. Выдумка (*fabulation*) — или, если угодно, мифомания и откровенные побасенки — это, несомненно, симптом социального и исторического бессилия, блокировки возможностей, оставляющей мало вариантов, помимо воображаемых. Однако присущее ей изобретение и изобретательность подкрепляет творческую свободу в отношении событий, которые оно не может контролировать, простым актом их умножения; действие здесь выходит за пределы исторического документа в самом процессе его разработки; новые — множественные или альтернативные — цепочки событий сотрясают тюремные решетки национальной традиции и учебников истории, чьи ограничения и необходимости как раз и осуждаются их пародийной силой. Нарративное изобретение в силу самой своей

неправдоподобности становится фигурой большей возможности праксиса, его компенсацией, но также его утверждением в форме проекции и миметической реконструкции.

Вторая форма постмодернистского историографического нарратива является в каком-то смысле перевернутой предыдущей. В этом случае чисто фикциональное намерение подчеркивается и перепроверждается в производстве воображаемых людей и событий, среди которых время от времени неожиданно появляются или исчезают люди из реальной жизни: я уже приводил в пример практику Доктору в «Регтайме» с его Морганам и Фордами, Гудини, Тоу и Уайтами⁴⁰, и его можно использовать и здесь, признав характерным для ряда самых разных коллажных эффектов, когда фигура из газеты наклеивается на нарисованный фон, а конфетти статистических данных неожиданно разбрасывается посреди романа о семейной жизни. Такие эффекты — не просто повторение Дос Пассоса, который все же соблюдал категории правдоподобия, когда дело касалось его всемирно-исторических персонажей; также такой род вымышленной истории не имеет ничего общего с другим характерным для постмодерна продуктом, названным мною кинематографом ностальгии, в котором тон и стиль целой эпохи становится главным героем, деятелем и самостоятельной «всемирно-исторической личностью» (что приводит к значительному снижению дикой энергии воображения, проявляющейся в обоих типах историографических фантазий, здесь рассматриваемых).

Об этом втором типе (в котором хорошо известная формула возвращается в исходное положе-

40. См. первую главу этой книги.

ние, и жабы снова становятся «реальными», тогда как сады — воображаемыми) можно сказать, что это именно та пространственная историография, которая может сказать нечто совершенно особенное как о постмодернистской пространственности, так и о том, что вообще случилось с постмодернистским чувством истории.

Пространственность регистрируется здесь, так сказать, на втором уровне, как следствие некоей предшествующей специализации — своего рода интенсифицированной классификации или же компартиментализации, которую мне бы хотелось описать как разделение умственного труда и свойственные ему способы сканирования и картографирования своей сферы. Классическая психическая фрагментация — например, разделение воображения и знания — всегда была следствием разделения труда в социальном мире; сегодня, однако, и сами рациональные или когнитивные функции сознания в каком-то смысле внутренне сегментируются, разносятся по разным этажам и разным офисным зданиям.

Так, к примеру, мы можем представить (в подобном постмодернистском нарративе) посещение великим прусским неоклассическим архитектором Шинкелем нового промышленного города Манчестер: такая фантазия исторически возможна, она обладает относительно постмодернистской притягательностью эпизода, который проваливается сквозь щели (правда ли молодой Сталин бывал в Лондоне? как насчет посещения Марксом инкогнито полей сражений Американской гражданской войны?), — наконец, сплю я или нет? Но действительно постмодернистским является в этом случае неуместность романтической Германии, сверкающей изнутри всем этим магическим реализмом Каспара Давида Фридриха,

столкнувшейся с нищетой и избыточным трудом великого промышленного города Энгельса, только-только строящегося. Это соположение как в комиксах, нечто вроде детского упражнения, в котором всевозможные, ничем не связанные материалы сопоставляются друг с другом каким-то новым образом. Посещение, как выясняется, и правда имело место; но теперь уже хочется вспомнить остроумное замечание Адорно, сделанное по какому-то другому поводу, а именно: «даже если бы это был факт, это бы не было истиной». Постмодернистский привкус этого эпизода возвращается «историческому документу», чтобы дереализовать и денатурализировать его и наделить его некоей фантастической аурой истории Латинской Америки в версии Габриэля Гарсии Маркеса, о которой Карпентьер как-то проникательно заметил, что она с самого начала была магически-реалистической (*real-maravilloso*)⁴¹. Но вопрос теперь в том, не стало ли таким же все, что ранее называлось Историей.

Здесь проявляются, конечно, культурные и идеологические эффекты структуры, условия возможности которой состоят именно в нашем ощущении того, что каждый из задействованных, то есть соединенных в самом их расхождении, элементов относится к радикально иному регистру: архитектура и социализм, романтическое искусство и история технологии, политика и подражание античности. Даже если эти регистры каким-то странным диалектическим образом совпадают, например, в урбанизме, в котором «Шинкель» — такая же энциклопедическая статья, как и книга Энгельса о Манчестере, наш предсо-

41. *Carpentier A. Prologo // El Reino de este mundo. Santiago: Edhasa, 1971.*

знательный разум отказывается проводить эту связь или признавать ее, словно бы эти карточки попали к нам из разных архивов.

У диссонанса и несовместимости на самом деле есть «литературные» аналогии, которые очень странно обнаруживать здесь, в области самой социальной и исторической реальности. В самом деле, это специфическое расхождение напоминает о *родовом* расхождении, например, когда писатель или оратор по ошибке вставляет несовместимый текст или же внезапно переключается на другой регистр речи. Конечно, исчезновение в литературе жанров как таковых наряду с проецируемыми ими конвенциями и правилами чтения — история хорошо известная. Но теперь кажется, скорее, что старые жанры не столько вымерли, сколько были выброшены подобно вирусам из их традиционных экосистем, а потому распространились и колонизировали саму реальность, которую мы делим и раскладываем по полочкам, следуя типологическим схемам, которые более не являются тематическими и в то же время не соответствуют, видимо, и стилистическим различиям. Однако именно определенный «стиль» энциклопедической статьи «Шинкель» попросту не совмещается со стилем «Энгельса», пусть даже компьютер и занесет их в одну рубрику — «немцы», «девятнадцатый век» и т. д. Иными словами, две эти статьи не «подходят» друг другу, не совмещаются в «реальном мире», то есть мире исторических знаний; однако они вполне совмещаются в царстве, названном нами постмодернистской историографией (то есть в культурном жанре, который сам в целом отделяется от другого жанра, названного историческим знанием), где интересные диссонансы и аляповатый магический реализм их неожиданного сопо-

ставления как раз и приносят удовольствие, подлежащее потреблению.

Не следует думать, что постмодернистский нарратив в каком-то смысле преодолевает странное дискурсивное разделение, которое здесь подразумевается: последнее вообще не нужно понимать как «противоречие», некое подобие «разрешения» которого предлагалось бы постмодернистским коллажем. Напротив, постмодернистский эффект ратифицирует специализации и дифференциации, на которых основан: он предполагает их, а потому продлевает и увековечивает (поскольку, если бы возникло какое-то по-настоящему единое поле знания, в котором Шинкель и Энгельс лежали бы бок о бок подобно, так сказать, ягненку и льву, вся эта постмодернистская несогласованность тут же бы исчезла). Следовательно, структура подтверждает описание постмодернизма как явления, для которого термин «фрагментация» оказывается слишком слабым и примитивным, а также, возможно, слишком «тотализирующим», особенно потому, что теперь вопрос уже заключается не в разбиении какого-то ранее существовавшего органического порядка, а, скорее, в новом и неожиданном появлении множества не связанных друг с другом цепочек событий, типов дискурсов, способов классификации и подразделений реальности. Этот абсолютный и абсолютно случайный плюрализм — и, возможно, это единственный референт, для которого можно сохранить этот перегруженный значениями термин, своего рода «плюрализм-реальности» (realitypluralism), — сосуществование не столько множества альтернативных миров, сколько не связанных друг с другом нечетких множеств или полуавтономных подсистем, пересечение которых на уровне восприятия удерживается по-

добно галлюциногенным глубинным поверхностям в пространстве многих измерений, оказывается, конечно, тем, что воспроизводится риторикой децентрации (и что определяет официальные риторические и философские нападки на «тотальность»). Эта дифференциация и специализация или полуавтономизация реальности в таком случае предшествует тому, что происходит с психикой — постмодернистской шизофрагментации, противопоставленной современным или модернистским страхам и истериям, принимающей форму мира, который она моделирует и пытается воспроизвести в форме как опыта, так и понятий, приводя к таким же катастрофическим результатам, что и у относительно простого естественного организма, наделенного миметическим камуфляжем, который попытался бы подстроиться под лазерный оп-арт научно-фантастической среды далекого будущего. Мы многое узнали из психоанализа, а в последнее время и из спекулятивного картографирования раздробленных, множественных позиций субъекта, но было бы совершенно неправильно связывать их с какой-то новой, невообразимо сложной внутренней природой человека, а не с социальными шаблонами, которые их проецируют: человеческая природа, как показал нам Брехт, способна на бесконечное разнообразие форм и адаптаций, а вместе с ней на то же самое способна и психика.

В то же время разные дифференциальные структуры (формализованные Доктору в малых, но чрезвычайно симптоматичных схемах историографии «Регтайма») уже в значительной мере оправдывают данное нами описание постмодернистского восприятия в категориях принципа «различие связывает». Новые модусы восприятия, похоже, и правда действуют за счет одновременного сохранения подобных несо-

вместимых элементов, то есть благодаря своего рода зрению-несовместимости, которое не заставляет глаза снова фокусироваться, а временно удерживает напряжение его множественных координат (так что, если вы полагали, что диалектика должна работать с производством нового «синтеза» из различных заранее оформленных и расставленных «противоположностей», которые рассчитаны так, чтобы без усилий сойтись друг с другом, тогда, конечно, все это определено является «постдиалектическим»).

Но также это должно считаться *пространственным* феноменом в самом фундаментальном смысле, поскольку каково бы ни было происхождение различных элементов, входящих в постмодернистскую несовместимость — откуда бы они ни брались, из разных временных зон или из не связанных друг с другом подразделов социального и материального универсума, — четко ощущается именно их пространственная разделенность. В этом случае различные моменты исторического или экзистенциального времени просто раскладываются по разным местам; попытка соединить их хотя бы локально выливается не в движение вверх или вниз по шкале времени (если не считать того, что наступает пора расплачиваться за пространственный характер этих фигур), а в прыжки вперед и назад по игровой доске, которую мы теоретически осмысливаем в категориях дистанции.

Таким образом, движение от одной общей классификации к другой является радикально прерывистым, подобным переключению каналов кабельного телевидения; и в самом деле, вполне уместно описать цепочки элементов и ячейки жанров, которыми они типологизируются, как множество «каналов», в которых организована новая реальность. Переключение каналов, которое многими медиатеоретиками

считается наилучшим образцом постмодернистского аппарата внимания и восприятия, на самом деле задает полезную альтернативу упомянутой ранее психоаналитической модели множественных позиций субъекта, которую, конечно, все равно можно оставить в качестве альтернативного кода в процессе перекодирования, настолько характерного для самой постмодернистской теории, что теперь его можно понимать как теоретический аналог переключения каналов на перцептуальном, культурном и психическом уровнях. Следовательно, «мы» оказываемся тем местом, где в данный момент находимся, тем, с чем сталкиваемся и где живем, через что привычно перемещаемся, но следует учесть, что в актуальных условиях мы вынуждены постоянно, на протяжении одного джойсовского дня, то и дело менять эти пространства или каналы, пытаюсь найти лучший вариант. В таком случае литературной репрезентацией этой новой реальности может быть удивительное «воспоминание» Варгаса Льосы о старых латиноамериканских радиосериалах из «Тетушки Хулии и писаки», где разные дневные программы постепенно начинают проникать друг в друга и колонизировать соседние программы, сплавляясь в максимально пугающем, но, как мы только что выяснили, наиболее типичном для постмодерна смысле: такое взаимное заражение является не чем иным, как прототипом того, что можно было бы назвать постмодернистским модусом тотализации.

Также он характеризует наш современный модус исторического и политического в целом, и именно с опорой на лефевровскую концепцию нового типа пространственной диалектики нам нужно понять предшествующие структуры, увидев в них нечто большее, чем просто культурный или фикцио-

нальный паттерн. Ведь наше понимание актуальных событий тоже осуществляется на фоне компартиментализации реальности, о которой мы упоминали, когда надо было разобраться с особенностями постмодернистского письма. Постигать настоящее как историю всегда было непросто, поскольку все учебники едва ли не по определению останавливаются на моменте за год или два до нашего времени, когда они и были напечатаны, но политически сознательный коллектив может держать себя в курсе событий за счет многосторонней или многоголовой инспекции последних непредвиденных перипетий и путем их комментирования. Сегодня, однако, коллектив в такой форме затягивается обратно в медиа, лишая нас как индивидов даже чувства одиночества и индивидуальности. Мимолетные вспышки исторического понимания, которые могут пронзить «актуальную ситуацию», будут, следовательно, происходить в соответствии с почти постмодернистским (и пространственным) способом рекомбинации разных газетных колонок⁴², — и именно эту пространственную операцию мы продолжаем называть (используя прежний темпоральный язык) историческим мышлением или анализом. Так, разлив нефти на Аляске напрямую стыкуется с недавними израильскими бомбардировками или же миссией «найти и уничтожить» в Ливане, но он же может следовать и за сегментацией теленовостей. Два события одновременно активируют разные, несвязанные ментальные зоны референций и ассоциативные поля, и не последняя причина

42. В самом деле, постмодернистский Диккенс возникает в поле зрения, когда мы вспоминаем (в чем мне помог Джонатан Арак) комментарий Уолтера Бэджета: «Лондон — как газета. Все там, все друг с другом не связано» (*Bagehot W. Literary Studies. London: J M Dent & Sons Ltd, 1898. P. 176*).

в том, что в стереотипическом планетарии актуального «объективного духа» Аляска находится на другой стороне физического и духовного глобуса по отношению к «истерзанному войной Ближнему Востоку». Никакого интроспективного изучения нашей личной истории, но также никакого изучения многочисленных объективных историй (относимых к рубрикам компании Еххон, Аляски, Израиля и Ливана) не хватило бы для раскрытия диалектических взаимосвязей между всеми этими вещами, легендарный первоэпизод истории которых можно найти в Суэцкой войне, из-за которой начали строить все более крупные нефтеналивные танкеры, чтобы можно было огигать Мыс Доброй Надежды, что в 1967 году привело к определенному следствию, которое на несколько поколений связало политическую географию Ближнего Востока с насилием и нищетой. Я хочу сказать, что отслеживание таких общих «корней» — отныне, очевидно, необходимое для того, что мы обычно считаем конкретным историческим пониманием — более не является, строго говоря, темпоральной или же генеалогической операцией в смысле прежней логики историчности или причинности. Решение для взаимоналожения — Аляски и Ливана — которое даже не является головоломкой, пока решение не найдено — Насер и Суэц! — более не открывает глубокого историографического пространства или же перспективной темпоральности в стиле Мишле или Шпенглера: оно вспыхивает как узловой контур в игровом автомате (и это уже служит еще более тревожным предвестьем компьютерно-игровой историографии будущего).

Но если история стала пространственной, то же самое случилось с ее вытеснением и идеологическими механизмами, посредством которых мы избегаем исторического мышления (так, пример с Аляской

представляет собой набросок прочтения, рассчитанного так, чтобы вы могли игнорировать смежные в пространственном смысле колонки); но теперь я имею в виду более обширную эстетику информации, в которой родовые несовместимости, выявленные в постмодернистском художественном творчестве, становятся сегодня, в постмодернистской реальности, особым видом силы, диктующей специфическую новую благопристойность или надменное спокойствие, согласно которым обязательство не принимать во внимание элементы, отнесенные к другим колонкам или ячейкам, позволяет найти средства конструирования ложного сознания, которое в тактическом плане оказывается более развитым, нежели прежние, более примитивные тактики лжи и репрессии, причем оно может обойтись без неуклюжих толемеевских технологий классической идеологии. Это новый способ нейтрализовать информацию, сделать репрезентации неуверительными, дискредитировать политические позиции и их органические «дискурсы», короче говоря, действительно отделить «факты» от «истины», как говорил Адорно. Превосходство нового метода состоит в его способности мирно сосуществовать с информацией и полным знанием, в том, что уже присутствует в разделении подсистем и тематик на разные не связанные друг с другом части сознания, которые могут активироваться лишь локально и контекстуально («номиналистически») в разные моменты времени, различными, не соотношенными друг с другом, позициями субъекта, так что стилистическое табу сочетается здесь с присущей человеку конечностью («Я могу быть только в одном месте — одном дискурсе — в одно и то же время»), дабы исключать не только прежние виды синтезов, но даже и терапевтические эффекты остранения, которые ра-

нее проистекали из столкновения одной части данных с другой, вроде бы не имеющей к первой никакого отношения, — как в драматических реконструкциях преступления, когда два свидетеля неожиданно сталкивались лицом к лицу.

Постмодернизм и сам — главный пример концептуальности, которая проистекает из подобной системы, где сама реальность организована примерно как сети политических ячеек, члены которых встречались только со своими непосредственными коллегами. Соответственно, в рамках этой «концепции» сосуществование различных репрезентаций, с которыми мы уже знакомы, хотя еще не отдали должное его специфическим операциям, можно сравнить с шизофренией, если последняя и в самом деле такова, как нам представляет ее Пинчон («*День за днем* Уэнделл все меньше сам и все больше общий. Он приходит на совещание, и в комнате вдруг полным-полно людей»⁴³). Полная комната людей и в самом деле влечет нас в несовместимых направлениях, которые мы должны удерживать одновременно: одна позиция субъекта удостоверяет нам замечательное новое глобальное изящество ее повседневной жизни и ее форм; другая восхищается распространением демократии со всеми ее новыми «голосами», раздающимися из тех частей света, которые раньше молчали, или же из безмолвных классовых страт (просто надо немного подождать, и они проявятся, чтобы присоединиться к голосам всех остальных); другие, более сварливые и «реалистические», языки напоминают нам о некомпетентности позднего капитализма с его бредовыми конструкциями из бумажных денег, уходящими за горизонт, его Долгом и расширением процесса ми-

43. Pynchon T. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1982. P. 104.

грации фабрик, с которым можно сопоставить лишь открытие новых сетей фастфуда, полное обнищание структурно бездомных, не говоря уже о безработице и такой хорошо известной вещи, как городская «деградация» или городской «упадок», который медиа облакают в краски наркотических мелодрам и порнографии насилия, когда решают, что эта тема становится слишком затасканной. Нельзя сказать, что какие-либо из этих голосов противоречат другим; противоречить могут не «дискурсы», но лишь высказывания, а тождество тожества и нетождества, похоже, не слишком удовлетворительно для этого случая, для которого и «сосуществование» оказывается слишком уж мягким термином, предполагающим некий последний шанс межгалактического столкновения, в котором материя и антиматерия могли бы наконец встретиться и пожать друг другу руки. Даже скромная гипотеза Брехта о Голливуде, согласно которой Бог просчитал и спланировал лишь истеблишмент («небеса: несостоятельным и неудачливым они служат адом»), слишком функциональна, путь даже представление о городе — этом конкретном городе! — неизменно всплывает в сознании в качестве одной из немногих «репрезентаций», оставшихся мыслимыми: постмодернизм жив и здоров — в бутиках и модных ресторанчиках (нам и правда сообщают, что сегодня переделка ресторанов составляет значительную часть заказов постмодернистских архитекторов), тогда как другие реалии скитаются по улицам в старых автомобилях или пешком. Постмодерн, как идеологию, которая к тому же еще и «реальность», невозможно опровергнуть, пока его фундаментальной чертой остается радикальное разделение всех уровней и голосов, лишь рекомбинация которых в их тотальности могла бы его подорвать.

IX. Декаданс, фундаментализм и хай-тек

Последние отчаянные этапы игры в прятки указывают на наличие неких последних логических чуланов, в которых все еще можно было бы найти историю (разоблаченную как всего лишь пространственность в диахронических одеждах), несмотря на мрачную тишину, запрятавшуюся в глубине дома, которая заставляет вас сделать вывод, что, возможно, она задохнулась из-за кляпа. Но нет ли все же возможности породить историю из самого настоящего и разделить проекции и желания сегодняшней фантазии силой если не реальности, то по крайней мере того, что обосновывает и учреждает (*stiften*), как любил говорить Хайдеггер, реальность?

Эти проекции расходятся в противоположных направлениях, хотя их и можно выявить в наиболее содержательном корпусе подобных симптомов — в современной научной фантастике. Они разбегаются в направлениях, в которых я не решаюсь признать наших старых добрых друзей, прошлое и будущее, но возможно, что это новые, постмодернистские версии прошлого и будущего, в ситуации, в которой ни то, ни другое не имеет, как мы уже выяснили, каких-то особых прав на наше внимание или на нашу ответственность. Декаданс и высокие технологии — это и в самом деле повод и стартовая площадка для подобной спекуляции, причем они выступают в антитетических облачениях и модусах.

Дело в том, что, хотя высокие технологии вездесущи и неизбежны, особенно в их разных религиозных формах, *декаданс* утверждает себя самым своим отсутствием, подобно запаху, который никто не называет, или же мысли, о которой все гости явно стараются

ся не думать. Можно было бы решить, что мир наушников и Энди Уорхола, фундаментализма и СПИДа, тренажеров и MTV, яппи и книг о постмодернизме, панковских зачесов и «ежиков» в стиле пятидесятых, «утраты историчности» и похвалы шизофрении, медиа и чрезмерного страха кальция и холестерина, логики «шока будущего» и формирования ученых и карательных ударных отрядов как новых типов социальных групп — все это могло бы показаться совершенно декадентским любому разумному наблюдателю с Марса; но такое заключение было бы слишком плоским, и одно из тактических достижений постмодернистской дискурсивной системы состоит в том, что функция *laudator temporis acti*⁴⁴ была передана запаснику литературных героев, ставших сегодня не очень убедительными или правдоподобными. Конечно же, там, где бывшая норма стала просто еще одним «стилем жизни», сама категория эксцентричности теряет свое основание; однако у представителей модерна все еще было это понятие, которое они иногда разыгрывали в том плане, который ныне воспроизводится только в великом «Сатириконе» Феллини, в виде «ностальгического фильма» о поздней Римской империи, но с одним важным отличием: эта ностальгия может в каком-то смысле быть настоящей, и в этом случае она должна быть отождествлена с ранее не известным и не отклассифицированным видом чувства как такового (если только все это произведение не является попросту костюмированным римейком «Сладкой жизни»; и тогда Феллини — это просто еще один ничем не интересный морализатор, что, однако, опровергается его фильмом, который успешно

44. «Laudator temporis acti» (лат.) — «хвалитель прошедших времен», выражение из «Ars poetica» Горация. — Прим. пер.

избегает нарциссического пафоса его современной версии). Феллини в этом случае удастся построить машину времени, находясь внутри которой мы все еще можем бросить взгляд не на мир, которым жили римляне-декаденты серебряного века, но на представителей высокого модернизма (по крайней мере на их первой символистской стадии), которые, в отличие от нас, все еще могли мыслить понятие декаданса конкретно и с флоберовской силой. В то же время, как глубокомысленно напоминает нам Ричард Гилман⁴⁵, эти самые римляне не имели такого понятия и отличались от героя костюмированной драмы, заявляющего о том, что он идет на тридцатилетнюю войну, но походили на нас, людей постмодерна, тем, что совершенно не стремились себя ежесекундно щипать, напоминая себе, что живут «во время Декаданса».

Ричард Гилман продолжает напоминать нам о том, чтобы мы перестали использовать это вредное понятие, не замечая, что все и так давно уже перестали это делать; однако оно все же может предоставить нам интересную лабораторию, в которой удастся понаблюдать за странным поведением этого феномена под названием «смысл исторического отличия». Парадокс концептуальных проблем, воспроизводимый репрезентацией Феллини, извлекает свою паралогическую энергию из парадоксов различия как таковых: «декаденты», с одной стороны, отличны от нас, но с другой стороны, в другом смысле, каким-то образом тождественны нам, являясь, следовательно, оболочкой для нашей замаскированной символической идентификации. Однако «декаданс» в этом смысле и как тема или идеологема — не просто отдельный зал в воображаемом музее

45. *Gilman R. Decadence. New York: Farrar Straus & Giroux, 1979.*

(в котором была бы размещена, к примеру, «культура» еще более странная, чем культура полинезийцев); также не является он, в отличие от того, что порой полагает Гилман, и «теорией», которая включает посылки относительно психического или расового здоровья или дисбаланса. Декаданс — это вторичный отпрыск большой теории истории, особое подмножество того, что немцы называют *Geschichtsphilosophie*. Следовательно, необходимо, к сожалению, начать с этого и проложить путь к дез Эссенту⁴⁶ или римлянам Феллини; это задача, которая включает определенную рефлексию о специфике «нового времени» и о том, как оно определяет себя через свое отличие от всей остальной истории, которому Латур недавно дал очень подходящее название «Великого Расскола» (как будто их было немного!), но что также порой называют «Западом и всем остальным» и что известно как Западный Разум, Западная метафизика или же (что для Латура является отдельным вопросом) собственно Наукой, в отношении которой нет нужды уточнять, что она вообще Западная (если не считать читателей Джозефа Нидэма или Леви-Стросса). Латур сочинил замечательную таблицу синонимов и иносказаний для этого взгляда на западную исключительность, среди которых можно обнаружить и ряд старых марксистских знакомых:

современный мир
 лаицизация [секуляризация]
 рационализация
 обезличивание
 разочарованность
 секуляризация

46. Главный герой романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884). — *Прим. ред.*

демифологизация
 меркантилизация
 оптимизация
 дегуманизация
 механизация
 детерриториализация
 оксидентализация
 капитализм
 интеллектуализация
 индустриализация
 постиндустриализация
 технизация
 промывание мозгов
 стерилизация
 бетон и формика
 овеществление
 американизация
 сциентификация
 общество потребления
 бездушное общество
 бессмыслица современности
 прогресс⁴⁷.

Довольно очевидно, что Латур сложил в эти позиции несколько исторических стадий, что лишь подчеркивает глубинную преемственность ситуаций, из которых они возникают и которые выражают; в то же время «потворство» левых и марксизма, нацеленное на увековечивание этого мифа о западной исключительности, становится здесь совершенно ясным для всякого, кто забыл страницы «Манифеста Коммунистической партии», где прославляется новая, в историческом плане уникальная динамика собственно капитализма. Но, с моей точки зрения, к ответу призывается сам модернизм (или скорее «модерность» (modernity), если только не «модернизация»),

47. Латур Б. Пастер: война и мир микробов, с приложением «Несводимого» / А. В. Дьяков (перевод). СПб, 2015. С. 275.

тогда как новизна заключается скорее в ассоциации со всем этим марксизмом, как просто еще одной разновидности модернизма.

В действительности стадийный аспект исторического материализма можно переоформить, применив необычный метод, а именно преобразовав абсолютный водораздел, наличествующий, как часто (и с полным основанием) замечают, в марксизме между капитализмом (и социализмом) и так называемыми докапиталистическими способами производства. В самом деле, традиционно по историческому континууму блуждает ряд по-разному акцентированных водоразделов, подобно строке из стихотворения, о чьем размере или относительной свободе сложно что-то сказать. Марксизм и в самом деле полагает наличие некоего разрыва между племенными обществами (охотников и собирателей, то есть первобытным коммунизмом) и более поздними способами производства (включая капитализм), которым известна государственная власть (наряду с излишками производства, письмом, разделением между умственным и физическим трудом и т. д.). Он полагает наличие и другого разрыва — между обществами с докапиталистической властью и той совершенно особой динамикой капитализма с ее бесконечным расширением («капитал, с одной стороны, полагает *специфические* для него пределы, а с другой стороны — гонит производство к выходу за *всякие* пределы»⁴⁸), которая, можно сказать, изобретает историю по-новому, а также создает несравнимую и потому совершенно новую форму социального империализма; и это, конечно, и есть тот водораздел, который имеет в виду Латур. В то же

48. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов // Сочинения. Издание второе. Т. 46. Ч. 1. С. 235.

время необходимо также постулировать фундаментальный разрыв между капитализмом и социализмом — в том смысле, в каком последний заново изобретает, на новом и более высоком уровне, коллективные формы и виды опыта, которые скорее уж делают его сравнимым с докапиталистическими общественными формациями и в этом отношении отличают от атомистической фрагментации и индивидуализма собственно капитализма (пусть даже, повинувшись гегелевскому импульсу, социализм будет также претендовать на сохранение нового богатства индивидуальной субъективности, сформировавшейся при рыночной системе). Однако эта последовательность, если она представляется в традиционном виде и если учесть, что сегодня мы уже не столь озабочены ее дарвиновскими обертонами (однолинейная или многолинейная эволюция), все же ставит неприятные вопросы, которые не вполне снимаются диалектическим представлением о том, что капитализм открывает новый вид глобальной истории, сама логика которой является в строгом смысле «тотализирующей», так что в результате, даже если раньше и были истории — множество историй, в том числе не связанных друг с другом, — сегодня все больше есть только одна, на все более однородном горизонте, куда ни посмотри.

Внимательное чтение «Манифеста» указывает, однако, на иной способ понимания взгляда Маркса на капитализм как стадию, поскольку последний может быть представлен в качестве огромного черного ящика или же «исчезающего медиатора», чрезвычайно сложной, долгосрочной передовой лаборатории, через которую должны пройти докапиталистические народы, чтобы перепрограммироваться и переучиться, видоизмениться и развиваться на своем пути к социализму. Эта интерпретация (которая, хотя и яв-

ляется структурной, остается диалектической) сегодня перераспределяет черты радикального отличия прежних последовательностей; она исключает вопросы относительно типа общества, коллективного характера и культуры, предполагаемых самим капитализмом, поскольку заставляет нас рассматривать его в качестве процесса, а не отдельной стадии; наконец, она требует от нас пересмотреть черты, приписываемые постмодернизму в функциональном модусе, в качестве новых, закрепившихся форм структурной тенденции, которой Маркс уже дал, как известно, описание в категориях разделения и разъединения, редукции, дезагрегации, лишения и т. д.

Если вернуться, однако, к другим вариантам опыта модерна, мы уже выяснили, в каком смысле модерн по меньшей мере совместим с ощущением различия и назревающих перемен, неминуемых как в предметном мире, так и в самой психике:

Не я, не я — но ветер сквозь меня!
 Чудный ветер в новом измерении времени!
 Только бы позволить ему нести меня!
 Только бы чувствовать в себе тонкий,
 нежный, крылатый ветер!
 Только бы отдаться этому ветру,
 пробившему дорогу через хаос.
 Быть таким же как он — тонким изящным лезвием,
 упорным и острым резцом,
 приводимым в действие невидимыми силами;
 Тогда стена рухнет и я увижу чудеса,
 Я найду свои Геспериды
 (Пер. с англ. В. И. Постникова)⁴⁹.

[Not I, not I, but the wind that blows through me!
 A fine wind is blowing the new direction of Time.

49. *Lawrence D. H. Song of a Man Who Has Come Through//Complete Poems. New York: Viking Press, 1964. P. 250.*

If only I let it bear me, carry me, if only it carry me!
 If only I am sensitive, subtle, oh delicate, a winged gift!
 If only, most lovely of all, I yield myself and am borrowed
 By the fine, fine wind that takes its course through the chaos
 of the world
 Like a fine, an exquisite chisel, a wedge-blade inserted;
 If only I am keen and hard like the sheer lip of a wedge
 Driven by invisible blows,
 The rock will split, we shall come at the wonder, we shall find
 the Hesperides.]

Именно экзистенциальная неотвратимость является синонимом множества выражений этого чувства объективного изменения, которое охватывает модерн вместе с отвращением к пережиткам старого, а также ощущением того, что Новое — не только облегчение и освобождение, но еще и обязанность: это то, что вы должны сделать с собой, чтобы не ударить в грязь лицом и быть достойным нового мира, который постепенно складывается вокруг вас. Но это мир, чьи красноречивые сигналы обычно бывают технологическими, даже если его требования и претензии являются субъективными, включая в себя обязательство произвести новых людей, совершенно новые формы субъективности. Также это, как напомнил нам Джон Берджер⁵⁰, мир, утопическое обещание которого будет нарушено Первой мировой войной, если не считать более направленного и ограниченного теперь канала системного изменения и социально-политической революции как таковой, исторически увековеченной Советской революцией, сопровождавшейся необыкновенным всплеском в *модернистской* культуре. Здесь не место снова праздновать годовщину этого брожения, можно разве что отметить, что оно задает фундаментальное структурное отличие от пост-

50. См. выше сноску 9.

модерна (в котором, поскольку все теперь новое или, скорее, ничто более не является «старым», сама воодушевленность этой темой в значительной степени диалектически падает), а кроме того, и сама позиция постмодерна должна теперь предложить новые точки зрения на модернистское наследие, теперь уже классическое. Из этого следует по крайней мере то, что модерн неотделим от этого чувства радикального отличия, здесь обсуждаемого: люди модерна ощущают себя особым типом людей, радикально отличным от прежних докапиталистических традиций или же от современников модернизма (и империализма), живущих в колониальных областях. То, что оказывается здесь оскорблением для других обществ и культур (а также, нелишне добавить, и для других рас), сегодня будет осложнено тем, как ряд других обществ интериоризируют дилемму и по-разному проживают драму Старого и Нового, с изрядной тревогой. Однако совершенство большой технологии капитализма (включая его промышленность) представляет собой, конечно, не какую-то личную заслугу белых северных европейцев (часто протестантов); это случайное следствие исторических обстоятельств и структур (или условий возможности), о котором было бы тавтологией сказать, что в нем «учителя» сами по определению уже «переобучились», поскольку наряду с другими технологиями капитализм производит и развивает еще и человеческую технологию, а именно производство «производительной рабочей силы».

Тем не менее даже это описание, которое уже не содержит никакого евроцентризма, полагает и предполагает абсолютное отличие самого капитализма. Тогда о глобальном постмодернизме, в котором различия такого рода теоретически отвергаются,

следовало бы заметить, что его собственное условие возможности предполагает гораздо большую *модернизацию* других сегментов земного шара, чем было в эпоху модерна (или классического империализма).

Откуда тогда возникает эта странная внутренняя тень или затемнение внутри модерна — тень собственно декаданса? Почему гордые люди модерна — или модернизма — в лучшем случае озабоченные собственной недостаточной современностью, должны затаить в себе фантазию о томном, неврастеническом отличии, которым они попрекают старейшие провинции собственной империи, не говоря уже о «самых передовых» художниках и интеллектуалах? Декаданс — это, конечно, нечто одновременно сопротивляющееся модерну и возникающее после него, как будущая судьба, в которой все обещания модерна зависят и разваливаются. Это понятие служит фантазии о возвращении всех наистраннейших религиозных сект и блюд после триумфа секулярного, *homo economicus* и утилитаризма: то есть это призрак надстройки, самой культурной автономии, который преследует всемогущество базиса. «Декаданс» в таком случае является не чем иным, как предчувствием самого постмодерна, но в условиях, которые не позволяют предсказать это будущее с социологической и культурной точностью, а потому сбивают смутное ощущение будущего, выражая его в довольно фантастических формах, которые позаимствованы у отщепенцев и эксцентриков, извращенцев и Других или чужих, как они присутствуют в актуальной (модерной) системе. Наконец, в истории или скорее в историческом бессознательном «декаданс» предстает перед нами как неискоренимая инаковость прошлого и иных способов производства — инаковость, полагаемая капитализмом как таковым, которую он те-

перь, однако, словно бы примеривает на себя, рядясь в старые костюмы, поскольку эти древние декаденты (у которых самих не было понятия о декадансе) — суть другие другого, отличие отличия: они смотрят на свое собственное окружение нашими глазами, не видя ничего, кроме болезненно экзотического, но при этом вступают с ним в заговор и в конечном счете заражаются им, так что роли постепенно меняются, и именно мы, люди модерна, становимся «декадентами» на фоне более естественных реалий докапиталистического ландшафта.

Но там, где природа исчезла, а вместе с ней исчезла и сама «инаковость», которая заносчивой идеологии модерна, считающей себя исключением, может показаться оскорбительной, само понятие декаданса должно тоже сойти на нет, поскольку им уже нельзя пользоваться для характеристики и выражения наших отношений к постмодерну. С другой стороны, сохраняется, похоже, сама историографическая сцена, составленная из всех этих «концов света», которые наделяли декадентский момент его специфическим звучанием, его, скажем так, серебряным оттенком. В этом смысле поздний капитализм — неверное название, поскольку слово «поздний» уже не несет никаких коннотаций *fin-de-siècle* или же заката Рима, которые мы с ним связываем, да и его субъекты уже не изображаются в фантазии в качестве утомленных и потерявших вкус к жизни в силу слишком большого опыта и слишком давней истории, избыточных наслаждений и чрезмерности редких и оккультных интеллектуальных и научных деяний. У нас все это на самом деле есть, но мы готовы потом пробежаться трусцой, чтобы подтянуть форму, тогда как компьютеры освобождают нас от ужасной обязанности растягивать память подобно надувшемуся моче-

вому пузырю, содержащему все эти энциклопедические отсылки.

Тем не менее воображаемые картины катастрофы все еще облачаются в формы близкого или далекого будущего; и если обмен ядерными ударами стал отдаленной перспективой, парниковый эффект и экологическое загрязнение, служащие своего рода компенсацией, все более на слуху. Нам нужно спросить, действительно ли такие страхи и нарративы, в которые они инвестированы, «интендируют» будущее (в техническом гуссерлевском смысле полагания действительного объекта) или же они каким-то образом огибают его и возвращаются, чтобы кормиться нашим собственным моментом времени? Парадигматическая картина всего этого, австралийский фильм «Безумный Макс 2: Воин дороги» (который, похоже, наследует в рамках местной традиции фильму «На последнем берегу» (*On the Beach*), а также географическому ощущению тех, кто оказывается последним в очереди за атомным грибом), изображает, как говорят русские, «смутное время», распад цивилизации, всеобщую анархию и возврат к варварству, что, как и более прямолинейные жалобы на собственно декаданс, можно было бы счесть попросту неоригинальным комментарием к актуальному положению вещей и сатирой на все его составляющие, начиная с нефтяного кризиса и заканчивая уличными грабежами и культурой татуировок.

Фрейд, однако, научил нас тому, что явная тотальность фантазии или сновидения (сюда мы можем добавить также и гипнотическое воздействие культурного артефакта такого рода) не является надежным ориентиром, который бы указывал на значение скрытого содержания, разве что перевернуть явное содержание или подвергнуть его отрицанию: снови-

дения с умершими возлюбленными на деле оказываются счастливыми осуществлениями желаний, относящихся к чему-то совершенно другому. Я как-то предположил,⁵¹ что можно вывести намного более жесткое и логичное структурное следствие, в соответствии с которым болезненные черты явного содержания должны играть более прямую и функциональную роль, отвлекая нас от того, что в скрытом содержании могло бы уязвить наше самомнение (или же усвоенные нами ролевые модели). Поводом для такого предположения стала телевизионная версия научно-фантастического фильма, в котором группа спелеологов счастливо избежала глобальной катастрофы (которая могла стать следствием то ли опасного потока метеоров, то ли какого-то кратковременного облака ядовитого газа, уже не помню точно). Однако, к большому удовольствию кинематографистов, тела жертв вместе со всем остальным мертвым органическим материалом мгновенно испарились, не оставив и следа — даже красноречивой кучки пепла. Итак, последние люди на Земле попали в неуютную среду, в которой они могут бесплатно заправлять свои машины на заправках и забирать с полок пустых магазинов банки с едой; с их точки зрения, Калифорния вернулась к стадии райского ландшафта, свободного от лишнего населения, а выжившие устроились, чтобы вести идиллическую — сельскую и коммунальную — жизнь, что, с моей точки зрения, сильно напоминает утопические исходы апокалипсисов Джона Уиндема. Таким образом, шоу являло экзистенциальный ужас и мелодраматич-

51. См. мой текст «Metacommentary» в: *Jameson F. The Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. V. 1. P. 3–16.

ческую боль, подкрепляемую, однако, вполне реальными преимуществами — сокращением конкуренции и более человечным образом жизни. Я могу назвать фильм такого рода утопическим исполнением желаний в дистопийной волчьей шкуре, и считаю, что будет совершенно верным и осмотрительным решением, когда речь заходит о наиболее неприятных чертах человеческой природы, тщательно отслеживать в мнимых кошмарах такого рода следы этого иного, более эгоистического влечения к индивидуальному и коллективному удовлетворению личных желаний, которое, как выяснил Фрейд, продолжает ненасытно жить в нашем Бессознательном.

У «Воина дороги» есть, конечно, некоторые другие черты, которые отделяют его от простодушно-го постатомного нарратива (вроде фильмов «Парень и его пес» или же «Глен и Рэнда»): в частности, в нем темпоральная перспектива превращает нарратив о ближайшем будущем в повествование о далеком будущем, придавая настоящему облик легенды почти что мифического или религиозного толка (что затем дополняется и завершается, когда все точки над *i* проставлены, в довольно-таки христологическом «Терминаторе»). Но поздние городские фантазии раскрывают секрет; и на более привычное потребление образов (потребление не менее роскошное и приносящее не меньше удовлетворения), которое не имеет особого отношения к будущему, реальному или рисуемому фантазией, но вполне имеет отношение к позднему капитализму и к некоторым из его важнейших рынков, указывает не только визуальное великолепие «Бегущего по лезвию бритвы».

С моей точки зрения, подобные фильмы «означают» (хотя это, возможно, и не самое лучшее слово), не крах высокой технологии при будущей сму-

те, но само ее завоевание. В качестве репрезентаций такие постмодернистские дистопийные фильмы, конечно, довольно убедительны, если не принимать в расчет принципа Адорно, как мы могли бы его теперь назвать — принципа, который тут же активизируется как будущим, так и современностью: даже если бы они оказались фактами, они не обязательно были бы истиной. На самом деле такие фильмы предлагают нам потреблять не шаткие прогнозы и не дистопийные сводки погоды, но скорее саму высокую технологию и ее собственные спецэффекты. Дж. Г. Баллард, один из величайших постсовременных авторов дистопий, нашел поразительную формулу для подобных эстетических проекций: он говорит нам, что они достигли уровня технологии, достаточно развитого для того, чтобы описать упадок развитой технологии. Истинная высокая технология означает достижение способности показать историчность самого хайтека: *Wesen ist was gewesen ist* (отрицание — это определение); вы не можете сказать, чем является вещь, пока она не превратится во что-то другое; не конец искусства, но конец электричества и сбой всех компьютеров сразу. Эта мысль наделяет новым и совершенно уникальным значением жутковатый момент в «Правилах игры» Ренуара, когда в разгар костюмированного бала в замке, в который проникли скелеты, размахивающие лампами и прославляющие смерть под «Пляску смерти» Сен-Санса, можно заметить, как толстая пианистка, сложив руки на коленях, смотрит, не отрываясь, в приступе меланхолии, на саму эту клавиатуру, напоминающую скелет своей автономией, — работу пианистки взяло на себя механическое пианино, словно бы в отместку. Это притча о производстве искусства на этой конкретной стадии его механической воспроизводи-

сти, произведении, взирающем на свою собственную отчужденную силу с болезненной зачарованностью. Постмодерн, однако, достиг более поздней стадии по сравнению с этой; его наслаждение, совершенно не похожее на модернистское наслаждение проекцией чудотворной технологии, то есть наслаждение полемкой этой техники в самый ответственный момент станет поводом для серьезнейших недоразумений, если мы не поймем, что постмодернистская технология потребляет и прославляет таким образом саму себя.

Следовательно, мы должны предположить наличие своего рода дополнительного бонуса удовольствия в излишке самого технологического изображения: в этом случае высокая технология определяется не только по содержанию (очевидным футуристическим вещам, которые снимаются, а затем демонстрируются на экране утомленной публике), но и по самому процессу, природе данной пленки и оборудованию, качествам материальной картинки и успешности «спецэффектов», которые, как в парадоксах «приостановки неверия», оцениваются в качестве чего-то не-ненатурального, в соответствии с логикой отрицания отрицания, а потому и по миллионам долларов, которые тратятся на их создание (хорошо известно, что сегодня большие кассовые сборы в основном достигаются новыми яркими «спецэффектами», тогда как каждый из таких новых конструкторов сопровождается волной вторичной рекламы, рассказывающей о способе его производства, инженерах, новациях и т. д.). «Спецэффекты» — это в данном случае своего рода грубая и эмблематическая карикатура на более глубокую логику всего современного производства изображений, в которой становится чрезвычайно трудным

и тонким делом различать наше внимание к содержанию и нашу оценку формы. «Дорогая форма» — а не прежняя «значимая форма» — вот что является сегодня паролем для этих специфических товаров, чья меновая стоимость, двигаясь по какой-то сложной дополнительной спирали, становится самостоятельным товаром. (Это немного иной — и более классический — способ сказать о статусной коннотации, впервые проанализированной Вебленом, затем освоенной в академической социологии и наконец заново открытой в наше время Пьером Бурдьё, существенно обогатившим эту тему: в обществе с проваливающимися иерархиями само понятие статуса представляется неопределенным; однако универсализация формальных эффектов, упомянутая ранее, то есть то, что можно назвать «бонусом хайтека», объясняет, почему такие понятия снова должны стать привлекательными.)

Абстрактность этого процесса — в котором коммодификация достигает новых уровней, следующей степени и, похоже, распространяется на собственные более ранние стадии, — указывает на параллели с кредитной системой и конструкциями из бумажных денег в актуальных практиках фондовых бирж. В то же время если мы не хотим скатиться обратно в технологический детерминизм, было бы необходимо проанализировать структуру новой технологии на предмет ее способности поддержать либидинальные инвестиции такого рода — ликование, вызываемое новыми протезными силами, которые отличаются от старых технологий (двигателя внутреннего сгорания, электричества и т. п.) своим неантропоморфным характером, а потому пробуждают формы идеализма, совершенно отличные от его классических разновидностей. Также можно установить

структурные параллели между новыми «информационными» технологиями, которые не являются ни чисто физическими, ни «духовными» в смысле девятнадцатого века, и самим языком, чья модель достигла господства в постмодернистский период. С этой точки зрения, не информационность новой технологии наводит на размышление о языке и заставляет людей строить новые идеологии, на него ориентированные, но именно сами структурные параллели между двумя равно материальными феноменами, которые равным образом уклоняются от физической репрезентации прежнего типа.

Между тем, поскольку религия всегда была одним из принципов, посредством которых модерн пытался опознать самого себя и задать собственное внутреннее отличие, возможно, стоило бы исследовать ее положение в новом постмодернистском порядке вещей, в котором — подобному тому как хорошо известное отсутствие историчности породило, по видимости, ряд «возвращений к истории», — религиозные возрождения также представляются чем-то эндемичным, хотя часто их и не принимают за чистую монету. Однако уже у Вебера религия выступала отличительной метой — в то самое время, когда некоторые религии, казалось, имели больше сходства с модернизмом по вопросу их искоренения, чем другие, упорствующие в своем консерватизме и отличающиеся неисправимым традиционализмом. Что касается последних, можно с тем же основанием сказать, что модернистские кампании по секуляризации и просвещению закрепили и усилили их, поскольку они добились создания такого жизненного и предметного мира, в котором подобные виды религиозного традиционализма были еще больше лишены легитимации. Однако в более мягкой атмосфере очевид-

ного постмодернизма, намного более беззаботного в своей секулярности, чем мог пожелать какой-то из модернизмов, такие разновидности религиозного традиционализма растворились без следа, подобно авторитарному клерикализму прежнего Квебека, исчезнувшему в результате парадигматической «тихой» революции, тогда как самые необузданные и неожиданные формы того, что порой называют «фундаментализмом», процветают, почти что хаотично и подчиняясь по видимости другим климатическим и экологическим законам.

Было бы ошибкой или сентиментализмом объяснять эти новые «религиозные» формации той или иной отсылкой к всеобщему человеческому стремлению к духовному в ситуации, в которой духовности больше нет едва ли не по определению — и это как раз и есть определение самого постмодернизма. Одно из важнейших достижений постмодернизма — окончательное искоренение всех форм того, что ранее называлось идеализмом, как он существовал в буржуазном или даже докапиталистических обществах. Это означает, конечно, в том числе и то, что нет смысла беспокоиться о материализме, который возник в качестве поправки к идеализму и лекарства от него, а потому ему больше практически нечего делать; также нет смысла винить постмодернизм в «материализме» другого, то есть североамериканского или же консюмеристского толка, поскольку в полностью коммодифицированном мире более невозможно представить никакого другого поведения. В то же время проблемы, с которыми приходилось сталкиваться в последние годы старому марксистскому понятию идеологии, возникают, определенно, из его родства с различными формами идеализма, которые оно было призвано разоблачать, но которые те-

перь сами вымерли. Что касается различных разновидностей религиозного фундаментализма, Марвин Харрис посвятил часть своего слишком уж страстного приговора⁵², вынесенного им постмодернистской эпохе, порицанию особого внимания, которое новые виды фундаментализма уделяют успеху какого угодно типа (касается ли он жизни, свободы или стремления к счастью — в основном финансовому), напомнив нам о том, что ни одна предшествовавшая человеческая религия никогда такие вещи не ценила, не говоря уже о том, чтобы обещать их. Однако более «фундаментальным» вопросом представляется мне вопрос о традиции и прошлом, о том, как новые религии компенсируют свое невосполнимое отсутствие в новом социальном порядке, отличающемся нехваткой глубины.

Я принимаю в качестве аксиомы, что пресловутый ныне фундаментализм также является постмодернистским феноменом, что бы он сам ни думал о более чистом и подлинном прошлом. Иранская революция, ставшая исламской и клерикальной, была определенно направлена против шаха как агента модернизации, — она была как антимодерной, так и постмодернистской в своем внимании ко всем базовым чертам современного индустриального и бюрократического государства. Однако парадокс фрейдовского повторения, похоже, выполнялся бы в инверсированном виде и для традиционализма как постмодернистской (или модернистской) программы — так же, как в указанном парадоксе не бывает «первого» раза, в таком традиционализме вы не можете вообразить реставрации, которая могла бы действительно считаться традиционной или аутентич-

52. *Harris M. America Now.* New York: Simon and Schuster, 1981.

ной. Модернистские реставрации, похоже, произвели модернистскую форму традиции, которую точнее было относить к различным разновидностям фашизма; все постмодернистские разновидности, видимо, имеют много общего с тем, что левые называют «новыми социальными движениями»; в самом деле, они составляют различные формы и варианты таких движений, и не все они реакционны, о чем свидетельствует теология освобождения.

То, что затрудняет обсуждение «религии» в терминах постмодерна, а также местонахождение родственных понятий «эстетического» или «политического» опыта, — это проблематизация понятий веры в постмодернистском социальном универсуме и теоретический вызов специфическим самоподтверждающимся и иррациональным доктринам в концептуальной сфере, где сама «инаковость», присущая учению о вере, словно обрекает ее на искоренение. Вера (вместе с классической идеологией) всегда, конечно, напоминала об определенной риторике глубины, демонстрируя особую сопротивляемость убеждению или аргументации; ее онтологическая позиция в интеллектуальной сфере маскировала, по моему мнению, более странное и базовое качество этого псевдопонятия, которое всегда приписывалось другим людям («Я», даже как верующий, никогда не верю в достаточной мере, по крайней мере так говорит нам Паскаль)⁵³.

Само понятие веры становится в таком случае жертвой периода, когда инаковость как таковая — ценное отличие, приводящее к исключительности настоящего, которому подчинены прошлое

53. Антропологическую деконструкцию понятия веры см. в: *Needham R. Belief, Language and Experience*. Oxford: Blackwell, 1972.

и иные культуры, — критически понимается как основа модерна и как его затаенное, излюбленное суеверие, объектом которого является он сам. За ясное сознание постмодерна в этом отношении, конечно, не пришлось платить каким-то принципиальным отречением от технологической и научной инфраструктуры, на которой была основана претензия модерна на отличие; скорее, оно было куплено в кредит и скрыто репрезентационной трансформацией этой инфраструктуры, в которой текстовой процессор заменяет, с точки зрения коллективного разума, конвейер.

И все же религиозные виды постмодернизма обозначают удешевление глубоко прочувствованного и весьма дорогостоящего модернистского ощущения социального и культурного отличия — и то же самое означают его социальные и культурные разновидности; если «гендер», обособленность буржуазии и западная научная аргументация — все это формы отличия, которые считались нашими предшественниками из первого мира уникальными достижениями, хотя мы унаследовали их с немалым отвращением и принялись их демонтировать, точно так же и религиозный модернизм являет зрелище весьма утонченной теологической герменевтики, наделенной сложной и гибкой казуистической системой, которая не может быть слишком привлекательной в эпоху, презиращую герменевтику и не особенно нуждающуюся в казуистике.

Дело в том, что теологический модернизм, судя по всему, разделяет с другими модернизмами их конститутивное ощущение радикальной инаковости или радикального отличия прошлого, которое определяет нас в качестве современных людей, — ощущение того, что каждый до нас был, соответственно,

не современным, но традиционным и в этом смысле радикально отличным в своем мышлении и поведении. Все прежние миры умирают и становятся радикально отличными от нас в момент рождения истинного модерна. Следовательно, люди модерна с их религией нового верили в то, что они в каком-то смысле отличались от всех остальных людей, когда-либо живших в прошлом, а также от тех не-современных людей, которые все еще продолжают жить в настоящем, например колониальных народов, отсталых культур, незападных обществ и «недоразвитых» анклавов. (Следовательно, с точки зрения постмодерна разрыв возникает или пролегает в точке того предположительного выхода на другие формы психической, социальной и культурной инаковости, который по-новому поднимает вопрос политической ориентации на третий мир, и то же самое делает крах западного «канона» вместе с возможностью некоей новой рецепции других глобальных культур.)

Герменевтическая задача теологического модернизма возникает из отчаянного требования сохранить или же переписать смысл древнего докапиталистического текста в ситуации победоносной модернизации, которая грозит писанию (*scripture*) и всем остальным реликвиям аграрного прошлого, подлежащим полному уничтожению. У крестьян во времена Английской революции был жизненный опыт, связанный с землей и временами года, который, вероятно, не слишком отличался от аналогичного опыта героев Ветхого (или же Нового) Завета; неудивительно поэтому, что у них все еще была возможность облекать свою революцию в библейские термины и осмыслять ее в теологических категориях. У буржуазии девятнадцатого века, существующей в жизненном мире фабрик и искусственных улич-

ных фонарей, поездов и контрактов, представительских политических институтов и телеграфов, этой возможности уже не было: что, собственно, могли бы значить истории о пасторальных народах, облаченных в экзотические костюмы, для этих мужчин и женщин западного модерна? Соответственно, в игру вступает модернистская герменевтика, чтобы спасти ситуацию: библейские нарративы, включая и само Евангелие, больше не должны пониматься буквально — так что Голливуд врет! Их следует понимать фигурально или аллегорически, то есть освободив от всего их архаического или экзотического содержания и переведя в экзистенциальный или онтологический опыт, чей абстрактный по существу язык и чья фигурация (тревога, вина, искупление, «вопрос бытия») могут теперь, подобно «открытым произведениям» эстетического модернизма, предлагаться изысканной публике западных горожан, чтобы те перекодировали их в категориях собственных частных ситуаций. Главное герменевтическое затруднение, очевидно, определяется антропоморфизмом нарративного персонажа исторического Иисуса; только значительное философское усилие способно превратить его в ту или иную христологическую абстракцию. Что касается заповедей и нравственного учения, казуистика давно уже решила вопрос; их тоже не следует понимать буквально, так что современные теологи и церковники, сталкиваясь с собственно современными формами несправедливости, бюрократической мясорубкой, системным или экономическим неравенством и т. п., могут разработать убедительные версии, подогнанные под ограничения сложных современных обществ и выдвинуть великолепные аргументы в пользу бомбежки гражданского населения или же казни преступни-

ков — аргументы, допускающие возможность не лишать палачей статуса христиан.

То есть в этой модернистской ситуации такого североамериканского «фундаменталистского» теолога, как Джон Говард Йодер⁵⁴, следует считать не просто антимодернистским, но также постмодернистским, поскольку он считал необходимым понимать буквально требования, предъявляемые нам, обитателям полностью модернизированного общества, учениями Иисуса, как они изложены в Писании, и, в частности, шестой заповедью, специально утверждаемой заново. В ситуации, в которой такое переутверждение учения представляется не чем-то остаточным (как в традиционной идеологии социальных групп, стоящих на пороге исчезновения и рационализации в смысле Вебера), но скорее тем, что возникает в постмодернистской среде полной модернизации и индустриализации, его можно считать (без какого-либо неуважения) тем, что связано с прошлым отношением симуляции, а не памяти, разделяя, таким образом, характеристики других столь же постмодернистских исторических симуляций. В нашем теперешнем контексте поразительной чертой таких симуляций представляется эффект отрицания какого-либо фундаментального социального или культурного различия между постмодернистскими субъектами позднего капитализма и ближневосточными субъектами периода ранней Римской империи: соответственно, такой фундаментализм решительно отклоняет то, что Латур называет «Великим Расколом», особенно потому, что вера в такое различие легитимировала и удостоверяла модерн как опыт и как идеологию.

54. *Yoder J. H. The Politics of Jesus. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans, 1972.*

Пример Йодера, пацифиста-меннонита, чьи аргументы были использованы против войны во Вьетнаме, может также послужить своевременным напоминанием о том, что присуждение качества «постмодерности» не обязательно влечет за собой готовое ценностное суждение: я и в самом деле допускаю, что некоторые читатели воспримут это специфическое выражение постмодернистского фундаментализма (подобное теологии освобождения в римском католицизме) намного более положительно, чем более реакционные в политическом плане выражения того же исторического феномена, будь то в среде христиан-евангелистов или же «Исламскую революцию» в Иране. Но последние являются движениями малых групп в подлинно постмодернистском смысле⁵⁵; в самом деле, иранский случай ставит весьма интересную проблему: в какой мере постмодернистская политика (включая наиболее современные формы медиа, например, кассеты с речами аятоллы, которые контрабандой переправлялись в Иран, подвластный шаху) совместима с тотализирующим, модернистским захватом государственной власти. Более глубокая теоретическая проблема, поднимаемая этими формами постмодернистской религии, состоит, однако, в их распределении в новой мировой системе, которой соответствует постмодерн. Всегда было несложно понять, как модернизм может возникнуть на основе фундаментальной враждебности

55. Концепция исламского фундаментализма у Жюль Кепеля (*Kepel G. Muslim Extremism in Egypt: The Pharaoh and the Prophet* / J. Rothschild (trans.). Berkeley, Calif.: University of California Press, 1986) указывает на множество параллелей с североамериканскими черными движениями шестидесятых. См. также: *Lawrence B. The Defenders of God*. San Francisco: Harper & Row, 1989.

к модернизации как таковой и отмежевания от нее. Но здесь, в современном третьем мире, включенном в постмодернистскую систему, возникает искушение применить формулу Дженкса и говорить о некоем «позднем анти-модернизме», хотя, вероятно, именно расширение и осуществление модернизационного процесса и сделало возможным иранскую революцию (то же самое относится и к организованным ЦРУ антиреволюционным движениям в Латинской Америке).

Х. Производство теоретического дискурса

Здесь, на всех этих страницах, я постоянно подчеркивал необходимость описывать постмодернистское мышление — поскольку выясняется, что оно и есть то, что мы называли «теорией» в героический период открытий постструктурализма — с точки зрения выразительных особенностей его языка, а не изменений в самом мышлении или сознании (которое, представляясь то невыразимым, то, наоборот, языковым, в конечном счете должно было бы стать основой для более убедительного и широкого социально-стилистического описания, предлагаемого той или иной культурной критикой). Эстетика этого нового «теоретического дискурса» должна, судя по всему, включать следующие черты: он не должен производить высказывания (propositions), то есть не должно создаваться впечатления, будто он выдвигает первичные положения (statements) или имеет положительное (или «утвердительное») содержание. В этом отражается широко распространенное ощущение того, что, поскольку все высказываемое нами явля-

ется моментом в более обширной цепочке или контексте, все положения, представляющиеся первичными, на самом деле являются звеньями большего «текста». (Мы думаем, что твердо ступаем по прочному основанию, но планета сама вращается в космическом пространстве.) Это чувство влечет за собой другое, которое, возможно, является темпоральной версией предшествующего; а именно: мы никогда не можем вернуться достаточно далеко назад, чтобы выдвинуть первичные положения, то есть не существует концептуальных начал (есть только репрезентационные), а доктрина предпосылок или оснований является в каком-то смысле невыполнимой, выступая свидетельством несогласованности человеческого разума (которому нужно на чем-то основываться, но основание оказывается не более чем вымыслом, религиозной верой или некоей философией «как если бы», что оказывается самым неприемлемым вариантом). Для расширения или некоторой нюансировки этой темы можно использовать ряд других тем, например, идею природы или природного как некоего предельного содержания или референта, и историческое упразднение этой идеи в постприродный «человеческий век» как раз и выступает главной характеристикой постмодерна как такового. Однако ключевая черта того, что было названо нами теоретическим дискурсом, состоит в его организации вокруг этого определенного табу, которое исключает философское утверждение как такое, а потому и высказывание о бытии вместе с истинностными суждениями. Постструктуралистское уклонение от истинностных суждений и категорий, которое не раз становилось предметом множества нареканий, само по себе достаточно понятное в качестве социальной реакции на мир, перенаселенный

подобными вещами, является, следовательно, эффектом второго уровня, вытекающим из более базового требования языка, которому больше не нужно оформлять высказывания таким образом, чтобы такие категории были уместными.

Это, конечно, весьма требовательная эстетика, в которой теоретик становится канатоходцем, и малейшее колебание может низвергнуть такие высказывания в старомодность (систему, онтологию, метафизику) или же просто пустое мнение. В таком случае то, для чего используется язык, становится вопросом жизни и смерти, особенно потому, что молчание — молчание высокого модернизма — тоже оказывается недоступным. Мне представляется, что общераспространенный теоретический дискурс преследует задачу, в конечном счете не слишком отличную от задачи философии обыденного языка (хотя, конечно, он выглядит совсем не так!), а именно исключения ошибок за счет бдительного контроля идеологических иллюзий (каковые переносятся самим языком). Другими словами, язык более не может быть истинным; но он определенно может быть ложным; следовательно, миссией теоретического дискурса становится операция «найти и уничтожить», в ходе которой ложные языковые концепции безжалостно выявляются и клеймятся в надежде на то, что достаточно негативный и критический теоретический дискурс сам не станет мишенью подобного рода языковой демистификации. Надежда такого рода оказывается, конечно, тщетной, поскольку, нравится нам это или нет, каждое негативное положение, каждая исключительно критическая операция может, тем не менее, породить идеологическую иллюзию или мираж некоей позиции, системы, комплекса положительных ценностей по-своему оправданных.

Эта иллюзия в конечном счете является предметом теоретической критики (которая, соответственно, становится *bellum omnium contra omnes*), но последняя может также, причем в некоторых случаях с большей продуктивностью, устроить слежку за структурной неполнотой самого высказывания, для которого проговаривание чего бы то ни было означает то, что нечто останется несказанным. Также в зоне этих пропусков можно устраивать перманентную революцию; и природа теоретических споров с 1960-х годов показывает, что ожесточенность старых идеологических ссор в рамках марксизма сама была лишь предвестьем и грубым изображением универсализации по меньшей мере этой специфической концепции «критики идеологии», которая обращена на неверные коннотации терминов, несбалансированность изложения и метафизические следствия самого акта выражения.

Все это определенно стремится свести языковое выражение к функции комментария, то есть неизменно второпорядкового отношения к высказываниям, которые уже были сделаны. В самом деле, комментарий составляет особое поле постмодернистской языковой практики в целом, как и ее оригинальность, по крайней мере по сравнению с претензиями и иллюзиями философии предшествующего периода, то есть «буржуазной» философии, которая в своей секулярной гордости и самоуверенности вознамерилась после долгой ночи предрассудков и сакральности поведать нам, что представляют собой вещи на самом деле. Однако комментарий — в этой любопытной игре исторического тождества и различия, упомянутой ранее, — гарантирует сегодня родство (по крайней мере в этом отношении) постмодерна с другими, доселе считавшимися бо-

лее архаичными, периодами мысли и интеллектуальной работы, например, средневековых переписчиков и писцов или же бесконечной экзегезы великих восточных философий и священных текстов.

Но в этой безнадежной ситуации повторения (которая для философской мысли представляет собой то же, что возврат к клише — для амбиций великого буржуазного модернистского нарратива), где не хватает главного, то есть священного текста, который мог бы как-то оправдать этот пожизненный приговор к комментированию как форме, все же сохраняется определенное языковое решение, и оно зависит от того, что ранее было названо перекодированием. Ведь вместе с точкой зрения, в соответствии с которой мой язык комментирует какой-то другой язык, есть и более глубокая перспектива, в которой оба языка возникают из более обширных семейств, которые ранее назывались «Weltanschauungen» или «мировоззрениями», но теперь были признаны «кодами». Если раньше я «верил» в определенный взгляд на мир, политическую философию, философскую систему или религию как таковую, то сегодня я говорю на особом идиолекте или идеологическом коде — являющемся, если смотреть на него с иной, скорее социологической точки зрения, знаком принадлежности к определенной группе — коде, в котором обнаруживаются многие черты обычного «инострannого» языка (например, я должен научиться на нем говорить; некоторые вещи я высказываю сильнее на одном иностранном языке, чем на другом, и наоборот; не существует праязыка или идеального языка, искажениями которого было бы множество несовершенных земных языков; синтаксис важнее словарного запаса, но большинство людей думают наоборот; мое понимание языковой динамики является резуль-

татом новой глобальной системы или определенного демографического «плюрализма»).

В этих обстоятельствах возникает возможность нескольких операций новых видов. Я могу *перекодировать*, то есть начать измерять то, что можно сказать и «помыслить» в одном из этих кодов или идиолектов, и сравнивать с концептуальными возможностями его конкурентов; это, с моей точки зрения, наиболее продуктивная и ответственная деятельность, которой исследователи или теоретические и философские критики могут сегодня заняться, однако ее недостаток в том, что она ретроспективна и может даже стать традиционалистской или ностальгической, поскольку размножение новых кодов является бесконечным процессом, который в лучшем случае обкрадывает предшествующие коды, а в худшем — отправляет их на свалку истории.

В то же время возникает и несколько иная возможность, которая родственна указанной, а именно то, что я буду называть собственно производством теоретического дискурса, деятельностью по порождению новых кодов, но надо понимать, что в ситуации, в которой новые способы мышления и новые философские системы по определению исключены, эта деятельность как нельзя более нетрадиционна и что она требует выработки совершенно новых навыков.

Новый теоретический дискурс производится путем активного приведения к равнозначности двух уже существующих кодов, которые в результате своего рода молекулярного ионного обмена становятся затем новым кодом. Следует понимать, что новый код (или метакод) ни в коем случае нельзя считать синтезом предшествующей пары: здесь нет речи о тех операциях, которые использовались в построе-

нии классических философских систем. Старая попытка фрейд-марксизма может и в самом деле дать представление о трудностях увязывания двух систем мысли; эти трудности отпадают, открывая новый теоретический ландшафт, когда задача скорее в том, чтобы связать два набора терминов таким образом, чтобы каждый выражал и действительно интерпретировал другой (в строгом смысле «интерпретанты» Пирса). Эта операция в самих условиях ее возможности связана, несомненно, с переключением каналов, описанным выше, и практически в том же самом отношении она зависит от двустороннего раздробления и колонизации «реальности» различными языковыми зонами и кодами; только здесь извлекается более сильное следствие, чем в самой культуре, и отношение между двумя каналами становится, так сказать, скорее решением, чем проблемой, превращаясь в самостоятельный инструмент. Гегемония означает в этом случае возможность перекодирования большого объема ранее существующего (на других языках) дискурса в новый код; в то же время два кода, выделенные таким образом, можно считать находящимися в отношении базиса и надстройки, не потому, что один наделяется каким-то онтологическим приоритетом перед другим (скорее, новая структура поглощает и рассеивает неизбежные в ином случае и «естественные» вопросы о приоритете), но из-за культурных или семиотических обертонов одного из кодов в сравнении с другим.

Так, жестом, едва ли не парадигмальным для нового производственного процесса, Жан Бодрийяр связывает формулу меновой и потребительской стоимости (переписанную в виде дроби) с дробью самого знака (означающее и означаемое), открывая тем самым семиотическую цепную реакцию, радиоактив-

ные осадки от которой, похоже, выпадают и по сей день. Его собственный акт эквивалентности был, несомненно, выстроен по образцу гениальной интуиции великих предшественников, инициировавших собственно «структурализм», особенно Лакана, чье отождествление семиотической дроби с «дробью», созданной разделением сознания и бессознательного, хорошо известно и даже еще более влиятельно. В недавнее время Бруно Латур соединил семиотический код с картой социальных и властных отношений, чтобы «перекодировать» научный факт и само научное открытие. Ничто, собственно, не мешает расширению цепочки уравнений на другие коды. И это не изолированные примеры, в чем мы могли убедиться ранее в теоретических главах. Конечно, они весьма заметны и показательны, что объясняется открытым развертыванием собственно семиотического кода, последнего и самого заметного из секулярных постмодернистских идиолектов.

То, что от этого нового механизма можно добиться специфических идеологических эффектов, я попытался показать выше на примере популярного ныне отождествления «рынка» и «медиа». Но любая теория производства теоретического дискурса (лишь заметками и пролегоменами к которой являются данные наброски) должна будет получить развитие в двух направлениях. Одно предполагает перестройку семиотического уравнения — перекодирование двух разных концептуальных терминологий, их проекцию на ось эквивалентности (если использовать якобсоновскую модель Лаклау и Муфф, которую в этом отношении можно истолковать как образцовое формальное описание производства теоретического дискурса) — в иерархическое отношение или строгую дробь (лакановского типа), которая

распределяет себя по уровням, напоминающим наших хороших знакомых, базис и надстройку, за тем лишь отличием, что в теоретическом дискурсе именно надстройка всегда является определяющей. Такая надстройка всегда оказывается в том или ином отношении еще и коммуникационной или медийной. Искры, высеченные «теоретическим» соприкосновением двух кодов как эквивалентных друг другу, всегда требуют того, чтобы один код был более родственен собственно медиа (что я проиллюстрирую более конкретным примером в итоговом обсуждении когнитивного картографирования, которое в этом отношении может пониматься как своего рода рефлексивная форма «теоретического дискурса»).

Другой тезис, требующий изучения, — это порождение в процессе перекодирования новых, странных и двусмысленных, абстракций, которые выглядят традиционными философскими универсалиями, но в действительности являются столь же специфичными или частными, как и бумага, на которой они напечатаны, причем они постоянно превращаются друг в друга (то есть в свои собственные логические противоположности). Мы уже сталкивались с несколькими парами таких абстракций: в самих Тождестве и Различии, но также в специфичной для постмодерна или позднего капитализма неразличимости между единообразием или стандартизацией и дифференциацией или же между разделением и унификацией (которые в данном конкретном способе производства оказываются одним и тем же). По большей части, однако, специфические идеологические миражи производятся, скажем так, вопреки аппарату, а не из-за него. В отчаянном бегстве от всего онтологического или фундаментального, имевшегося в старой философской «системе», постоянно

используется своего рода антисубстанциалистская доктрина чистого процесса и наращивается момент движения — мысль как операция, а не концептуализация, — которая, тем не менее, создает в паузах между операциями всю ту же иллюзию системы или онтологии и овеществленную видимость дискурса, преподнесенного на странице. Действительно, овеществление, не говоря уже о коммодификации, могло бы задать еще один «код», в котором можно было бы описать ту же самую общую судьбу, тот же рок теоретического дискурса, когда последний тематизируется и трансформируется в чью-то личную философию или систему.

Но в реальности процесс идеологической делигитимации чаще всего обеспечивается не совсем так, как в беспрестанной дискурсивной войне, которая в любом случае закрепляет права всех игроков. Как и в ситуации с любой другой экономикой или логикой, механизмы, которые гонят процесс вперед, должны дополняться механизмами, которые не дают ему замедлиться или же откатить назад к привычкам и процедурам прошлого. Перекодирование и производство теоретического дискурса — это, как говорят французы, бегство вперед, и импульс поддерживается тем, что сжигает все мосты и делает возвращение невозможным, а именно выростанием из кодов, планомерным устареванием всей прежней концептуальной механики. Важное замечание Ричарда Рорти, который желает сбить нас с толку своей сократической лаконичностью, заставляя принять ее за здравый смысл, может послужить в этом плане новой отправной точкой. Он говорит об «оригинальности» Деррида (которого мы, однако, можем заменить на любую иную форму постмодернистской мысли); парадокс тут заключается в трудности отличия того,

что составляло новое, оригинальное или новаторское в модернистской системе, от постмодернистской вольницы, в которой «оригинальность» стала сомнительным понятием, тогда как многие из основных постмодернистских черт — самосознание, антигуманизм, децентрация, рефлексивность, текстуализация — выглядят подозрительно неотличимыми от старых модернистских понятий. «Ошибка — думать, что Деррида или кто-либо другой „распознал“ проблемы природы текстуальности или письма, которые игнорировались традицией. Он сделал совсем другое — придумал способы говорить о них, благодаря которым старые способы речи стали необязательными, а потому и более или менее сомнительными»⁵⁶.

Это можно понять теперь как едва ли не конститутивную черту того, что Стюарт Холл называет «дискурсивной борьбой» за делигитимацию противоположных идеологий (или «дискурсов»): хуже, когда какой-то конкретный код кажется не неверным, безнравственным, злым или опасным, а просто одним кодом из многих, «более старым» кодом, который тогда почти что по определению становится «необязательным». Кроме того, эта стратегия может мобилизовать страхи касательно консенсуса, описанные ранее. Действительно, если код пытается утвердить свою необходимость, то есть свой привилегированный авторитет в качестве артикуляции чего-либо истинного, значит он будет расценен не только в качестве узурпаторского и репрессивного, но также (поскольку коды теперь отождествляются с группами, выступая знаком принадлежности к этим группам и содержанием их выражения) как незакон-

56. Цит. по: *Hutcheon L. Politics of Postmodernism. P. 14.*

ная попытка одной группы возобладать над всеми остальными. Но если, повинувшись духу плюрализма, он проводит самокритику и смиренно допускает свою «необязательность», медийное возбуждение сразу же снижается, интерес у всех падает, и рассматриваемый код, поджав хвост, направляется к выходу из публичной сферы, со сцены данного момента Истории или дискурсивной борьбы.

В данном случае загадку — если все проигрывают, кто же выигрывает? — можно прояснить, если не решить, предположив, что на самом деле идеологии в смысле кодов или дискурсивных систем более не являются особенно важными. Как и в случае со многим другим, «конец идеологии» — это наш старый знакомый из 1950-х годов, который при постмодерне вернулся в новом виде, неожиданно убедительном. Однако идеологии больше нет, но не потому, что классовая борьба закончилась и ни у кого нет ничего классово-идеологического, за что можно было бы бороться, а, скорее, потому, что судьба «идеологии» в этом конкретном смысле, как можно понять, означает то, что сознательные идеологии и политические мнения, частные системы мысли вместе с официальными философскими системами, которые претендовали на большую универсальность, на всю сферу сознания, аргументации и самой явления убеждения (или обоснованного несогласия), — все они перестали исполнять свою функцию по увековечиванию и воспроизводству системы. То, что классическая идеология некогда, на ранних стадиях капитализма, делала это, можно оценить по значимости самих интеллектуалов — профессоров и журналистов, идеологов самых разных мастей, — которым была выделена стратегическая роль в изобретении форм легитимации или легитимности для статус-кво

и его тенденций. Тогда идеология была несколько важнее просто дискурса, и идеи, хотя они и не определяли ничего такого, что соответствовало бы различным идеалистическим теориям истории, все же определяли принципы «форм, в которых люди осознают этот конфликт и борются за его разрешение» (Маркс). Можно привести несколько объяснений того, почему это должно было столь радикально измениться и почему в наше время роль интеллектуалов настолько ослабла, но все они в конечном счете сводятся к одному. С одной стороны, вину за некоторое ослабление отдельных понятий и сообщений, информации и дискурсов можно возложить на ранее немыслимую плотность; с другой — можно вместе с Адорно задаться вопросом о том, «не стал ли товар в наше время его собственной идеологией», то есть не заменили ли резонерство (или рационализацию) практики и, в особенности, не заменила ли практика потребления решительную приверженность определенной позиции или громогласное отстаивание политического мнения. Соответственно, в этом случае медиа также встречаются с рынком, обмениваясь рукопожатием над телом интеллектуальной культуры прежнего типа.

Было бы пустой тратой времени оплакивать эту культуру, однако анатомический театр — место где преподают уроки анатомии. В данном случае идеологическая или дискурсивная стратегия, на которую указал Рорти, может пониматься как неожиданное расширение Марксовой фундаментальной фигуры социального развития и динамики (пронизывающей весь «Очерк критики политической экономии» (Grundrisse), связывая рукописи 1844 года напрямую с «Капиталом»): фигурой этой является фундаментальное понятие *разделения* (так, Маркс описывает

производство пролетариата в категориях его отделения от средств производства — например, огораживания, лишения крестьян доступа к их землям). Я думаю, еще не было марксизма, основанного на этой конкретной фигуре⁵⁷, хотя она и родственна другим фигурам, таким как отчуждение, овеществление и коммодификация, которые все в равной степени стали отправным пунктом для определенных идеологических тенденций (если не сказать школ) в рамках собственно марксизма. Однако логика разделения могла бы стать еще более значимой для нашего собственного периода, для диагностики постмодернизма, в котором психическая фрагментация и сопротивление тотальностям, взаимосвязь в различии и шизофреническом присутствии и, прежде всего, систематическая делигитимация, описанная выше, — все это так или иначе служит примером протейной природы и последствий этого специфического дизъюнктивного процесса.

XI. Как составить карту тотальности

Итак, мы, наконец, возвращаемся к вопросу самой тотальности (которую мы уже научились отличать от «тотализации» как операции), то есть теме, которая мне лично доставит удовольствие, позволив показать, в каком отношении исследование постмодернизма не является чуждым моей прежней работе, выступая, напротив, ее логичным продолжением⁵⁸,

57. Тут, однако, можно вспомнить о повышенном внимании к рассеянию в сартровской «Критике диалектического разума».

58. Что было доказано Дугласом Келлнером в его введении к: *Kellner D* (ed.). *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington, DC,

которое я хотел бы воспроизвести здесь в категориях «способа производства», чью концепцию мой анализ постмодернизма стремится обогатить. Сперва следует, однако, заметить (возможно, я не говорил об этом достаточно часто), что моя версия всего этого, которая, конечно, многим обязана Бодрийяру, а также теоретикам, перед которыми он сам в долгу (то есть Маркузе, Маклюэну, Анри Лефевру, ситуационистам, Салинсу и т.д.), сформировалась в довольно сложной ситуации. Из «догматического», так сказать, сна меня вырвал не только опыт новых типов художественного производства (особенно в области архитектуры), и позже я уточню, что «постмодернизм» в том смысле, в каком я использую это слово, не является исключительно эстетическим или же стилистическим термином. Также указанная ситуация предоставила возможность разобраться с давно возникшим недовольством традиционными для марксистской традиции экономическими схемами, с дискомфортом, ощущаемым некоторыми из нас не в области общественного класса, чье «исчезновение» могли поддержать только действительно «свободно парящие интеллектуалы», но в области медиа, волна которых, ударившая по Западной Европе, позволила наблюдателю занять критическую и перцептуальную дистанцию, пусть даже минимальную, по отношению к постепенной и вроде бы естественной медиатизации североамериканского общества в 1960-е годы. Ленинскую теорию империализма, возможно, не удастся успешно приложить к медиа; но постепенно образовалась возможность понять урок Ленина в другом смысле. Дело в том, что он подал нам пример, как можно выделить

Maisonneuve Press, 1989. Далее текст следует критике, изложенной в этом сборнике.

стадию капитализма, которая не была в явной форме предсказана Марксом: так называемую монопольную стадию капитализма или момент классического империализма. Это вело к выбору между двумя мнениями: либо новая мутация уже была названа, будучи раз и навсегда определенной, либо у нас есть право изобрести в определенных обстоятельствах еще одну. Однако марксисты не желали соглашаться с этим вторым вариантом еще и потому, что за это время новые медийно-информационные социальные феномены были колонизированы (в наше отсутствие) правыми — в ряде влиятельных исследований, в которых первый набросок понятия «конца идеологии», появившийся во время холодной войны, в конечном счете породил полновесное понятие собственно «постиндустриального общества». Все это изменилось благодаря книге Мандела «Поздний капитализм», в которой в рамках вполне работоспособного марксистского подхода была впервые представлена теория третьей стадии капитализма. Именно это создало возможность для моих собственных размышлений о «постмодернизме», и потому их следует понимать как попытку создать теорию специфической логики культурного производства на этой третьей стадии, а не как еще одну бесплотную культурную критику или же диагноз духа нашего времени.

Всякий мог заметить, что мой подход к постмодернизму является «тотализирующим». Сегодня интересный вопрос не в том, почему я использую такой подход, а почему многие шокированы им (или научились быть шокированными). В прежние времена абстрагирование, конечно, было одним из стратегических способов остранения и очуждения феноменов, особенно исторических. Когда мы погружены в настоящее — тянущийся год за годом опыт культур-

ных и информационных сообщений, последовательных событий, неотложных приоритетов — дистанция, внезапно появляющаяся благодаря абстрактному понятию, более общей характеристике тайных связей между внешне вроде бы независимыми и никак не связанными областями, ритмов и скрытых закономерностей вещей, которые обычно мы помним только по отдельности, безотносительно друг к другу, представляется уникальным ресурсом, особенно потому, что история нескольких предшествующих лет всегда является тем, что нам по крайней мере доступно. Следовательно, историческая реконструкция, выработка глобальных характеристик и гипотез, абстрагирование от «цветущего и жужжащего беспорядка» всегда было радикальным вмешательством в «здесь и сейчас», обещающим возможность сопротивляться его слепым законам.

Но проблему репрезентации следует признать, хотя бы для того, чтобы отделить ее от других мотивов, замешанных в «войне с тотальностью». Если историческая абстракция — понятие способа производства, капитализма, как и собственно постмодернизма — не дана в непосредственном опыте, тогда важно обеспокоиться возможным смешением понятия с самой реальностью, принятием абстрактной «репрезентации» за эту реальность и «верой» в конкретное существование таких абстрактных сущностей, как Общество или Класс. Неважно, что обеспокоенность ошибками других обычно означает, как выясняется, обеспокоенность ошибками других интеллектуалов. Нет, вероятно, способа маркировать репрезентацию *как* репрезентацию долговременно и настолько надежно, чтобы подобные оптические иллюзии были навсегда заблокированы, так же как нет способа обеспечить сопротивление материа-

листической мысли идеалистической перелицовке или же предотвратить прочтение деконструктивной формулировки в метафизических категориях. Перманентная революция в интеллектуальной жизни и культуре означает одновременно невозможность и необходимость постоянного переизобретения мер предосторожности против того, что в моей традиции называется овеществлением понятий. Удивительная судьба понятия постмодернизма — это, конечно, показательный случай, который должен тем из нас, кто за него в ответе, внушить определенное чувство беспокойства. Но не в том дело, что требуется провести границу или признать перебор («головокружение от успехов», как сказал однажды Сталин), скорее необходимо обновление самого исторического анализа, неустанное исследование и диагностика политической и идеологической функциональности понятия — той роли, которую оно внезапно стало сегодня играть в наших воображаемых решениях наших реальных противоречий.

Более глубокий политический мотив «войны с тотальностью» состоит, однако, в другом, а именно в страхе утопии, который, как выясняется, ничем не отличается от страха, выраженного в старом добром романе «1984», так что, выходит, утопической и революционной политики, связываемой, что вполне обоснованно, с тотализацией и определенным «понятием» тотальности, следует избегать, поскольку она неизбежно ведет к Террору, причем такое представление восходит по меньшей мере к Эдмунду Берку, а после бесчисленных случаев его подтверждения в сталинский период оно было убедительно возрождено камбоджийскими зверствами. В идеологическом плане это конкретное возрождение риторики и стереотипов холодной войны, нача-

тое при демарксации Франции в 1970-х годах, связано на странное отождествление ГУЛАГа Сталина с концентрационными лагерями смерти Гитлера (но см. замечательную работу Арно Майера «Почему небеса не потемнели?», где дается окончательное доказательство конститутивного отношения между «окончательным решением» и антикоммунизмом Гитлера⁵⁹); не так ясно, чего такого постмодернистского может быть в этих кошмарных, но хорошо знакомых картинах, если не считать деполитизации, которой они от нас требуют. К истории подобных революционных судорог можно обратиться ради совершенно иного урока, указывающего на то, что насилие рождается, прежде всего и главным образом, от контрреволюции, что наиболее эффективная форма последней состоит в этом перебрасывании насилия на сам революционный процесс. Я сомневаюсь в том, что актуальное положение альянса или микрополитики в развитых странах подкрепляет подобные страхи и фантазии; с моей, по крайней мере, точки зрения, они не дают основания для того, чтобы лишить поддержки возможную революцию в той же Южной Африке и перестать с нею солидаризоваться. Наконец, это общее ощущение того, что революционный, утопический или тотализирующий импульс в каком-то отношении с самого начала запятнан и обречен на кровопролитие самой структурой его мыслей, представляется идеалистическим, а может и является в конечном счете попросту слепком с учений об изначальной греховности в самом худшем религиозном смысле этого слова.

59. Mayer A. Why Did the Heavens Not Darken? The «Final Solution» in History. New York: Pantheon Books, 1988.

Однако вопрос о тотализирующей мысли может быть разыгран и в другом отношении — можно исследовать не ее истинностное содержание или обоснованность, а, скорее, ее исторические условия возможности. Это уже не задача собственно философии, а если и философии, то на уровне *симптомов*, где мы отступаем назад и остраиваем наши непосредственные суждения о данном понятии («наиболее передовая постмодернистская мысль учит нас не применять понятия тотальности или периодизации»), задавая вопрос о социальных факторах, которые активизируют или же, наоборот, отключают мышление. Является ли сегодняшнее табу на тотальность всего лишь результатом философского прогресса и возросшего самосознания? В том ли дело, что сегодня мы достигли такого состояния теоретического просвещения и концептуальной утонченности, которое позволяет нам избегать грубых ошибок и промахов старомодных мыслителей прошлого (прежде всего Гегеля)? Может быть дело обстоит и так, но такой вывод упускает из виду урок Рорти, к тому же он потребовал бы отдельного исторического оправдания (в котором, вероятно, учитывалось бы и изобретение «материализма»). Высокомерия настоящего и ныне живущих, можно избежать, поставив вопрос в несколько ином ракурсе: почему «понятия тотальности» казались необходимыми и неизбежными в определенные моменты истории и, напротив, вредными и немислимыми в другие? Такое исследование, прокладывающее путь назад, за пределы нашего собственного мышления, к той основе, которую мы более (или еще) не можем мыслить, не может быть философским в том или ином положительном смысле (хотя Адорно в «Негативной диалектике» и попытался превратить его в подлинную философию но-

вого типа); оно определенно заставило бы нас сильнее ощутить то, что наше время — это время номинализма в самых разных смыслах (начиная с культуры и заканчивая философской мыслью). Такой номинализм может, вероятно, обладать разными предысториями или сверхдетерминациями, среди которых, к примеру, момент экзистенциализма, в котором новое социальное чувство изолированных индивидов (и ужас демографии, особенно явственный, как мы отмечали, у Сартра) лишает прежние традиционные «универсалии» их блеска, теоретической мощи и убедительности; но также сюда можно отнести и старую традицию англо-американского эмпиризма, которая перерождается с новой силой после этой смерти понятия в парадоксально «теоретическую» или гиперинтеллектуальную эпоху. Конечно, в определенном смысле общий лозунг «постмодернизма» обозначает все это тоже; но в таком случае он не объяснение, а то, что еще предстоит объяснить.

Спекуляции и выработка гипотез подобного рода, в которых рассматривается сегодняшнее ослабление общих или универсализирующих понятий, представляют собой коррелят операции, которая часто может казаться более надежной, а именно анализа момента прошлого, когда подобные концептуальные сущности казались возможными; действительно, такие моменты, когда можно заметить появление общих понятий, часто считались привилегированными. Что касается понятия тотальности, у меня есть искушение сказать о нем то, что однажды я сказал о понятии структуры у Альтюссера: самое главное то, что мы можем признать наличие такого понятия, но надо понимать, что есть только одно такое понятие, то есть нечто известное в других отношениях как «способ производства». Вот что такое «структу-

ра» Альтюссера и то же относится к «тотальности», по крайней мере в том смысле, в каком я ее использую. Что касается процессов «тотализации», часто они означают не более, чем установление связей между различными феноменами, каковой процесс, как я предположил ранее, стремится стать все более пространственным.

Мы должны быть благодарны Рональду Л. Мику за то, что он написал предысторию понятия «способ производства» (которое впоследствии было разработано в трудах Моргана и Маркса), то есть понятия, принявшего в восемнадцатом веке форму того, что Мик называет «теорией четырех стадий». Эта теория сложилась во Франции и в шотландском Просвещении в виде представления о том, что человеческие культуры исторически меняются в соответствии со своим материальным или производственным базисом, который проходит четыре основных этапа — охоты и собирательства, пастушества, сельского хозяйства и, наконец, торговли. В этом историческом нарративе затем, и особенно в мысли и работах Адама Смита, кое-что произойдет, а именно: поскольку уже выработан предмет исследования, которым стал специфический для современности способ производства или капитализм, исторические леса докапиталистических стадий постепенно отпадают, так что модели капитализма у Смита и Маркса приобретают синхронический характер. Однако Мик желает доказать⁶⁰, что исторический нарратив стал фундаментальным для самой возможности мыслить капитализм как систему, синхроническую или несинхроническую; и примерно такой же будет и моя позиция

60. Meek R. L. *Social Science and the Ignoble Savage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. P. 219, 221.

по отношению к этой «стадии» или моменту капитализма, который некоторые из нас называют «постмодернизмом».

Меня же главным образом интересуют условия возможности понятия «способ производства», то есть характеристика исторической и социальной ситуации, которая, собственно, и позволяет выдвинуть и сформулировать понятие «тотальности». Я допускаю, в общем, что продумывание этого нового мышления (или же новой комбинации старых мыслей) предполагает такой тип «неравномерного» развития, что разные, но сосуществующие способы производства получают возможность вместе опознаваться в одном и том же жизненном мире того или иного мыслителя. Мик описывает предварительные условия производства этой конкретной концепции (представляющей собой в своей исходной форме «теорию четырех стадий») так:

По моему собственному мнению, мышление того типа, что мы рассматриваем, акцентирующее, первым делом, развитие экономических технологий и социально-экономических отношений, скорее всего является производным, во-первых, от скорости экономического развития и, во-вторых, от простоты наблюдения контраста между экономически развитыми областями и теми, что все еще находятся на «более низких» стадиях развития. В 1750–1760-х годах в таких городах, как Глазго, и в таких областях, как наиболее развитые провинции на севере Франции, вся социальная жизнь тамошних сообществ подверглась быстрой и достаточно заметной трансформации, и было вполне очевидным, что это произошло вследствие глубоких изменений в экономических техниках и социально-экономических отношениях. Эти новые формы экономической организации, только-только складывающиеся, можно было довольно легко сравнивать и сопоставлять с прежними формами организации, которые все еще существовали, скажем, в Шотландском нагорье, в остальной части Франции или же среди индейских племен в Америке. Если

изменения в способе добывания средств существования играли столь важную и «прогрессивную» роль в развитии современного общества, вполне законно было предположить, что такую же роль они играли и в прошлом обществе⁶¹.

Эта возможность впервые помыслить понятие способа производства иногда описывается довольно неопределенно, как одна из новообразованных форм исторического сознания или историчности. Но не обязательно обращаться к философскому курсу о сознании как таковом, поскольку описываемое можно с равным успехом назвать новыми дискурсивными парадигмами, и этот более современный способ речи о появлении понятий подтверждается, с точки зрения литературно образованных читателей, тем, что наряду с этой парадигмой обнаруживается еще одна новая парадигма, на этот раз историческая — в романах Вальтера Скотта (как его интерпретирует Лукач в «Историческом романе»). Неравномерность, которая позволила французским мыслителям (Тюрго, но также самому Руссо!) концептуализировать «способ производства», имела, видимо, как и все остальное, отношение к предреволюционной ситуации Франции этого периода, в которой феодальные формы как нечто особое и отличное еще больше выделялись на фоне целого, новообразовавшейся буржуазной культуры и классового сознания. Шотландия во многих отношениях — более сложный и интересный случай, поскольку просвещенческая Шотландия, как последняя из формирующихся в те времена стран первого мира или как первая из стран третьего мира (если использовать здесь провокативную идею Тома Нейрна из «Распада Британии»), была, прежде всего, пространством сосуществования совершенно

61. Ibid. P. 127–128.

разных зон производства и культуры: архаическая экономика горцев с их клановой системой сочетается здесь с коммерческим напором «партнера» и соседа Англии, стоящего на пороге промышленного «рывка». Великолепие Эдинбурга было, соответственно, следствием не гэльского генетического материала, но скорее стратегической, хотя и эксцентричной позиции шотландского мегаполиса и шотландских интеллектуалов по отношению к этому едва ли не синхронному сосуществованию различных модусов производства, причем задачей шотландского Просвещения стала именно попытка «помыслить» или теоретизировать его. И это не просто экономический вопрос. Скотт, как позже Фолкнер, унаследовал социально-историческое сырье, народную память, в которой кровопролитные революции, гражданские и религиозные войны отображали в форме живого повествования сосуществование способов производства. Условия мысли новой реальности и формулирования новой парадигмы для нее требуют, судя по всему, уникальной ситуации, а также определенной стратегической дистанции от новой реальности, которая обычно оглушает тех, кто слишком в нее погружен (это в каком-то смысле напоминает эпистемологический вариант принципа «стороннего наблюдателя», хорошо известного в научных открытиях).

У всего этого есть, однако, еще одно вторичное следствие, имеющее здесь для нас большее значение и относящееся к постепенному вытеснению такой понятийной системы. Если постмодернизм, как расширенная третья стадия классического капитализма, является более чистым и гомогенным выражением классического капитализма, из которого были вычищены многие ранее сохранявшиеся анклавы социально-экономического различия (посредством коло-

низации или поглощения товарной формой), тогда есть смысл предположить, что размывание нашего чувства истории и, в частности, наше сопротивление таким глобальным или тотализирующим понятиям, как собственно способ производства, являются производной не чего-нибудь, а именно такой универсализации капитализма. Там, где все системно, само понятие системы теряет, вероятно, свои основания, возвращаясь лишь путем «возвращения вытесненного» в кошмарных формах «тотальной системы», вымышленной Вебером, Фуко или героями романа «1984».

Но способ производства не является «тотальной системой» в этом малопривлекательном смысле; он содержит в себе ряд контрсил и новых тенденций, как «остаточных», так и «нарождающихся», которые он должен попытаться освоить или проконтролировать (отсюда концепция Грамши о гегемонии). Если бы эти гетерогенные силы не обладали собственной действенностью, гегемонический проект был бы не нужен. То есть различия предполагаются моделью, чем-то, что следовало бы четко отличить от другой черты, которая затемняет эту, а именно от того, что капитализм также производит различия или дифференциацию как производную своей собственной внутренней логики. Наконец, если вспомнить наше исходное обсуждение репрезентации, ясно, что существует *различие* между понятием и вещью, между глобальной или абстрактной моделью и нашим индивидуальным социальным опытом, некоторую объяснительную дистанцию от которого первая и должна создавать, хотя вряд ли должна его «заменять».

Также полезно напомнить еще кое-что касательно «правильного использования» модели способа производства: не будет лишним отметить, что так называемый способ производства не является продукцио-

нистской моделью. Также не стоит забывать о том, что он включает ряд уровней (или порядков абстракции), которые должны соблюдаться, чтобы его обсуждение не выродилось в хаотичную перебранку. Я предложил весьма общую картину таких уровней в работе «Политическое бессознательное» и указал, в частности, на различия, которые должны соблюдаться, между изучением исторических событий, отсылкой к более крупным классовым и идеологическим конфликтам или традициям и рассмотрением безличных социально-экономических систем, порождающих закономерности (хорошо известными примерами которых являются сюжеты овеществления и коммодификации). Вопрос агентности, который часто возникает в данной работе, должен быть спроецирован на эти уровни.

Фезерстоун⁶², в частности, думает, что «постмодернизм» в моей версии — это именно культурная категория. Это не так, но к худу или добру, она призвана именовать «способ производства», в котором культурное производство находит себе особое функциональное место и чья симптоматика в моей работе в основном извлекается из культуры (и это, несомненно, и есть причина путаницы). Фезерстоун, соответственно, советует мне уделить больше внимания самим художникам и их аудитории, а также институтам, которые опосредуют современный тип производства и управляют им. (Я совершенно не считаю, что какая-либо из этих тем должна исключаться; все они и правда весьма интересны.) Но сложно понять, как социологическое исследование на этом уровне стало бы объясняющим: скорее уж феномены, в нем изучаемые, стремятся незамедлительно сформиро-

62. См.: Postmodernism/Jameson/Critique. P. 134 ff.

вать свой полуавтономный социологический уровень, который затем потребует диахронического нарратива. Сказать, что сегодня представляют собой рынок искусства, статус художника или потребителя, — значит сказать, чем они были до этой трансформации или чем они являются на какой-нибудь периферии, сохраняющей возможности для некоей альтернативной конфигурации подобных видов деятельности (как, например, в случае Кубы, где рынок искусства, галереи, инвестиции в живопись и т. п. просто не существуют)⁶³. Как только вы составили повествование, в котором выстраивается цепочка локальных изменений, тогда все это рассматриваемое явление заносится в досье как еще одно пространство, в котором может быть распознано что-то вроде постмодернистской «великой трансформации».

Действительно, хотя конкретные социальные агенты благодаря предложениям Фезерстоуна вроде бы появляются (в таком случае постмодернисты — это такие-то художники или музыканты, такие-то представители галерей и музейные работники, такие-то директора звукозаписывающих компаний, такие-то потребители из числа буржуазии, молодежи или рабочего класса), в этом случае тоже должно выполняться требование дифференциации уровней абстракции. Ведь можно также с некоторым основанием утверждать, что «постмодернизм» в более ограниченном смысле определенного этоса или «стиля жизни» (хотя это и правда глупый термин) является выражением «сознания» большой новой классовой фракции, которая выходит за пределы перечисленных выше групп. Эта более широкая и более аб-

63. По этой теме см. интересное исследование Аделаиды Сан Хуан (Adelaïde San Juan).

страктная категория называлась по-разному — новой буржуазией, профессионально-управленческим классом или просто «яппи» (причем каждое из этих выражений тащит за собой небольшой избыток конкретной социальной репрезентации)⁶⁴.

Это определение классового содержания постмодернистской культуры никоим образом не предполагает, что яппи стали чем-то вроде нового правящего класса, просто их культурные практики и ценности, их локальные идеологии сформировали полезную идеологическую и культурную парадигму этой стадии капитала, господствующую в данное время. Действительно, часто бывает так, что культурные формы, преобладающие в определенный период, поставляются не основными агентами рассматриваемой общественной формации (бизнесменами, которые, несомненно, могут найти другое применение своему времени или же просто руководствуются психологическими и идеологическими мотивами другого типа). Самое важное то, что рассматриваемая культурная идеология артикулирует мир таким образом, который наиболее полезен в функциональном отношении или же может быть функционально присвоен. То, почему определенная классовая фракция должна стать поставщиком подобных идеологических формул, — вопрос исторический и столь же интригующий, как и вопрос о неожиданном доминировании того или иного писателя или стиля. Заранее невозможно найти модель или формулу таких истори-

64. Из скудной исследовательской литературы по «яппи» стоит рекомендовать: *Pfeil F. Making Flippy Floppy: Postmodernism and the Baby Boom PMC//The Year Left. 1985. P. 268–295.* См. также литературу по так называемому профессионально-управленческому классу, особенно: *Walker P. (ed.). Between Labor and Capital. Boston: South End Press, 1979.*

ческих перемен; но точно так же можно сказать, что мы пока еще не выработали такой формулы для того, что называем постмодернизмом.

В то же время становится ясным еще одно ограничение моей собственной работы по этой теме (как она формулируется в первой главе этой книги); а именно: тактическое решение представить концепцию в категориях культуры было принято из-за относительного отсутствия какого-либо определения собственно постмодернистских «идеологий», которое я попытался частично компенсировать в главе, посвященной идеологии рынка. Но, поскольку я особенно интересовался формальным вопросом нового «теоретического дискурса», а также потому, что парадоксальное сочетание глобальной децентрализации и институционализации в пределах малых групп показалось важной чертой постмодернистских структурных тенденций, я выделял в первую очередь интеллектуальные и социальные феномены, такие как «постструктурализм» и «новые социальные движения», создавая тем самым, вопреки собственным глубочайшим убеждениям, впечатление, что все «враги» находятся слева.

Но у сказанного о классовом происхождении постмодернизма есть следствие — теперь мы должны определить еще один более высокий (или более абстрактный и глобальный) тип агентности, чем все ранее перечисленные. Это, конечно, сам мультинациональный капитал: как процесс он может описываться в качестве определенной «нечеловеческой» логики капитала, и я продолжил бы отстаивать уместность такого языка и типа описания — в его собственных категориях и на его уровне. То, что такая вроде бы бестелесная сила является также ансамблем активных людей, особым образом обученных и изо-

бретающих локальные тактики и практики благодаря творческим потенциям человеческой природы, также очевидно, хотя и с другой точки зрения, к которой хотелось бы добавить только то, что к агентам капитала применима старая поговорка: «люди делают историю, но в обстоятельствах, которые они не выбирали». Именно в рамках возможностей позднего капитализма люди прозревают «главный шанс», находят свое «окно возможностей», делают деньги, реорганизуют свои фирмы (точно так же, как художники и генералы, идеологи и собственники галерей).

Здесь я попытался показать, что, хотя, с точки зрения некоторых читателей и критиков, моей концепции постмодерна «не хватает агентности», она может быть переведена или перекодирована в повествовательное описание, в котором участвуют агенты самой разной величины и значимости. Выбор между этими альтернативными описаниями — фокусировками на разных уровнях абстракции — является скорее практическим, чем теоретическим. (Однако было бы желательно связать это описание агентности с другой, очень богатой — психоаналитической — традицией, которая занимается психическими и идеологическими «позициями субъекта».) Если кто-то возразит, что предложенные выше описания агентности — это просто иные версии модели базиса и надстройки, экономического базиса постмодерна в одном варианте описаний, социального или классового базиса в другом, тогда пусть так и будет, надо только понять, что «базис и надстройка» — это никакая не модель, скорее отправная точка и проблема, императив, требующий установить связи, нечто столь же недогматичное, как эвристическая рекомендация постигать культуру (и теорию) одновременно в себе и для себя, но также в ее отношении ко внешнему, ее содержанию, кон-

тексту, пространству воздействия и эффективности. Но то, как это делать, заранее не предписано, и, хотя описания и различные трактовки, изложенные в этой книге, стремятся охарактеризовать и измерить пространство идеологической и теоретической борьбы, я могу представить, как из них можно вывести широкий спектр самых разных практических выводов и политических рекомендаций.

Даже если идет речь о культурной политике, мыслимыми представляются по крайней мере два разных типа стратегии. Политическая эстетика, скорее постмодернистского типа, — которая бы столкнулась лоб в лоб с обществом изображений и подорвала бы его изнутри (парадоксальным образом в постмодерне наступление соединилось с подрывной работой, и, подобно двум сторонам Пруста, у Грамши маневренная война в итоге отождествилась с позиционной) — может быть названа *гомеопатической* стратегией, наиболее яркие и парадигматические образцы которой в наше время даны инсталляциями Ханса Хааке, который выворачивает институциональное пространство наизнанку, затягивая музей, в котором инсталляции в техническом смысле находятся, внутрь них самих, в качестве элемента их тематики и предмета: невидимые пауки, чьи сети вмещают в себя свои собственные вместилища, выворачивая частную собственность социального пространства как перчатку. Но формально, как уже указывалось ранее, Хааке наряду со многими другими современными художниками, среди которых самыми политизированными и изобретательными представляются фотографы и видеохудожники, стремится, судя по всему, подорвать изображение посредством самого изображения, то есть планирует срыв логики симулякра за счет все больших доз симулякров.

По контрасту то, что я назвал когнитивным картографированием, можно определить как стратегию скорее модернистскую, которая сохраняет невозможное понятие тотальности, репрезентационный провал которого в какой-то момент оказался таким же полезным и продуктивным, как и его (немыслимый) успех. Проблема этого конкретного подхода состоит, определенно, в его собственной доступности (на уровне репрезентации). Поскольку каждый знает, что такое карта, следовало бы добавить, что когнитивное картографирование (по крайней мере в наше время) уже не может основываться на столь простой вещи, как карта; в самом деле, как только стало понятно, на что направлено «когнитивное картографирование», нужно было распрощаться со всеми фигурами карт и картографирования, которые только могли быть у вас в голове, и показать, почему картографирование уже невозможно выполнять за счет карт. Отсюда следует тезис (не раз на этих страницах повторявшийся), что каждая из трех исторических стадий капитала породила определенный тип пространства, свойственный только ей, даже если три этих стадии капиталистического пространства, очевидно, намного сильнее связаны друг с другом, чем пространства других способов производства. Эти три пространства суть результаты прерывистой экспансии, совершаемой в результате квантовых скачков расширения капитала, когда последний проникает в ранее не коммодифицированные области и колонизирует их. Здесь предполагается некая унифицирующая и тотализирующая сила — не гегелевский Абсолютный Дух, не партия и не Сталин, а просто сам капитал; и ясно по крайней мере то, что понятие капитала сохраняет свою значимость или же терпит крах вместе с представлением о некоей единой логике самой этой социальной системы.

Первое из этих трех пространств — пространство классического или рыночного капитализма, понимаемое в категориях логики решетки, реорганизации прежнего священного или гетерогенного пространства в геометрическую или картезианскую гомогенность, пространство бесконечной эквивалентности и расширения, лаконичное, но при этом яркое и эмблематическое изображение которого можно найти в книге Фуко о тюрьмах. Этот пример, однако, необходимо сопроводить уточнением: марксистский взгляд на такое пространство связывает его с тэйлоризацией и процессом труда, а не с этой теневой мифической сущностью, которую Фуко назвал «властью». Возникновение пространства такого рода не связано, судя по всему, со столь же острыми проблемами фигурации, с которыми мы столкнемся на более поздних стадиях капитализма, поскольку здесь, на данный момент, мы видим знакомый процесс, давно ассоциирующийся с Просвещением в целом, а именно десакрализацию мира, раскодирование и секуляризацию прежних форм сакрального или трансцендентного, постепенную колонизацию потребительской стоимости меновой, «реалистическую» демистификацию прежних видов трансцендентных нарративов в таких романах, как «Дон Кихот», стандартизацию как субъекта, так и объекта, денатурализацию желанья и его окончательную замену коммодификацией (или, другими словами, «успехом») и т. п.

Проблемы фигурации, важные для нас, станут заметны только на следующей стадии, при переходе от рыночного капитала к монопольному или к тому, что Ленин называл «стадией империализма»; они могут выражаться растущим противоречием между жизненным опытом и структурой или между феноменологическим описанием жизни индивида и более

точной структурной моделью условий существования этого опыта. Несколько упрощая, мы можем сказать, что, хотя в прежних обществах и, возможно, даже на прежней стадии рыночного капитала непосредственный ограниченный опыт индивидов все еще способен согласовываться и совпадать с истинной экономической и социальной формой, которая этим опытом управляет, на следующих двух стадиях разрыв между двумя этими уровнями становится все больше, так что они начинают складываться в оппозицию классической диалектики, описываемую как оппозиция *Wesen* и *Erscheinung*, сущности и явления, структуры и жизненного опыта.

В этот момент феноменологический опыт индивидуального субъекта — традиционно выступавший сырьем произведения искусства — ограничивается своим уголком социального мира, становясь ракурсом статичной камеры, видящей лишь небольшой участок Лондона, деревни и т. д. Однако истина этого опыта более не совпадает с местом, в котором он имеет место. Истина этого ограниченного повседневного опыта Лондона состоит, скорее, в Индии, Ямайке или Гонконге; она связана в единое целое со всей колониальной системой Британской империи, которая определяет само качество субъективной жизни индивида. Однако такие структурные координаты более недоступны для непосредственного жизненного опыта и большинством людей часто просто не концептуализируются.

Тогда возникает ситуация, о которой можно сказать следующее: если индивидуальный опыт аутентичен, он не может быть истинным; а если научная и когнитивная модель того же самого содержания является истинной, тогда она должна ускользать от индивидуального опыта. Очевидно, что эта новая

ситуация создает для произведения искусства колоссальные проблемы, от которых так просто не отделаешься; и я утверждал, что модернизм или, лучше сказать, многие его разновидности возникли именно как попытка решить эту квадратуру круга, изобрести и разработать новые формальные стратегии преодоления этой дилеммы — в формах, которые вписывают новый смысл отсутствующей глобальной колониальной системы в синтаксис самого поэтического языка, в новую игру отсутствия и присутствия, которую в ее наиболее простом виде будет преследовать экзотика, названия чужих мест, которые оставят на ней свою татуировку, а в самом сильном варианте она будет включать изобретение необыкновенных новых языков и форм.

В этом пункте следует ввести аллегорическое по своему существу понятие — «игру фигурации» — чтобы передать в какой-то мере ощущение, что эти новые и безмерные глобальные реалии недоступны любому индивиду или сознанию — даже Гегелю, не говоря уже о Сесиле Родсе или королеве Виктории, — а это значит, что эти фундаментальные реалии в пределе в каком-то смысле непредставимы или, если использовать терминологию Альтюссера, являются чем-то вроде отсутствующей причины, которая никогда не попадает в поле зрения. Однако для такой отсутствующей причины могут найтись фигуры, в которых она будет выражаться в искаженной или символической форме: действительно, одна из наших основных задач как литературных критиков состоит в том, чтобы отслеживать и делать концептуально доступными предельные реалии и формы опыта, обозначаемые такими фигурами, которые сознание читателя неизбежно стремится овеществить и прочесть как самостоятельное первичное содержание.

Отношение модернистского момента к новой глобальной колониальной сети можно проиллюстрировать простым, но достаточно точным примером фигуры того рода, что специфичен для этой исторической ситуации. К концу девятнадцатого века многие авторы начали изобретать те формы выражения, которые я назвал бы «монадическим релятивизмом». У Жида и Конрада, Фернандо Пессоа, Пиранделло, Форда Мэдокса Форда, в меньшей степени у Генри Джеймса и лишь косвенно у Пруста мы начинаем замечать ощущение, что каждое сознание является своего рода закрытым миром, так что репрезентация социальной тотальности должна теперь принимать (невозможную) форму сосуществования этих запечатанных субъективных миров и их странного взаимодействия, которое на самом деле представляет собой дрейф кораблей в ночном море, центробежное движение линий и плоскостей, которые никогда не пересекаются. Литературная ценность, возникающая из этой новой формальной практики, называется «иронией»; и ее философская идеология часто принимает форму эйнштейновской теории относительности в ее вульгарной версии. В этом контексте я хотел бы указать на то, что эти формы, содержание которых обычно сводится к частным жизням представителей среднего класса, тем не менее, выступают симптомами и искаженными выражениями проникновения даже в этот жизненный опыт — опыт среднего класса — этой новой и странной глобальной относительности колониальной сети. Одно является в таком случае фигурой, пусть деформированной и символически переписанной, другого; и я считаю, что этот процесс фигурации будет играть центральную роль и во всех последующих попытках реструктурировать форму произведения искусства так, чтобы приспособить к ней содер-

жание, которое должно радикально сопротивляться художественной фигурации и избегать ее.

Если это так для эпохи империализма, насколько же это должно быть более верным для нашего собственного момента мультинациональной сети или того, что Мандель называет «поздним капитализмом», в котором не только старый город, но даже и само национальное государство перестало играть главную функциональную и формальную роль в процессе, который в новом квантовом скачке капитала чудесным образом вышел за их пределы, оставляя позади себя руины, архаические останки прежних стадий развития этого способа производства.

Новое пространство, возникающее при этом, подразумевает устранение дистанции (как ауры в смысле Бенямина) и непрерывное насыщение любых оставшихся пустот и пустых мест до тех пор, пока постмодернистское тело — которое может блуждать по постмодернистскому отелю, запереться благодаря наушникам в рокоте рок-музыки или же подвергаться ударам и бомбардировкам на войне во Вьетнаме, как она была описана Майклом Герром, — не станет открытой мишенью для перцептуального шквала непосредственности, от которого не защитят никакие слои, прокладки или промежуточные звенья, ныне исключенные. Конечно, у этого пространства есть много других качеств, которые в идеале стоило бы прокомментировать — и прежде всего такого комментария заслуживает понятие Лефевра об абстрактном пространстве, одновременно гомогенном и фрагментированном, — однако в данном контексте самой полезной путеводной нитью будет дезориентация насыщенного пространства.

Я считаю особые черты постмодернизма симптомами и выражениями новой, исторически оригиналь-

ной дилеммы, которая предполагает включение нас как отдельных субъектов в многомерный комплекс радикально расходящихся реалий, чьи рамки варьируются от все еще сохраняющихся пространств буржуазной частной жизни до невообразимой децентрации самого глобального капитала. И даже эйнштейновская относительность или же множественные субъективные миры старых модернистов не способны составить никакой адекватной фигуры этого процесса, который в жизненном опыте дает о себе знать в так называемой смерти субъекта или, говоря точнее, во фрагментированной и шизофренической децентрации и дисперсии последнего (который даже не может служить производной «ревербератора» или «точки зрения» Генри Джеймса). Но вопрос здесь на самом деле в практической политике: после кризиса социалистического интернационализма и появления огромных стратегических и тактических трудностей в координации локальных или низовых политических акций с национальными или международными, такие неотложные политические дилеммы представляются прямыми производными этого нового, безмерно сложного международного пространства.

Позвольте мне проиллюстрировать это кратким обсуждением крайне важного и поучительного (в плане проблем пространства и политики) исторического повествования, рассказывающего об уникальном политическом опыте Америки 1960-х годов. Работа Марвина Суркина и Дэна Георгакаса «Детройт не хочет умирать»⁶⁵ является исследованием формирования и распада «Лиги черных революционных рабочих» в этом городе в конце 1960-х годов. Эта политическая группа

65. *Georgakas D., Surkin M. Detroit, I Do Mind Dying. New York: St. Martin's Press, 1975.*

смогла добиться авторитета среди рабочих, особенно на автозаводах; она вбила заметный клин в медиаинформационную монополию города благодаря студенческой газете; она стала выбирать судей; наконец, ей едва не удалось выбрать своего мэра и захватить аппарат власти во всем городе. Это, конечно, было поразительное политическое достижение, которое отличалось чрезвычайно точным ощущением потребности в многоуровневой стратегии революции, которая бы включала инициативы на разных социальных уровнях рабочего процесса, медиа и культуры, юридического аппарата и электоральной политики.

Но также ясно — причем намного яснее в победах, которые почти удалось одержать, чем на прежних этапах локальной районной политики — что такая стратегия ограничена самой формой города. Действительно, одна из самых сильных сторон государства и его федеральной конституции состоит в очевидных разрывах между городом, штатом и федеральной властью: если вы не можете построить социализм в отдельной стране, насколько смешнее выглядят перспективы социализма в отдельном городе современных Соединенных Штатов?

Но что бы случилось, если бы можно было завоевать много крупных городов, взяв их один за другим? Именно об этом и начала думать «Лига черных революционных рабочих»; то есть они почувствовали, что движение было политической моделью и что оно нуждается в генерализации. Возникшая проблема оказалась пространственной: как развить *национальное* политическое движение на основе *городской* стратегии и политики? Так или иначе, лидеры лиги начали выступать в других городах, ездили в Италию и Швецию, чтобы изучать тамошние рабочие стратегии и объяснять свою собственную мо-

дель; и наоборот, иногородние политики стали приезжать в Детройт для знакомства с новыми стратегиями. Здесь должно быть ясно, что мы оказались в самом центре проблемы репрезентации, которая в значительной степени отображается уже появлением опасного американского слова «лидеры». В более общем плане, однако, эти поездки были не просто налаживанием связей и распространением информации, они подняли отдельную проблему: как представлять уникальную локальную модель и опыт людям в других ситуациях? Так что вполне логично, что лига сделала фильм о собственном опыте, действительно очень тонкий и впечатляющий.

Пространственные разрывы, однако, сложнее и диалектичнее, их нельзя преодолеть одним из очевидных путей. В случае Детройта такие разрывы проявили себя в виде своего рода окончательного предела, который означал конец этого опыта. Раскрутившиеся активисты лиги стали в итоге медиазвездами; они не только потеряли связь с местной аудиторией, но и, хуже того, перестали заниматься политикой у себя дома. Когда они вышли на более широкий пространственный уровень, база, которая была у них, исчезла; а вместе с ней подошел к концу, удручающему своей банальностью, и сам этот наиболее успешный социально-революционный эксперимент всего этого американского десятилетия, богатого на политику. Я не хочу сказать, что он не оставил следов, поскольку кое-какие местные достижения сохранились, да и в любом случае каждый насыщенный политический эксперимент продолжает поддерживать собой традицию, пусть и подпольно. Но в этом контексте наибольшую иронию представляет сам успех их поражения: репрезентация — модель этой сложной пространственной диалектики — успешно сохрани-

лась в виде фильма и книги, однако в процессе становления образом и зрелищем референт, похоже, исчез, о чем нас всегда предупреждали многие, начиная с Дебора и заканчивая Бодрийяром.

Также этот пример может послужить иллюстрацией тезиса о том, что успешной пространственной репрезентации не обязательно быть воодушевляющей соцреалистической драмой революционного триумфа — она также может быть выписана в виде нарратива поражения, который порой прорисовывает на своем фоне — даже еще эффективнее — всю эту архитеконику постмодернистского глобального пространства, как некую конечную диалектическую преграду или же невидимый предел. Опыт Детройта может послужить сегодня более точному определению того, что имеется в виду под идеей когнитивного картографирования, которую здесь стоит описать как своего рода синтез Альтюссера и Кевина Линча. Классическая работа Линча «Образ города» и в самом деле породила эмпирическое научное направление, ныне использующее словосочетание «когнитивное картографирование» в качестве самоназвания. Ее проблематика, однако, остается замкнутой на феноменологию, и книге Линча можно, несомненно, предъявить немало критических аргументов в ее собственных терминах (одним из немаловажных было бы указание на отсутствие какой-либо концепции политического действия или же исторического процесса). Я буду использовать эту книгу эмблематически и аллегорически, поскольку ментальная карта города, изученная Линчем, может быть расширена до той ментальной карты социальной и глобальной тотальности, которую мы держим у себя голове, в более или менее перевернутой форме. Работая в центрах Бостона, Джерси и Лос-Анджелеса и используя интервью и анкеты,

в которых респондентов просили описать городской контекст по памяти, Линч указывает на то, что ощущение от города прямо пропорционально ментальной некартографируемости локальных городских ландшафтов. Тогда такой город, как Бостон, с его монументальными видами, маркерами и скульптурами, с его сочетанием величественных, но простых пространственных форм, к числу которых относятся и хорошо видимые границы, например река Чарльз, не только позволяет людям определять в своем воображении, в целом достаточно успешно и не допуская разрывов, собственное месторасположение по отношению ко всему остальному городу, но и дает им определенную свободу, эстетическое удовольствие от традиционной формы города.

Меня всегда поражало то, что предложенная Линчем концепция городского опыта — его диалектики между «здесь и сейчас» непосредственного восприятия и воображаемым или выдуманым чувством города как отсутствующей тотальности — представляет нечто вроде пространственной аналогии важнейшему определению самой идеологии, данному Альтюссером: «Воображаемое представление отношения субъекта к его Реальным условиям существования». Каковы бы ни были ее недостатки и проблемы, эта позитивная концепция идеологии как функции, необходимой для любой формы социальной жизни, хороша уже тем, что подчеркивает наличие разрыва между локальным позиционированием отдельного субъекта и тотальностью классовых структур, в которых он размещен, разрыва между феноменологическим восприятием и реальностью, которая превосходит любое индивидуальное мышление или опыт, то есть разрыва, который идеология, собственно, и пытается сократить или скоординировать,

нанести на карту посредством сознательных или бессознательных репрезентаций. Предложенная здесь концепция когнитивного картографирования предполагает, следовательно, экстраполяцию пространственного анализа Линча на сферу социальной структуры, то есть в наш исторический момент, на тотальность классовых отношений на глобальном (или лучше сказать мультинациональном) уровне. К сожалению, в ретроспективе выясняется, что сила этой формулировки является также и ее фундаментальной слабостью: перенос визуальной карты⁶⁶ с города на земной шар настолько убедителен, что в итоге

-
66. Бодрийяр очень своевременно напоминает нам — однако он напоминал об этом так часто, что стало похоже, будто он пилит сук, на котором сидит, — что в постмодерне такие, по существу перекодированные, предметы или симбиотические конструкции, как карта Борхеса (всегда в таких случаях вспоминающаяся) или картины Магритта, не могут использоваться как фигуры или аллегории чего бы то ни было; и что с точки зрения высокой теории постмодерна все они характеризуются вульгарностью и отсутствием «отличительного признака», свойственным для гравюр Эшера, которые развешаны по стенам в комнатах студентов колледжа с простоватыми культурными вкусами. «Даже если бы мы могли использовать как наилучшую аллегорию симуляции фантастический рассказ Борхеса, в котором имперские картографы составляют настолько детальную карту, что она, в конце концов, покрывает точно всю территорию (однако с упадком Империи эта карта начинает понемногу истрепываться и распадается, и лишь несколько ключевых еще виднеются в пустынях — метафизическая красота разрушенной абстракции, соизмеримой с масштабами претенциозности Империи, абстракции, которая разлагается как мертвое тело и обращается в прах, — так и копия, подвергшаяся искусственному старению, в конце концов начинает восприниматься как подлинник), — все равно эта история для нас уже в прошлом и содержит в себе лишь скромный шарм симулякров второго порядка... Территория больше не предшествует карте и не переживает ее. Отныне карта предшествует территории...» (Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / А. Качалов (пер.). М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. С. 5–6).

пространственной становится и сама операция, которую мы должны были помыслить совершенно иначе. Новое ощущение глобальной социальной структуры должно было обрести фигуру и сместить чисто перцептуальный субститут географической фигуры; когнитивное картографирование, которое должно было иметь своего рода оксюморонное значение и преодолеть пределы картографирования как такового, как концепт затягивается обратно силой притяжения черной дыры собственно карты (одного из самых мощных концептуальных инструментов человечества), а потому отменяет свою собственную невозможную оригинальность. Но также следует выдвинуть и вторую посылку, а именно то, что наша неспособность построить пространственную карту является столь же удручающим политическим опытом, как и аналогичная неспособность построить пространственную карту нашего опыта жизни в городе. Отсюда следует, что эстетика когнитивного картографирования в этом смысле является составной частью любого социалистического политического процесса.

Методологически в операции картографирования, как она выявляется в интересном тексте Георгакаса и Суркина (или в единственном развернутом анализе когнитивного картографирования в одном культурном артефакте, который удалось завершить мне самому), следует подчеркнуть, что в актуальной мир-системе всегда присутствует медиатермин, действующий в качестве *аналога* или материальной интерпретанты той или иной социальной модели, репрезентационной в более прямом смысле. При этом возникает что-то вроде новой постмодернистской версии формулы базиса и надстройки, в которой репрезентация социальных отношений как таковых требует ныне опосредования той или иной промежуточной комму-

никационной структурой, с которой она может быть считана косвенно. В фильме, который я сам изучал («Собачий полдень» 1975 г., режиссер Сидни Люмет)⁶⁷, возможность классовой фигурации в содержании (деградация прежней страты среднего класса до пролетаризации или наемного труда, возникновение фальшивого «нового класса» государственной бюрократии), с одной стороны, проецируется на мировую систему, а с другой — выписывается в форме собственно системы звезд, которая занимает промежуточное положение и прочитывается как *интерпретанта* содержания. Сартровское учение об *аналоге* позволило теоретизировать эту косвенность и ее механизмы, показав, что даже самой репрезентации, чтобы получить завершение, нужен заменитель, местодержатель или местоблюститель, своего рода мелкомасштабная модель радикально иного и более формального типа. Теперь кажется ясным, что такого рода *триангуляция* является исторически специфичной, обладая более глубоким отношением к структурным дилеммам, заданным постмодернизмом как таковым. Также она ретроактивно проясняет предварительное описание постмодернистского «теоретического дискурса», которое было предложено ранее (а также отрететировано в странном новом идеологическом симбиозе, сложившемся при постмодернизме между медиа и рынком). В таком случае это не вполне теории, а скорее собственно бессознательные структуры, множество остаточных образов и вторичных эффектов собственно постмодернистского когнитивного картографирования, чей необходимый медиатермин выдает себя те-

67. Jameson F. Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film//Signatures of the Visible. New York: Routledge, 1991.

перь за ту или иную философскую рефлексию о языке, коммуникации, медиа, а не за обработку его фигуры.

Сол Ландау сказал как-то о нашей сегодняшней ситуации, что в истории капитализма никогда не было такого момента, когда капитализм пользовался бы большей свободой и имел больше пространства для маневра: все опасные силы, порождаемые в прошлом им самим, — рабочее движение и восстания, массовые социалистические партии и даже сами социалистические государства, — сегодня пребывают в полной растерянности, если вообще так или иначе не нейтрализованы; в настоящее время глобальный капитал, судя по всему, способен следовать собственной природе и склонностям без особых опасений. В этом мы можем увидеть еще одно «определение» постмодернизма, причем весьма полезное, которое «пессимистичным» назовет лишь тот, кто не желает замечать происходящего. Постмодерн в этом смысле может быть всего лишь промежуточным периодом между двумя стадиями капитализма, на котором прежние формы экономической жизни перестраиваются на глобальном уровне, в том числе и прежние формы труда вместе с его традиционными организационными институтами и понятиями. Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что из этого конвульсивного рывка возникнет новый международный пролетариат (в формах, которые мы пока еще не можем себе представить), однако мы пока находимся на самой нижней отметке, и никто не знает, сколько это продлится.

Именно в этом смысле два вроде бы разных заключения к двум моим историческим статьям по актуальной ситуации (одна — о шестидесятых⁶⁸, а дру-

68. См.: *Idem*. *Periodizing the Sixties // The Ideologies of Theory*. Vol. II. P. 178–208.

гая, ставшая первой главой в этой книге, — о постмодернизме) на самом деле совпадают: во второй я призываю к «когнитивному картографированию» нового глобального типа, о котором только что говорилось; в первой я предсказываю процесс пролетаризации на глобальном уровне. «Когнитивное картографирование» на самом деле было попросту шифром «классового сознания», но только оно говорило о необходимости классового сознания нового, доселе невиданного типа, в то же время отклоняя описание к новой пространственности, неявно присутствующей в постмодерне (и которую «Постмодернистские географии» Эдварда Соджи столь своевременно и убедительно вносят в теоретическую повестку). От выражения «постмодернистский» я порой сам уставал не меньше любого другого, но, когда мне кажется, что стоило бы пожалеть о том, что я приложил к нему руку, пожаловаться на злоупотребление этим понятием и его вездесущность, нехотя признав, что оно создает больше проблем, чем решает, я все-таки останавливаюсь и задаюсь вопросом о том, может ли какое-то другое понятие отразить эти проблемы столь же эффективно и одновременно экономно.

Риторическая стратегия, применявшаяся на предыдущих страницах, включала в себя определенный эксперимент, а именно попытку понять, нельзя ли за счет систематизации того, что решительно противится систематизации, и историзации того, что предельно неисторично, окружить это явление с флангов и хотя бы навязать исторический способ его осмысления. «Мы должны назвать систему ее именем»: этот кульминационный момент шестидесятых неожиданно возрождается в споре о постмодернизме.

Приложение





УОЛКЕР ЭВАНС. Рабочие ботинки
Флойда Берроуза. Hale County, Alabama, 1936

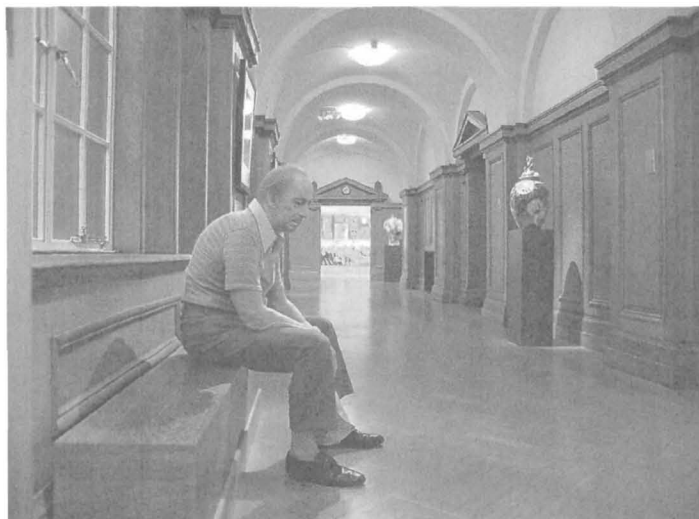


ДИЕГО РИВЕРА. Фреска «Человек, управляющий
Вселенной», также известна как «Человек
на распутье» (фрагмент), Паласио-де-Белла-Арт,
Мехико, 1934

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 1



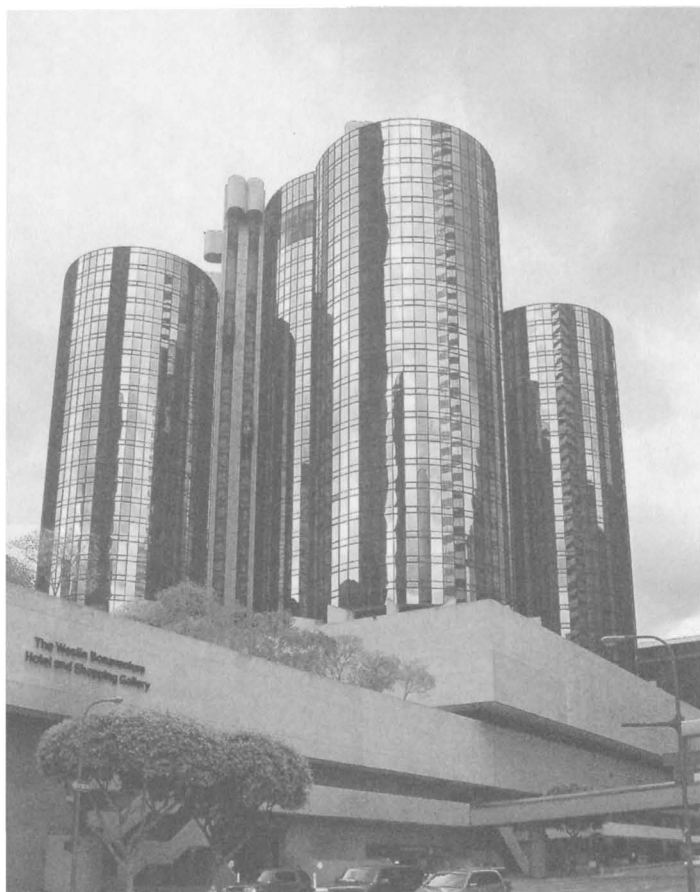
СКИДМОР, ОУИНГС, МЕРРИЛЛ
Центр Уэллс Фарго



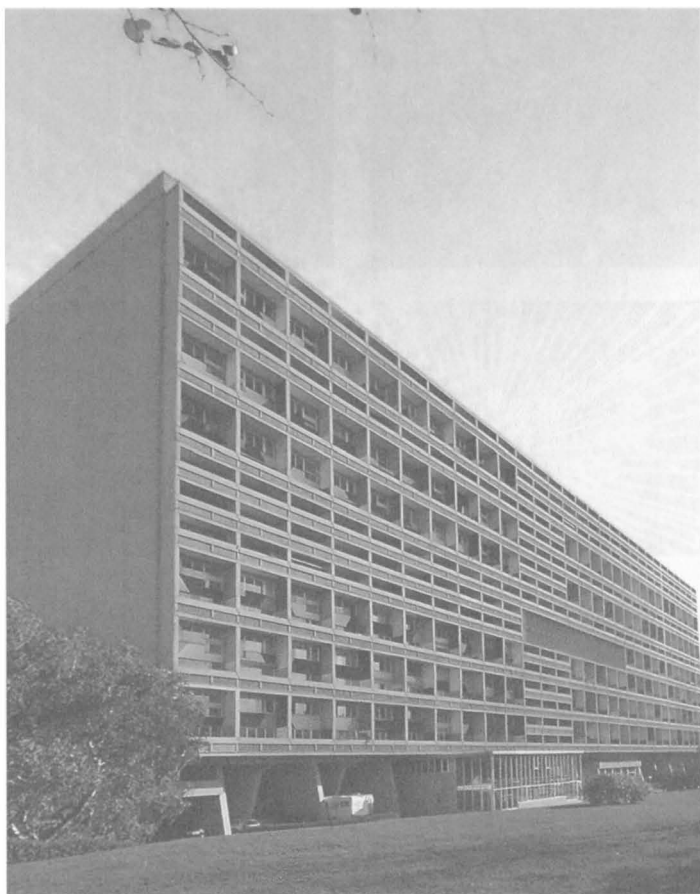
ДУЭЙН ХАНСОН. Мужчина на скамейке
Saatchi Gallery London



[HTTPS://EN.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson](https://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Hanson)

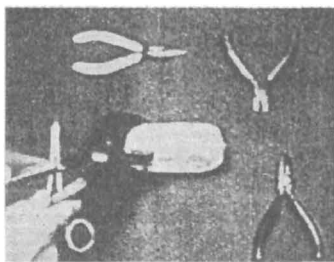
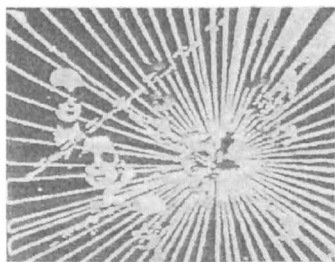
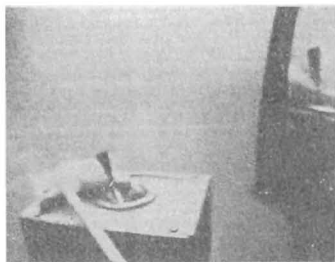


ДЖОН КЕЛЬВИН ПОРТМАН-МЛАДШИЙ
Отель и торговый центр «Уэстин Бонавентура»,
Лос-Анджелес



ЛЕ КОРБЮЗЬЕ
Жилая единица. Флатовалле,
Берлин (Вестэнд), 1956–1958

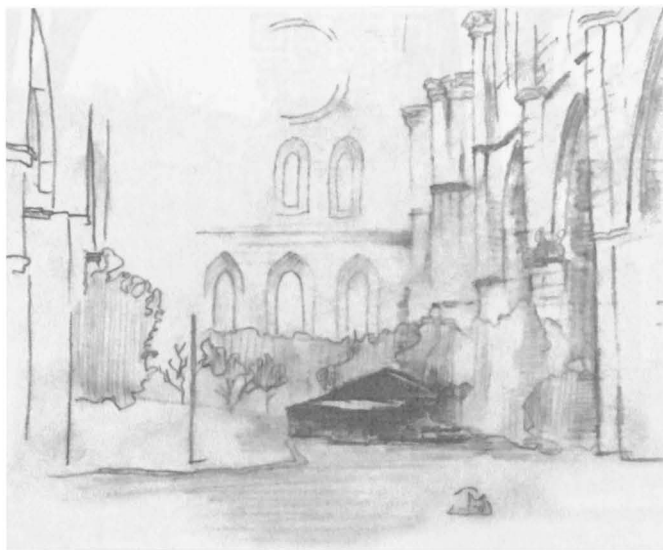
ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 3



ЭДВАРД РАНКУС, ДЖОН МАННИНГ,
БАРБАРА АРАНОФСКИ ЛАТЭМ
AlienNATION



<http://www.vdb.org/titles/aliennation>



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. «Ностальгия»
Схема кадра «Русский дом внутри
итальянского храма»



**ФРЭНК ГЕРИ. Дом Фрэнка Гери
Санта-Моника, Калифорния**



<https://en.wikiarquitectura.com/building/gehry-house/>

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ 6



https://oliverwasow.com/series/132/224/series_works/629



[https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/
130-an-untitled-installation-conceived-by-robert-gober](https://www.aspenartmuseum.org/exhibitions/130-an-untitled-installation-conceived-by-robert-gober)



<http://www.paikstudios.com/>



<http://www.davidsallestudio.net/plateE20.o49.html>

Научное издание

**ФРЕДРИК ДЖЕЙМИСОН
ПОСТМОДЕРНИЗМ,
ИЛИ КУЛЬТУРНАЯ ЛОГИКА
ПОЗДНЕГО КАПИТАЛИЗМА**

Главный редактор издательства Валерий Анашвили
Научный редактор издательства Артем Смирнов
Выпускающий редактор Елена Попова
Корректор Наталия Селина
Обложка Владимир Вертинский
Верстка Сергей Зиновьев

Издательство Института Гайдара
125009, Москва, Газетный пер., д. 3–5, стр. 1



Подписано в печать 22.10.2018.
Тираж 1000 экз. Формат 84×108/32
Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, 1.
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru,
8(499) 270-73-59