

**МАТЕРИАЛЫ К ЗАСЕДАНИЮ КЛУБА**

**«КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ»**

**22 мая 2006 г.**

**ТЕМА ЗАСЕДАНИЯ:**

**«МЕЧТА И КАТАСТРОФА:  
СМЕНА ПРОПИСЕЙ МИРА»**

**МОСКВА**

**2006**



## СОДЕРЖАНИЕ

### ***Фредрик Джеймисон***

Введение к книге Жака-Франсуа Лиотара  
«Постмодернистское состояние: доклад о знании» ..... 4

По ту сторону пещеры: демистификация идеологии модернизма ..... 14

О советском магическом реализме ..... 28

### ***Сьюзен Вак-Морс***

Глобальная контркультура? ..... 42

### ***Елена Петровская***

Этика анонимности ..... 48

### **9-11. Взгляд из Америки**

#### ***Сьюзен Вак-Морс***

Глобальная публичная сфера? ..... 52

#### ***Джонатан Флэтли***

О логике глобального зрелища ..... 59

### **9-11. Взгляд из России**

#### ***Олег Аронсон***

Телевидение и катастрофа ..... 65

#### ***Валерий Подорога***

Гибель Twinpeaks ..... 67

#### ***Михаил Рыклин***

Арсалурпе pow. Философия после 11 сентября ..... 80

Материалы к заседаниям московского интеллектуального  
клуба «Красная площадь» ..... 93

Ф. Джеемисон

## ВВЕДЕНИЕ К КНИГЕ ЖАКА-ФРАНСУА ЛИОТАРА «ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ СОСТОЯНИЕ: ДОКЛАД О ЗНАНИИ»

Данный, казалось бы, нейтральный обзор значительного объема материала по современной науке и проблемам знания, или информации, при ближайшем рассмотрении предстает в виде некоего перекрестка, где скрещиваются и проблематизируют друг друга ряд различных тем — ряд различных книг. Ибо, рассмотрение Жаном-Франсуа Лиотаром последствий новых взглядов на научное исследование и его параметры, начатое такими теоретиками, как Томас Кун и Пол Фейерабенд, является также плохо замаскированной полемикой с понятием «кризиса легитимации» Юргена Хабермаса и его видения «свободного от помех», прозрачного, в полной мере коммуникационного общества. Между тем, [уже] название книги, своей слишком явно выраженной модной темой постмодернизма, ставит эту проблему, по крайней мере имплицитно, в смысле эстетики и экономики, в силу того, что постмодернизм, в его обычном понимании, предполагает радикальный разрыв как с доминирующей культурой и эстетикой, так и с довольно отличным моментом социально-экономической организации, с которой соотносятся его собственные структурные новообразования: новый социальный и экономический момент (или даже система, называвшийся то обществом средств коммуникации, то «обществом зрелища» (Ги Дебор), то потребительским обществом (или «*societe de consommation*»), то «бюрократическим обществом контролируемого потребления» (Анри Лэфевр), то «постиндустриальным обществом» (Дэниел Белл). Можно также считать, что это по видимости специальное и беспристрастное научное руководство является одновременно и существенным шагом в развитии философских воззрений самого Лиотара, чей боевой и пророческий голос, знакомый читателям по другим его работам, удивит здесь своим относительным спокойствием. Наконец, и [это находится] в тесной связи с последним, «Постмодернистское состояние» наделяет нас существенными методологическими операциями, которые, несмотря на то, что они опираются на очень богатую в целом современную традицию нарративного анализа, тем не менее, затрагивают сравнительно обособленную, неожиданную ноту во всем многообразии современного философского исследования.

Формальный предмет исследования Лиотара — статус науки и техники, технократии и контроля над знанием и информацией сегодня — является, пожалуй, наиболее известным материалом для американского читателя, тем не менее, непосредственно и поучительно, он вводит и во все другие темы, только что мною перечисленные. «Делание науки», например, предполагает свой собственный тип легитимации (почему так случилось, что наши студенты не проводят лабораторных работ по алхимии? почему Иммануил Великовски считается эксцентриком?) и поэтому может быть исследовано как составная часть более широкой политической проблемы легитимации всего социального устройства (тема, которая, будучи, сформирована с помощью именно этого кода или терминологии, ассоциируется с работами Хабермаса). Делание «нормальной» науки и участие в законном и упорядоченном общественном воспроизводстве являются, таким образом, двумя явлениями — вернее, двумя *тайнами*, — которые должны были бы пролить свет друг на друга.

Но как напоминает нам термин *кризис* [в заглавии] у Хабермаса, а также приставка *пост* [в названии книги] Лиотара, легитимация как проблема и объект исследования обретает контуры только в тот момент, когда она ставится под вопрос. Что касается науки, этот кризис может быть рассмотрен как нечто, основными симптомами чего являются исторические теории Куна и Фейерабенда: сравнительно несущественным представляется вопрос о том, означают ли эти теории, что мы вправе мыслить, или концептуализировать, научное исследование совсем иначе по сравнению с ньютоновским периодом, или же, наоборот, что мы в настоящее время действительно по-другому делаем науку. В любом случае этот «разрыв» смыкается теперь с другими темами очерка Лиотара посредством события, обычно рассматриваемого прежде всего как эстетическое, хотя оно имеет и непосредственные философские и идеологические аналоги: я имею в виду так называемый кризис репрезентации, когда по сути реалистическая эпистемология, основанная на

понимании репрезентации как воспроизведения для [некой] субъективности той объективности, что расположена за ее пределами, — создает (букв.: проецирует) зеркальную теорию познания и искусства, фундаментальными оценочными категориями которой являются адекватность, точность и сама Истина. Именно в терминах этого кризиса в истории форм и был описан переход от романного «реализма» лукачевской разновидности к всевозможным ныне классическим «высоким» модернизмам: познавательное призвание науки, однако, показалось бы еще более катастрофически ослабленным аналогичным переходом от репрезентативной к нерепрезентативной практике. Лиотар здесь искусно «сохраняет» связность научного исследования и эксперимента, переформулируя их кажущуюся не- или постреферентную «эпистемологию» в терминах лингвистики, и в частности теорий перформатива (Дж.Л. Остин), для которой обоснование научной работы состоит не в том, чтобы продуцировать адекватную модель или копию некоторой внешней реальности, но скорее в том, чтобы просто производить больше *работы*, генерировать новые и свежие научные *enonces*, или утверждения, давать вам возможность иметь «новые идеи» (П.Б. Медавар) или лучше всего (возвращаясь к более знакомой эстетике высокого модернизма) снова и снова «обновлять»: «*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*»

Как бы ни понимался и ни оценивался этот новый способ повторной легитимации современной науки — он имеет много родственного в других областях современной мысли\* — ретроспективно он позволяет Лиотару дать общий нарративный анализ предшествующих форм научной легитимации, коллапс которых в наше время навязывает столь отчаянные решения, столь замечательные действия по спасению в последнюю минуту.

Два великих легитимирующих «мифа», или нарративных архетипа (*recits*), также представляют известную сложность в том смысле, что они воспроизводят денотативную аргументацию книги в виде коннотативной или автореферентной спирали. Ибо два великих мифа, разводимые Лиотаром и определяемые как альтернативные оправдания институционализованного научного исследования вплоть до нашего времени, — а именно: об освобождении человечества и о спекулятивном единстве всего познания (*qua* философской системы) — предстают, кроме того, национальными мифами и воспроизводят ту самую полемику, в которую Лиотар своей книгой стремится включиться. Первый — политический, боевой, напористый — является, конечно же, традицией французского XVIII века и Французской революции, традицией, для которой философия уже есть политика и в которую сам Лиотар явно должен быть вписан. Второй является, безусловно, германской и гегельянской традицией — созерцательной, организованной скорее вокруг ценности тотальности, чем обязательства, традицией, приверженцем которой философский противник Лиотара, Хабермас, — хотя и косвенно — продолжает оставаться. Этот конфликт может быть драматизирован и усилен, если мы заменим упомянутые имена [личностями] еще более престижными, философские различия которых выражены еще острее: сравните, например, влиятельный гимн шизофрении Жюль Делеза (в книгах типа «*Анти-Эдип*») с не менее влиятельным и характерным обличением Т. Адорно культурного овещнения и фетишизации. Оппозицию можно представить и в психоаналитическом ключе, когда типично французское утверждение «децентрированного субъекта», либо иллюзия когерентного «я» или «эго» противопоставляется более традиционной защите психической «автономии» со стороны франкфуртской школы.

И все же эти традиции не являются столь последовательными и симметричными, как я только что их представил. В конце концов Лиотар пишет в русле определенного французского «постмарксизма», а именно: необычной реакции на всех уровнях против различных марксистских и коммунистических традиций во Франции, избравшей для себя главной философской мишенью гегельянско-лукачевское понятие «тотальности» (часто слишком поспешно приравнивавшееся на политическом уровне к сталинизму или даже к ленинской партии). Философский разрыв са-

\*См., например, эпистемологические очерки Луи Альтюссера, а также в (рамках) другой национальной традиции, работы Ричарда Рорти: *Richard Rorty, Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1973) и *его же Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).

мого Лиотара с марксизмом (он был членом влиятельной группы «Socialisme ou barbarie» в 50-е и начале 60-х гг.)\* значительно превосходит этот более поздний, до некоторой степени маккартистский момент во Франции (в свою очередь сменившийся с тех пор неожиданной победой социалистов на выборах в 1981 г.); но он явно объясняет ситуацию, при которой Хабермас может продолжать стоять на позициях тотализующей, диалектической немецкой традиции, в то время как философское отношение самого Лиотара к политизированной французской традиции оказалось значительно более проблематичным и сложным. Действительно, ниже я хочу показать, что существенный «либидинозный» подтекст настоящей книги заключает в себе символическое усилие по прояснению и данного запутанного сюжета. В любом случае представление Хабермаса об эволюционном социальном скачке в новый тип рационального сообщества, определяемого в коммуникативных терминах как «коммуникативная общность тех вовлеченных, кто, в качестве участников практического дискурса, проверяют законность требований норм и, в той мере, в какой они признают их обоснованными, приходят к убеждению, что в сложившихся условиях предлагаемые нормы «верны»\*\*, явно отвергается здесь Лиотаром как недопустимый пережиток «тотализующей» философской традиции и как валоризация конформистских, когда они не являются «террористическими», идеалов консенсуса. (Действительно, поскольку Хабермас обращается также к освободительной риторике, такая философская позиция в определенном смысле объединяет для Лиотара все, что неприемлемо в обеих традициях и мифах легитимации).

Однако, перед рассмотрением точки зрения, с позиций которой осуществляется подобная критика, мы должны обратиться по крайней мере мимоходом к разрабатываемой здесь методологической перспективе, в которой легитимация обеспечивается со стороны уже описанных двух типов преобладающих нарративов. Появление во Франции таких англо-американских лингвистических понятий, как остиновский «перформатив», сегодня в значительной степени факт свершившийся (хотя и достаточно неожиданное событие). В более общем плане, лингвистические измерения того, что было принято называть французским структурализмом, и по видимости более статичные возможности господствовавшей семиотики за последние годы были скорректированы и усилены возвратом к прагматике, к анализу языковых ситуаций и игр, а также самого языка как неустойчивого обмена между говорящими, чьи высказывания теперь рассматриваются не столько как процесс передачи информации и сообщений или в качестве некоторой сети знаков и даже знаковых систем, сколько как (если воспользоваться одним из любимых образов Лиотара) «трюкачество», козырной удар по коммуникативному сопернику, в основе своей конфликтное взаимоотношение между трюкачами, — отнюдь не как хорошо регулируемая и свободная от помех «передача символических знаков (tokens) из рук в руки» (Малларме о денотативной речи). Мы уже отметили возведение Лиотаром «перформатива» в статус самого фундаментального принципа собственно современной науки; что еще более удивительно в его методологическом видении, однако, — он действительно, насколько мне известно, является одним из немногих видных профессиональных философов, кто когда-либо *формально* сделал такое серьезное заключение (хотя Поль Рикер и Элистер Маккинтайр тоже приходят на ум) — это способ, каким утверждается нарратив, не просто в качестве важной новой области исследования, но значительно шире — в качестве центральной фигуры человеческого сознания к способу мышления столь же законного, как и абстрактная логика.

Пространственный методологический пассаж обосновывает это утверждение, который тотчас сам становится в некотором роде полноправной исторической нарративацией, поскольку — осо-

---

\*См. его интересную научную статью «Pierre Souyri, Le Marxisme qui n'a pas fini», in *Esprit* 61 (January 1982): 11-31.

\*\*Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, trans. Thomas McCarthy (Boston: Beacon Press, 1975), p. 105. См. также его более недавнюю работу: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981), в которой трансформация общества рассматривается в категориях эволюционных стадий Пиаже: парадоксальным образом, проблема здесь аналогична лиотаровской, когда он сталкивается с нынешней монополизацией информации многонациональными корпорациями — а именно, нет оснований верить, будто такая ситуация может быть разрешена мирной эволюцией или рациональным убеждением.

бенно в контексте рассмотрения *науки* — очевидно, что одно из свойств, характеризующих более «научные» периоды истории, и в особенности самый капитализм, это относительное ослабление требований нарративного, или повествовательного, знания перед лицом требований абстрактных, денотативных или логических и когнитивных процедур, обычно связываемых с наукой и позитивизмом. Этот пассаж в очередной раз усложняет аргументы «Постмодернистского состояния», поскольку он сам становится симптомом состояния, которое стремится диагностировать — содержащийся в нем возврат к нарративной аргументации в той же степени демонстрирует пример, кризиса легитимации прежнего когнитивного и эпистемологического научного мировоззрения, как и любое другое из перечисленных в тексте событий. Лиотар действительно определяет одну недавнюю [ин]новацию в анализе науки как восприятие (view) научных экспериментов в качестве множества более мелких нарративов, или рассказов, которые надлежит выявить (work out). С другой стороны, это возрождение по существу нарративного представления об «истине», а также жизнеспособность повсюду *локально* действующих малых нарративных единиц в современной социальной системе парадоксальным образом сопровождаются чем-то вроде более глобального или тотализующего «кризиса» нарративной функции в целом, раз, как мы видели, старые преобладающие нарративы легитимации более не функционируют на службе научного исследования — как не функционируют они, имплицитно, [больше уже] нигде (например, мы более не верим в политическую и историческую телеологию, в великих «действующих лиц» и «субъектов» истории — национальное государство, пролетариат, партию, Запад и т.д.). Это кажущееся противоречие может быть разрешено, как я полагаю, если мы сделаем следующий шаг, что Лиотар, похоже, не собирается делать в рамках настоящего текста, а именно, если в основу доводов положить (букв.: от «полагать») не исчезновение больших преобладающих нарративов, но их уход в подполье, их незатухающую, но теперь уже *бессознательную* эффективность как способа «думать о» нашей нынешней ситуации и действовать в ней. Это скрытое, но устойчивое присутствие преобладающих нарративов в том, что я назвал в другом месте нашим «политическим бессознательным», я попытаюсь вскоре продемонстрировать также в связи и с настоящим текстом.

Что больше всего поражает в лиотаровском различии повествовательности и «научной» абстракции, так это неожиданная модуляция различия в сторону ницшеанской исторической тематики. В результате, для Лиотара фундаментальное различие между этими двумя формами познания лежит в их отношении к темпоральности и особенно в их отношении к удержанию прошлого. Нарратив, формальные свойства которой усиливаются в просодии и в ритмических характеристиках традиционных сказок, поговорок и тому подобного, характеризуется здесь как способ *потребления* прошлого, как способ забывания: «по мере того, как метр опережает акцент в производстве звука (произнесенного или произнесенного), время перестает быть подспорьем для памяти, превращаясь в древнее биение, которое, при отсутствии заметного разграничения (separation) между периодами, препятствует их нумерации и обрекает их на забвение» (раздел 6). Вспоминается великое и по-прежнему влиятельное эссе Ницше об изнуряющем воздействии историографии и верности прошлому и мертвым, чему, похоже, способствует одержимость историей. Ницшеанская «сила *забыть* прошлое» — при подготовке к перемене, предвещающей приход сверхчеловека — здесь парадоксально трансформирована в свойство самой повествовательности, тех самых нарративов, героических и иных, в которых нас учили видеть форму примитивного хранения данных, либо [форму] социального воспроизводства. Во всяком случае, чего такая формулировка со всей определенностью достигает, так это радикальной дифференциации между потреблением прошлого в нарративе и его хранением, накоплением и капитализацией в «науке» и научной мысли — способ понимания, который подобно первому избыточному продукту в экономике, станет постепенно определять широкий диапазон более сложных и экстенсивных институциональных объективаций — сначала в письме; затем в библиотеках, университетах, музеях; с [последующим] прорывом в наше собственное время к микрохранению, компьютеризированным данным и банкам данных невообразимых прежде размеров, контроль или даже право собственности в отношении которых является, как предупреждали нас Герберт Шиллер и другие (и что очень отчетливо осознает Лиотар), одним из существенных *политических* вопросов нашего времени.

Итак, мы возвращаемся к тематике науки и знания в ее социальной форме: той, что ставит вопросы о социальном классе — является ли технократия, порождаемая таким главенством знания, бюрократией или отдельным новым классом? — и о социально-экономическом анализе — является ли данная стадия развитого индустриального общества структурным вариантом классического капитализма или же мутацией и зарождением совершенно новой социальной структуры, в которой, как утверждали Дэниел Белл и другие теоретики концепции «постиндустриального общества» в собственном смысле, именно наука, знание, технологическое исследование, а не индустриальное производство и извлечение прибавочной стоимости, отныне являются «в конечном счете определяющими»?

На самом деле, эти две взаимосвязанные теоретические проблемы одновременно поднимают два отчетливых и частично перекрывающих друг друга вопроса, которые Лиотар к своей чести не стремится здесь безапелляционно разрешить. Проблема, в конце концов, состоит в природе способа производства, и, в частности, природе капиталистического способа производства, а также структурных изменений, на которые он способен. Вопрос, таким образом, может быть переформулирован как вопрос о марксизме: сохраняют ли категории, разработанные им для анализа классического капитализма, свою законность и объяснительную силу, при обращении к сегодняшним многонациональным и информационным обществам с их технологиями «третьего поколения»? Постоянство вопросов власти и контроля, особенно в [условиях] возрастающей монополизации со стороны информации частного бизнеса, казалось бы, делает неизбежным утвердительный ответ и вновь подтверждает привилегированный статус марксизма как способа анализа собственно капитализма.

Но этот вопрос часто рассматривается как предполагающий также и другую группу ответов и выводов, связанных с концом капитализма, возможностью революции и, в первую очередь, с сохраняющейся функцией промышленного рабочего класса в качестве главного революционного «субъекта истории». Интеллектуалы и активисты по крайней мере с исторической точки зрения [с]могли признать объяснительную силу марксизма как способа анализа капитализма, обладающего [явным] преимуществом (включая конкретный социальный момент, каким является наше собственное общество), и в то же самое время отказаться от традиционного марксистского видения революции и социализма, главным образом из убеждения, что промышленный рабочий класс (в любом случае определяемый своим отношением к производственным технологиям первого и второго типа, скорее, чем третьей, кибернетической или ядерной разновидности) более не занимает стратегической позиции власти в этой общественной формации. Более сильная теоретическая форма этого утверждения вытекала бы тогда из представления, что общественные классы — классического типа, как они определяются в марксизме — сегодня более не функционируют в качестве таковых, но скорее вытеснены другими, неклассовыми (nonclass) образованиями, такими, как бюрократия и технократия (такова, по всей видимости, позиция Лиотара, политическая деятельность которого в группе «Socialisme ou barbarie» была связана непосредственно с анализом бюрократии в восточно-европейских странах).

Вопрос об общественном классе, и в частности о «пролетариате» и его существовании, безнадежно запутывается, когда в таких аргументах проблема теоретической категории анализа (социальный класс) объединяется с эмпирическим вопросом о состоянии умов и влиянии рабочих в том или ином обществе сегодня (они более не революционны, обуржуазились и т.д.). Более ортодоксальные марксисты согласятся с наиболее радикальными пост- и антимарксистскими положениями по крайней мере в том, что марксизм как целостная философия (или, еще лучше, как «единство теории и практики») сохраняется или гибнет вместе с проблемой общественного класса.

Здесь можно отметить по крайней мере то, что благодаря теоретическому осмыслению Эрнстом Мэнделом третьей стадии капитализма после классического, или рыночного, капитализма, анализировавшегося собственно в «Капитале», а также монополистической стадии, или стадии «империализма», предпринятому Лениным, существует сегодня чисто марксистская альтернатива не- или антимарксистским теориям «потребительского» и «постиндустриального» общества, теориям, среди которых наиболее влиятельной является без сомнения теория Дэниела Белла. Мэндел действительно стремится показать, что все характеристики, взятые Беллом с



целью засвидетельствовать конец капитализма как такового — в частности, беспрецедентное первенство науки и технических изобретений равно как и технократии, возникшей в силу такого привилегированного положения, а также переход от прежних индустриальных к новейшим информационным технологиям — могут быть описаны в классической марксистской терминологии как показатели новой, могучей, не знающей аналогов глобальной экспансии капитализма, который теперь проникает главным образом (*specifically*) в до сих пор докапиталистические анклавы сельского хозяйства «третьего мира» и культуру «первого мира», где капитал, иными словами, делает еще более бесповоротной колонизацию Природы и Бессознательного: «Этот новый период (1940-1965) характеризовался, среди прочего, тем, что наряду с промышленными потребительскими товарами машинного производства (как это было с начала XIX века) и машинами машинного производства (с середины XIX века), мы обнаруживаем теперь произведенные машинами сырье и пищевые продукты. Поздний капитализм, отнюдь не являющий собой «постиндустриальное» общество, предстает тем самым как период, когда впервые все отрасли экономики полностью индустриализированы; к этому можно добавить и возрастающую механизацию сферы обращения (за исключением чисто ремонтных услуг) и возрастающую механизацию надстройки»\*.

Это описание также вполне согласуется с разработанной франкфуртской школой концепцией «индустрии культуры» и проникновения товарного фетишизма в те сферы воображения и психики, которые со времен классической немецкой философии всегда рассматривались как последняя неприступная крепость, противостоящая [напору] индустриальной логики капитала. Что остается проблематичным в подобных концепциях — и в опосредующих формулировках, подобных принадлежащим Ги Дебору, для которого «образ является последней стадией товарного овещнения» — это, безусловно, трудность [концептуального] увязывания культурных и информационных товаров с трудовой теорией стоимости, методологическая проблема согласования анализа в плане количества, в особенности рабочего времени (или продажи рабочей силы столькими отдельными частями), с природой «умственной» деятельности и нефизических, неизмеряемых «товаров» типа информационных частиц либо «продуктов» коммуникации и развлечения. С другой стороны, полагание категории «способ производства» в качестве фундаментальной для марксистского социального анализа и интерес к «проблематике», что ставит подобные системные вопросы о современном обществе, видимо, будут оставаться существенно важными для политически ориентированных людей, которые по-прежнему связывают себя с радикальными социальными преобразованиями. Действительно, именно вкладом в эту общую проблематику и ценна небольшая книжка Лиотара, несмотря на то, что ее автор, как мы вскоре увидим, никоим образом не причисляет себя к революционерам традиционного толка.

Если меняющийся статус науки и знания (и их экспертов) подводит нас к вопросу о природе данного способа производства как системы функционального целого, этот второй, более широкий вопрос возвращает нас, после значительного отступления, к проблеме культуры и, в частности, к проблеме существования или отсутствия некоторой собственно «постмодернистской» культуры. Ибо хотя категория способа производства иногда неверно понималась как узко экономическая и «производственная», ее адекватное объяснение явно требует структурного изучения и распределения надстроечных уровней рассматриваемой общественной формации, а также, с особой настоятельностью, функции и места, которыми должно наделить саму культуру: без теории об исторически и диалектически специфической и уникальной роли в нем «культуры» не может существовать никакой удовлетворительной модели конкретного способа производства.

В этом месте анализ Лиотара сталкивается с трудностями и сходит на нет, ибо формальное ограничение его очерка проблемой «знания» приводит к исключению [целой] области — культуры, — которая представляет для него огромную значимость в других его работах, поскольку из числа всех современных мыслителей он был одним из наиболее глубоко вовлеченных в идеи современного авангардного и экспериментального искусства во всем его объеме и многообразии. Именно эта вовлеченность в экспериментальное и новое, однако, определяет [такую] эсте-

---

\*Ernest Mandel, *Late Capitalism* (London: New Left Books. 1975), pp. 190-91.

тику, которая значительно более тесно связана с традиционной идеологией самого высокого модернизма, чем с нынешними разновидностями постмодернизма, а также — хотя это достаточно парадоксально — очень тесно связана она с концепцией революционной природы высокого модернизма, которую верный ученик Хабермас унаследовал от франкфуртской школы.

Таким образом, хотя в полемическом задоре он присоединяется к лозунгу «постмодернизма» и участвует в защите некоторых его наиболее противоречивых произведений, в действительности Лиотар вовсе не желает постулировать (to posit) постмодернистскую стадию как радикально отличную от периода высокого модернизма и предполагающую коренной исторический и культурный разрыв с последним\*. Рассматривая постмодернизм скорее как недовольство распадом того или иного модернистского стиля — моментом в перманентной «революции» и обновлении высокого модернизма, который сменяется свежим всплеском формального изобретения — поразительной формулой он характеризует постмодернизм не как то, что следует за модернизмом и его специфическим кризисом легитимации, но скорее как циклический момент, совершающий возврат всякий раз (ever new) до появления совершенно новых модернизмов в более строгом смысле.

Здесь в таком случае воспроизводится своего рода прославление модернизма в том виде, в каком он замыслился своими первыми идеологами — как постоянная и все более динамичная революция языков, форм и художественных вкусов (по-прежнему не уподобленная коммерческим революциям в моде и модернизации товаров, которые мы с тех пор стали осознавать в качестве имманентного ритма самого капитализма); к которой последующая волна более откровенно лево-ориентированных и часто марксистских идеологов и эстетиков после Второй мировой войны добавит явно *политическое* измерение, — так что революционная эстетика модерна иногда будет схватываться франкфуртской школой, но кроме того группами Тель Кель и Скрин, в более буквальном (literal) смысле критического отрицания, если не откровенной (outright) социальной и психологической трансформации. Эстетика самого Лиотара сохраняет многое от этой протополитической устремленности; своей верностью он продолжает видеть ценность культуры и ее возможности в значительной мере так же, как это было с западным авангардом, начиная с fin de siècle.

С другой стороны, может показаться, что сведение постмодернизма к этой предшествующей концепции высокого модернизма с ее негативным, критическим и революционным призывом депроблематизирует значительно более интересную и сложную ситуацию, которая является частью дилеммы, поставленной «поздним капитализмом» (потребительским, индустриальным обществом и т.п.) в областях уже науки и техники, производства, социального, изменения и проч. В этой связи мне представляется, что Хабермас, работая, без сомнения, в значительно более давящей и маккартистской атмосфере Федеративной Республики — имеет значительно более острое чувство политических ставок в этой, по видимости теоретической проблеме, чем хотелось бы того допустить Лиотару. Ведь для Хабермаса, в самом деле, постмодернизм предполагает открытое отрицание модернистской традиции, — возрождение неприятия филистером, или Spiessburger'ом, среднего класса модернистских ценностей и форм, — и в качестве такового выражение нового социального консерватизма\*\*. Его диагноз подтверждается той областью, в которой вопрос о постмодернизме ставится наиболее остро, а именно архитектурой\*\*\*; мастера высокого модернизма, архитекторы международного стиля — Ле Корбюзье, Франк Ллойд Райт — были как раз революционерами в отмеченном выше смысле: сторонниками инноваций формы и преобразований архитектурного пространства, которые как ожидалось, смогут сами по себе изменить общественную жизнь в целом и, заместив собой политическую революцию (как

---

\*См. его работу «Response a'la question: qu'est-ce que le postmoderne» in *Critique*, April 1982, pp. 357-67, которая включена в эту книгу в качестве приложения, также как и его интересную книгу о Марселе Дюшане — Jean-Francois Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp* (Paris: Galilee, 1977).

\*\*См. его статью «Modernity versus Postmodernity», in *New German Critique* 22 (Winter 1981): 3-14.

\*\*\*См. содержательный обзор современных постмодернистских теорий архитектуры в кн. Paolo Portoghesi, *After Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1982).

выражался Ле Корбюзье), выступить заменой последней (в этой форме, однако, мысль столь же стара, как «Эстетическое воспитание человечества» Шиллера). Постмодернизм, бесспорно, означает возврат всех старых антимодернистских предрассудков (как [это видно] в недавнем «From the Bauhaus to Our House» Тома Вульфа), но, объективно, он также был признанием коренного поражения с точки зрения самих архитекторов: новые здания Ле Корбюзье и Райта не изменили в конечном счете мира, они даже не сумели модифицировать захламленное (junk) пространство позднего капитализма, в то время как миссовские башни с их «нулевой степенью» в духе Малларме совершенно неожиданно выродились в целое нагромождение отвратительнейших стеклянных коробок во всех основных урбанистических центрах мира. Именно в этом смысле высокий модернизм можно безоговорочно (definitively) объявить мертвым и принадлежащим прошлому: его утопические амбиции оказались неосуществимыми, его формальные новшества — исчерпанными.

Однако, это вовсе не тот вывод, который Хабермас и Лиотар делают из того, что они подразумевают, каждый по-своему, под постмодернистским движением: для них обоих возврат к прежнему критическому высокому модернизму все еще возможен, точно так же, как для Лукача (столь же анахронично), писавшего в разгар периода высокого модернизма, возвращение к некоему прежнему предмодернистскому реализму было по-прежнему возможным. Но если стремиться, — как [это делают] Хабермас и Лиотар, — постулировать появление некоторого нового состояния общественных отношений (даже оставляя в стороне вопрос, считать ли это самостоятельным и новым, полноправным способом производства или нет), тогда, по-видимому, не будет слишком дерзким предположить некоторое аналогичное изменение роли и динамики самого культурного производства, то, что действительно следует попытаться воспринять диалектически, без всякой излишней морализации. Постмодернистская архитектура, например, предстает перед нами своеобразным аналогом неоклассицизма, игрой («историцистской») аллюзии и цитаты, которая отвергает прежнюю строгость высокого модернизма и которая сама, похоже, повторяет целый набор традиционных западных эстетических стратегий: потому мы имеем маньеристский постмодернизм (Майкл Грейвз), барочный постмодернизм (в Японии), постмодернизм в стиле роккоко (Чарлз Мур), неоклассицистский постмодернизм (французский, в частности [в лице] Кристиан де Порзампарк), и, возможно, даже «развитой модернистский» постмодернизм, где сам модернизм является объектом постмодернистского «пастиша». Это — богатое и созидательное движение [полное] величайшей эстетической игры и наслаждения, которое наиболее сжато, пожалуй, можно охарактеризовать в целом двумя важными свойствами: во-первых, отступничеством от протополитического призвания и террористической установки прежнего модернизма и, во-вторых, упадком всего, что имело отношение к аффекту (глубина, тревога, страх, переживания грандиозного), который отличал высокий модернизм с его последующей заменой тем, что Кольридж назвал бы фантазией, а Шиллер эстетической игрой, т.е. посвящением себя поверхности и *поверхностному* во всех смыслах этого слова.

Однако, именно к поверхностному (во всех этих смыслах) определенная разновидность французского постструктурализма привлекла наше внимание, не исключая и ранних работ самого Лиотара: это, однако, тот [самый] момент, когда эстетика уступает место этике, когда проблема постмодернистского (даже в его связи с новыми формами науки и знания) становится проблемой более существенного отношения к новой общественной формации (formation) — момент, наконец, когда то, что я назвал глубинной вытесненной, или скрытой, символической нарративией «Постмодернистского состояния», в конце концов, проступает наружу.

Здесь, по-видимому, прослеживается связь Лиотара (лиотаровских идей) с «Анти-Эдипом» Жюлья Делеза и Феликса Гваттари, которые в конце этой работы также предупреждали нас, что предложенная ими шизофреническая этика ни в коей мере не является революционной, но представляет собой способ выживания при капитализме, продуцируя свежие желания в пределах структурных ограничений капиталистического способа производства как такового\*. Восх-

\**Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, with preface by Michel Foucault (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983 reprint of 1977 Viking edition), pp. 456-57.

валение Лиотаром сродственной этики проявляется наиболее ярко в контексте уже отмечавшегося отказа от сообщества консенсуса Хабермаса, в рамках которого пророчески утверждается растворение «я» во множестве сетей и отношений, противоречивых кодов и взаимопересекающихся сообщений (раздел 4). Неудивительно, что этот взгляд определит, наконец, и итоговое представление Лиотара о науке и знании сегодня как поиске [отнюдь] не консенсуса, но как раз [самого] «непостоянства», как практике *паралогизма*, смысл которой не в том, чтобы разрушить изнутри те самые рамки, в которых когда-то осуществлялась былая «нормальная наука». Риторика, передающая все это, — бесспорно, риторика борьбы, конфликта, страдальческого (*agonic*) в квази-героическом смысле; не должны забывать мы и о связанном с этим взгляде Лиотара на греческую философию негосподствующего толка (стоики, киники, софисты) как партизанскую войну маргиналов, чужаков, негреков против огромного и репрессивного Ордена Аристотеля и его последователей\*. С другой стороны, эстетика иногда выступает неприятным зеркалом; стоит хотя бы на мгновение задуматься над необычной гармонией между «свободной игрой» науки у Лиотара и тем как постмодернистская архитектура учит нас «извлекать уроки из Лас-Вегаса» (Роберт Вентури) и «чувствовать себя как дома в нашем отчужденном бытии» (Маркс о гегелевской концепции Абсолютного духа). Как бы то ни было, таков глубочайший, наиболее противоречивый, но и наиболее важный уровень лиотаровской книги: уровень наррации, которая — как всякая наррация — должна создавать иллюзию «воображаемого разрешения реальных противоречий» (Леви-Стросс).

Предполагаемая формальная проблема могла бы быть выражена следующим образом: как обойтись без наррации с помощью самой же наррации? Действительно, на политическом и социальном уровне наррация в некотором смысле всегда означала отрицание капитализма: с одной стороны, например, нарративное знание противопоставляется здесь «научному», или абстрактному знанию как докапиталистическое собственно капитализму. Однако, как это стало ясно, когда нарративные легитимации самой науки были востребованы (букв: вызваны к жизни) в момент их кризиса и распада, — наррация также обозначает что-то вроде *телеологии*. Великие преобладающие наррации в данном случае те, что предполагают возможность чего-то за пределами капитализма, чего-то радикально отличного; они также «легитимируют» практику, посредством которой политические активисты стремятся этот радикально иной общественный порядок будущего сделать реальностью. И все же, обе преобладающие наррации науки стали сегодня для интеллектуалов особенно отталкивающими и вызывающими замешательство: риторика освобождения, например, со страстной амбивалентностью разоблачается Мишелем Фуко в первом томе его «Истории сексуальности»; тогда как риторика тотальности и тотализации, возникшая из того, что я называю германской или гегельянской традицией, является объектом своего рода инстинктивного и автоматического разоблачения со стороны почти всех.

Тот факт, что Лиотар настаивает на *нарративном анализе* в ситуации, при которой сами наррации кажутся уже более невозможными, отражает его твердое намерение оставаться на почве политики и спора; то есть, избежать одного из возможных и даже логических разрешений дилеммы, состоящего в том, чтобы стать, подобно Дэниелу Беллу, идеологом технократии и апологета самой системы. Добивается он этого переносом (*to transfer*) прежней идеологии эстетики высокого модернизма, прославления его революционной силы в саму науку и научное исследование. Именно безграничная способность последних к инновации, изменению, разрывам и обновлению придаст в противном случае репрессивной системе неотчуждаемое возбуждение нового и «неизведанного» (последнее слово в тексте Лиотара), а также риска, отказа от конформизма и гетерогенности желаний.

К сожалению, другая сопряженная с этим ценность [из] вывода книги — а именно, справедливость — имеет тенденцию, как [это происходит] во всех интересных наррациях, вернуться к этой первой и разрушить ее кажущуюся достоверность. Динамика вечного изменения, как показал Маркс в «Манифесте», является не некоторым посторонним ритмом внутри капитала — ритмом, характерным для тех неинструментальных форм деятельности, каковы-

\*См.: «*De la force des faibles*» в специальном выпуске журнала «*L'Arc*», посвященном Лиотару: *L'Arc* 64 (1976): 4-12.

ми выступают наука и искусство — но скорее собственно «перманентной революцией» капиталистического способа производства как такового: когда опьянение подобным революционным динамизмом есть признак бонуса, т.е. добавочного вознаграждения, удовольствия и награда социального воспроизводства самой системы. Момент истины, в этом плане, наступает тогда, когда вопрос о собственности и контроле над новыми информационными банками, — о прибыльности новой технологической и информационной революции, — встает снова в полный рост на этих последних страницах: дистопическая перспектива глобальной частной монополии на информацию существенно перевешивает удовольствия от паралогизмов и «анархистской науки» (Фейерабенд). Однако, нельзя ожидать, что эта монополия, как и все остальное в системе частной собственности, будет преобразована технократической элитой, какой бы великодушной она ни была; такая монополия может быть оспорена только подлинно политическим (а не символическим или протополитическим) действием.

*Перевод с английского А. Сыродеевой и Е. Петровской*

## ПО ТУ СТОРОНУ ПЕЩЕРЫ: ДЕМИСТИФИКАЦИЯ ИДЕОЛОГИИ МОДЕРНИЗМА\*

У Айрис Мердок есть роман, в котором один из персонажей — пожилой профессор философии — напоминает нам о выводах, сделанных Платоном в его «Федре» относительно правильного и неправильного употребления языка. «Слова, — к этому, как можно заключить, сводятся там высказывания Сократа, — невозможно переставлять с места на место, сохраняя при этом их значение. Истина сообщается конкретным говорящим конкретному слушателю»\*\*.

Для романиста подобное замечание, вложенное в уста одного из своих персонажей, довольно странно. Ибо, если оно справедливо, то, конечно же, существование романа как такового было бы невозможно. Литература, вероятно, и есть исключительный пример слов, которые можно переставлять с места ни место без утраты их значения. Что, как не эту коренную *портативности* всего литературного языка, означает идея автономности произведения искусства — один из великих устрашающих фетишей современной американской литературной критики? Поэтому вопрос, который мы в первую очередь хотели бы сами себе задать, вовсе не в том автономно произведение искусства или нет, а в том, как оно *становится* автономным; как языку — в определенном контексте, в определенной ситуации — повседневному языку — удастся стать независимым, организовав себя в относительно самостоятельные сгустки слов, которые затем могут быть усвоены группами и индивидами, существенно разнесенными в пространстве и времени, а также социальным классом или культурой в целом.

Итак, хотя я и не намерен здесь искать решение эстетической и философской проблемы, только что сформулированной мной, — а именно, об автономности произведения искусства, — думаю, было бы поучительно, приближаясь к предмету моего исследования, поделиться с возможными решениями этой проблемы, выяснив, не ведут ли все они назад, пусть и окольными путями, к тем социальным и историческим факторам, которые формируют абсолютный горизонт нашего индивидуального существования. Ведь очевидно, что если вы начнете с изучения происхождения определенной литературной формы, другими словами, если вы выберете в качестве предмета вашего исследования не сегодняшнюю автономию некоторой формы или жанра, а их *автономизацию*, то вы с неизбежностью придете к выводу о возникновении подобных форм из социальной жизни в целом и повседневного языка в частности; и это так, стремитесь ли вы, следуя за Фишером и Лукачем\*\*\*, с одной стороны, или за Кембриджской школой, с другой, установить тот момент, когда художественная деятельность выделяется из недифференцированного ритуального мира первобытного общества; или же пытаетесь вместе с таким писателем, как Андре-Жолль в его «Простых формах», найти ключ к какому-то конкретному жанру в определенном речевом акте, вписанном в определенную социальную ситуацию, — так, например, вы могли бы попытаться понять, как максима или эпиграмма выделилась из разговорной практики определенного типа салонного общества. Оба способа изучения автономизации с необходимостью подтверждают мирской характер [литературной] формы.

На это можно возразить, что формы или жанры лишь изначально являются частью практического мира повседневной общественной жизни: однажды отделившись от него, они теряют все следы своего происхождения и становятся фактически совершенно независимыми, полноправными и автономными лингвистическими образованиями. Но принять такое замечание, значит, как мне кажется, забыть о том, что жанр сам по себе есть социальный институт, что-то вроде общественного договора, по которому мы соглашаемся соблюдать определенные правила в отношении соответствующего использования той или иной рассматриваемой нами языковой единицы. Отнюдь не доказывая автономность произведения искусства, само существование

---

\*Fredric Jameson, *Beyond The Cave. Demystifying the Ideology of Modernism* // Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essay 1971-1986. Volume 2: The Syntax of History*. Minneapolis.: University of Minnesota Press. 1988.

\*\*Iris Murdoch, *The Unicorn* (London, 1963), p. 118.

\*\*\*См. например, Ernst Fisher, *The Necessity of Art* (London, 1959), или Georg Lucacs, *Aesthetik* (Berlin, 1963).

жанровой конвенции тем самым объясняет, как могла возникнуть иллюзия автономности, поскольку ситуация жанра формализует и, таким образом, включает в формальную структуру элементы повседневной жизни, которые иначе присутствовали бы в самом произведении искусства как содержание.

Однако и в этом случае я допускаю, что возможна крайняя позиция, такая, которая, признавая социальную природу жанровых ситуаций, объявляет, что в наше время старомодные жанры прекратили свое существование, и что мы более не потребляем ни трагедий, ни комедий, ни сатир, но скорее литературу в целом в форме каждого конкретного произведения, Книгу мира, текст как безличный процесс. Мне думается, можно сказать, что на этом этапе все жанровые ситуации сводятся к одной, а именно к потреблению самой Литературы, что постепенно становится излюбленным занятием небольшого числа людей — не стану всерьез именовать нас элитой. — сосредоточенных в университетах и в нескольких основных культурных центрах.

Тем не менее, что мне особо хочется подчеркнуть, так это, каким образом наш исходный тезис похоже полностью перевернулся. Мысль об автономности произведения искусства, — которая поначалу казалась предметом гордости и ценностью, достойной защиты, — сейчас начинает выглядеть несколько стыдливо, как симптом, патологичность которого хотелось бы рассмотреть более пристально. Итак, в этом месте мы склонны задать вопросом не о том, являются ли литературные произведения автономными, и даже не о том, каким образом искусству удается приподнять себя над собственной же непосредственной социальной ситуацией и освободиться от своего социального контекста, а о том, каков тот тип общества, в котором произведения искусства стали до такой степени автономными и где более древние социальные и культурные функции литературы оказались нас только неузнаваемыми, что мы предали забвению (в усиленном, хайдеггерианском, смысле этого слова) власть и влияние, которые может иметь социально звучащее искусство.

Вопрос такого рода явно требует от нас способности каким-то образом выйти за пределы самих себя, наших местных вкусов и литературных ценностей и посмотреть на все это, используя нечто вроде брехтовского эффекта отчуждения, как если бы это были ценности и установки совершенно чужеродной культуры. Будь мы в состоянии поступить таким образом, мы внезапно, как мне кажется, осознали бы степень, в какой последовательная и вполне систематичная идеология — я буду называть ее идеологией модернизма — навязывает свои концептуальные ограничения нашему эстетическому мышлению, вкусу, суждениям и на свой лад конструирует совершенно искаженную модель истории литературы — что, очевидно, является одним из тех привилегированных вариантов опыта, посредством которого мы как исследователи по меньшей мере имеем доступ к самой Истории.

Когда находишься в плену подобной идеологии — или, если хотите, *Weltanschauung* — или же парадигмы, *episteme* — как вообще можно осознать ее, не говоря уже о том, чтобы терпеливо разобрать — или деконструировать — ее сложный механизм, единственно через который мы до сих пор учились смотреть на реальность?

Я думаю, что первым шагом на этом пути должна стать опись всего, исключенного из этой идеологии, а также наше более четкое понимание того, какого рода литературные произведения были откровенно отброшены данной машиной (и которые во многих случаях могут вообще не классифицироваться как Литература), например, массовая культура, или культура средств массовой информации, культура непривилегированных, или трудящихся, классов, но также и некоторые из немногих сохранившихся остатков подлинно народной, или крестьянской, культуры докапиталистического периода и, в частности, конечно же, устные предания племенных и первобытных обществ. Такое утверждение вовсе не означает приверженность империализму покорения-новых-миров, духом которого была недавно проникнута значительная часть европейского мышления в области культуры, так как дело сейчас не столько в чувстве удовлетворенности по поводу безмерной эластичности и восприимчивости нашего собственного культурного мировоззрения, сколько в обнаружении основных структурных пределов этого мировоззрения и примирении с его отрицанием, с тем, что оно не может воспринять без утраты им собственной идентичности и радикальной своей трансформации. Ведь все мы знаем, что капитализм является первой по-настоящему глобальной культурой, и он никогда не отказывался от своей миссии ассимилиро-

вать чужое — будь то африканские маски времен Пикассо или маленькие красные книжки Мао-Цзедуна, которые продаются в вашей аптеке за углом.

Нет, я имею в виду более сложный процесс, тот, что может быть успешно завершён только посредством болезненного осознания этноцентризма, в который все мы, так или иначе, вовлечены. Чтобы максимально заострить вопрос и представить его в предельно вызывающей форме, я выскажу предположение, что наша первейшая задача состоит не в том, чтобы убеждать себя в пригодности для нас этих чужеродных или примитивных форм искусства, а в том, чтобы попытаться определить всю меру нашей скуки, когда мы имеем с ними дело, а также нашего почти физического неприятия того, что может быть, (на наш пресыщенный вкус) лишь неизобретательной простотой и повторением, литургической медлительностью и предсказуемостью либо бессмысленным и монотонным бессвязным бормотанием некоей устной традиции, которая не может предложить нам ни вербальной плотности и непрозрачности, ни психологической тонкости и силы. Не интерес и очарованность, таким образом, но скорее чувство уныния, с которым мы приближаемся к пределу нашего собственного мира и отмечаем с некоторой самозащитной апатией, что по ту сторону границы для нас ничего не существует — таково безрадостное положение, в котором, я полагаю, мы подходим к постижению Другого, что в то же время является и началом познания самих себя.

А теперь я хочу позаимствовать понятие из другой дисциплины с тем, чтобы объяснить, почему это так и попытаться высказать некоторые соображения относительно того, что можно в этом плане сделать. Речь идет о понятии вытеснения, которое, как и многое другое в языке Фрейда, взято из сферы политики, по отношению к которой уже в средневековых языках был применен его первоначальный чисто описательный смысл. Вместе с тем понятие вытеснения вовсе не столь драматично, как это может на первый взгляд показаться, ибо каковы бы ни были его источники и каким бы ни был окончательный результат вытеснения в отношении личности человека, в психоаналитической теории его симптомы и механизмы совершенно противоположны насилию и предстают всего лишь в виде отвлеченности, забывчивости, пренебрежения, потери интереса. Вытеснение рефлексивно, т.е. его цель не только устранить из сознания конкретный объект, но также, главным образом, избавиться от следов этого устранения, вытеснить воспоминание о намерении вытеснить. Именно в этом смысле скука, понятие, которым я только что воспользовался, может послужить действенным герменевтическим инструментом: она маркирует место, где захоронено нечто болезненное, она предлагает нам пробудить все мучительные колебания, борьбу субъекта с тем, чтобы отвести глаза от мысли, губительная сила которой поддерживает раздор с собой.

Конечно, я буду употреблять это понятие лишь метафорически, так как в мои планы здесь вовсе не входит оценка возможности некоего последовательного фрейд-марксизма или определение взаимосвязи между объектом исследования самого Фрейда, а именно сексуальностью, и теми феноменами культуры, которые занимают нас. Замечу, что классический анализ идеологии Георгом Лукачем в его «Истории и классовом сознании» (1923) очень близок только что данному нами описанию вытеснения. В этой работе Лукач делает последовательные выводы из своей мысли о том, что основной категорией марксизма является категория Тотальности, иными словами, что основная сила марксистской мысли состоит в ее способности — в ее действительной решимости — устанавливать все необходимые взаимосвязи и вновь сводить воедино все те разрозненные области — экономику, скажем, и литературу, — которые мышление среднего класса с такой настойчивостью стремилось развести. Из этого, таким образом, следует, что буржуазная идеология или, в наших терминах, метод вытеснения реальности средним классом — не столько факт искажения и ложного сознания в смысле откровенного цинизма или лжи (хотя, очевидно, в нашей дисциплине этого тоже достаточно, чтобы удовлетворить самого требовательного наблюдателя), сколько, прежде всего и в основном, факт упущения, стратегических просмотров и выпадений, такая первичная обработка сырого материала, при которой ряд вопросов не может возникнуть вообще.

Именно в этом смысле исследование вытеснения или идеологической необъективности в литературной критике требует такого же внимания к внешним конститутивным границам этой дис-



циплины, как и к повседневным конструктивным усилиям внутри нее для ее же блага. Я не могу, однако, не обратиться к авторитету совсем иного рода, чем Лукач, и поскольку слово уже произнесено, отмечу, что данная проблема в целом сопоставима с тем, что достаточно правое по своей ориентации теологическое движение как во Франции, так и в Германии сегодня вновь решило назвать герменевтикой, т.е. наукой интерпретации в целом, проблематикой встречи с чужеродным текстом, принадлежит ли он отдаленному прошлому или же другой культуре. Замечу лишь, что мое собственное обращение к скуке не отличается существенным образом от подхода Ханса-Георга Гадамера, ведущего ученика Хайдеггера и центральной фигуры немецкой герменевтики, к тому, что он вполне» умышленно и не без вызова называет предрассудком, *Vorurteile\**; и что мы могли бы с легкостью описать как классовые привычки и идеологические способы мышления, заложенные в нашем собственном конкретном социальном и историческом положении. Сказать, что посредством подобного *Vorurteile* или ситуативного предрассудка мы понимаем, что представляет собой отличное от нас, значит, следовательно, подтвердить двойственный характер понимания в целом и напомнить себе, что оно никогда не может осуществляться в пустоте, «объективно» или вне ситуации, что любой контакт с друговостью есть в то же время с необходимостью и наше возвращение к самим себе, к нашей конкретной культуре и классовой принадлежности, что скрыто или явно не может не поставить последнюю под вопрос.

Давайте теперь посмотрим, что это могло бы означать практически, как способ оценки организации литературы в качестве сферы исследования. Я уже как-то отмечал, что наша привычка изучать отдельных писателей по одиночке, в своеобразной почтительной стилистической изоляции, была очень удобной стратегией предотвращения вмешательства в литературные исследования подлинно социальных и исторических проблем\*\*. Позиция, которую я собираюсь отстаивать, не отличается от описанной с той лишь разницей, что речь идет скорее о целых периодах, чем об отдельных писателях. Я полагаю, что помещение в культурные гетто первобытных устных преданий является прекрасным тому примером, хотя двусмысленность понятия «миф», так вольно употребляемого в современном литературоведении, делает пример с первобытным сказом достаточно непростым. Наша собственная школа исследования мифов — или вернее то, что для большей ясности следовало бы назвать критикой архетипов — очевидно имеет в виду совсем иной объект исследования и совсем иной род удовлетворения от текста, нежели тот, который мы наблюдаем в случае с первобытными сказителями, скажем, Энциклопедии племени Бороро. В самом деле, каким бы полезным в конечном счете ни был интеллектуальный блеск «*Mythologiques*» Клода Леви-Строса, значение этих четырех томов по меньшей мере в том, что они дают нам почувствовать те по-настоящему эпизодические, молекулярные ряды событий, внутри которых герой Юнга, облеченный во все свои архетипические маски, неизбежно должен ощутить структурный дискомфорт.

Но мы отложим проблему мифа ради более близкой нам проблемы, которая в действительности включает в себя ту литературу, что наиболее явно отрицается практикой и ценностными установками идеологии модернизма: обратимся к реализму. И возможно, мое замечание относительно скуки покажется вам теперь несколько более уместным, если, с одной стороны, вы думаете о неизбежной утомительности для нас сегодня — программируемых быстрым мельканием телевизионных программ — бесконечных, старых, трехтомных романов; а с другой — тяжело вздохнете при мысли об очередном витке тягостной полемики, ведущейся во имя реализма, принять условия которой, пожалуй, значит заранее признать себя скомпрометированным.

В известной степени я так же разделяю это чувство и не собираюсь вести здесь нечто вроде пуританского наступления на модернизм во имя более старых ценностей реализма; хочу лишь подчеркнуть ограниченность идеологии модернизма при объяснении великих произведений реалистического искусства и заметить следующее: доказывать, что Диккенс на самом деле был символистом, Флобер — первым модернистом, Бальзак — мифотворцем, а Джордж Элиот — в некотором роде викторианским вариантом Генри Джеймса, если вообще не Достоевского, — до-

\*Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methods* (Tubingen, 1965), pp. 255-61.

\*\*Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, 1972), pp. 309-26.

казывать все это есть недобросовестная в интеллектуальном отношении операция, которая оставляет в стороне реальные проблемы.

Современная теория литературы фактически дала нам две непримиримые версии реализма. С одной стороны, существуют классические апологии подобного типа нарративности, наиболее ярко ассоциирующиеся с позицией Георга Лукача, однако менее спорную и, возможно, более взвешенную аргументацию для которых предлагает Эрих Ауэрбах. Для представителей этой позиции реалистический способ повествования — подобно сонатной форме в музыке и освоению живописной перспективы — суть одно из самых сложных и органичных воплощений западной культуры, для которой этот способ, наряду с двумя другими, упомянутыми мною явлениями искусства, почти что уникален. В памяти читателя ауэрбаховского «Мимесиса» останется яркая картина того, как реализм постепенно формировался на протяжении многих столетий путем прогрессирующего расширения и совершенствования литературных средств — от освобождения потенциала структуры эпического предложения и расширения нарративной перспективы до грандиозных сюжетов романов XIX столетия — той экспансии литературного и лингвистического аппарата записи, при которой все более широкие области общественной и индивидуальной реальности становятся более доступными для нас. Здесь реализм представлен наделенным гносеологической истиной, в качестве наиболее адекватного метода познания мира, в котором мы живем, и наших собственных в нем судеб; нельзя, конечно, ожидать, что современная неудовлетворенность и скука, вызываемые реализмом, будут восприниматься сколько-нибудь серьезно подобной точкой зрения.

Однако, если мы обратимся к неудовлетворенности реализмом и его отрицанию от имени модернизма\* и во имя собственной развивающейся апологии последнего, мы без труда обнаружим, что эту иную позицию отнюдь не так легко отбросить. Ибо идеологи модернизма на самом деле не пытаются опровергнуть защиту реализма Лукачем-Ауэрбахом, опираясь на его собственные принципы, по преимуществу эстетические и когнитивные; скорее, они ощущают, что его слабое звено коренится в доэстетическом, которое является составной частью его основных философских допущений. Таким образом, мишенью для их критики становится не что иное, как понятие самой реальности, которое подразумевается реалистической эстетикой в том виде, в каком она намечена Лукачем и Ауэрбахом; при этом новая позиция предполагает, что эстетически неприемлемое для нас сегодня в так называемом старомодном реализме объясняется недопустимым философским и метафизическим видением мира, лежащим в его основании и со своей стороны подкрепляющим его. Возражение, таким образом, явно сводится к критике чего-то наподобие идеологии реализма; утверждается, что реализм, полагающий, будто репрезентация возможна, и поощряющий эстетику мимесиса и подражания, тем самым пытается увековечить предвзятое представление о некоторой внешней реальности, которой следует подражать, а также укрепить веру в изначальное существование такой повседневной, обыденной, воспринимаемой здравым смыслом, земной реальности. Однако великие открытия современной науки — относительность и принцип неопределенности — движение современной (modern) философии в направлении теорий моделей и различных лингвистических измерений реальности, сегодняшние разработки самой категории репрезентации во Франции — и, прежде всего, сами по себе накопленные вес и навык великих произведений модернистского искусства от кубистов и Джайса вплоть до Беккета и Энди Уорхола, — все это подтверждает мысль о том, что существует нечто весьма наивное, то есть глубоко нереалистическое, и в то же время в полном смысле слова идеологическое в представлении, согласно которому реальность существует где-то там, вполне объективно и независимо от нас, а ее познание предполагает относительно беспроблемный процесс формирования в нашем сознании ее адекватной картины.

Должен признаться, что нахожу обе эти позиции — защиту реализма, равно как и отрицание его — одинаково убедительными, одинаково доказательными, одинаково истинными; так что,

---

\* Модернистская позиция обобщена в работе Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968) и красноречиво аргументирована Nathalie Sarraute, *The Age of Suspicion* (New York, 1963). Я должен прибавить, что мое по-настоящему последовательное обращение к ней следует также необходимо связывать с тем, что может быть названо модернизмом левой ориентации Брехта или группы «Тель Кель».

хотя они и могут показаться логически несовместимыми, мне трудно убедить себя в том, что они столь уж окончательны, как это может выглядеть. Но прежде, чем предложить решение, которое мне представляется удовлетворительным, хочу еще раз вам напомнить о причине, по которой мы вообще затронули этот предмет. Воспроизведенный нами спор, на мой взгляд, более фундаментален, нежели простое различие эстетических теорий и позиций (или, если угодно, подобные простые различия, пожалуй, сами по себе более фундаментальны, чем мы привыкли думать): безусловно, в определенном смысле они лишь соответствуют различным вкусам — очевидно, что Лукач и Ауэрбах, неважно, по каким причинам, связанным ли с биографией, воспитанием и т.п., в глубине души явно недолголюбивают модернистское искусство. Но опять же может быть, то, что мы называем «вкусом», в свою очередь есть нечто более сложное. Я хочу сказать, что данные две конфликтующие эстетические позиции соответствуют, в конечном счете, двум совершенно различным культурам: существовала культура реализма, культура XIX века, — некоторые из ее представителей по-прежнему кое-где встречаются, информанты-уроженцы, доставляющие нам весьма полезные свидетельства относительно ее природы и ценностей, — а сегодня мы являемся свидетелями совершенно иной культуры, культуры модернизма. Наряду с этими двумя имеется и третий тип культуры, о чем мы говорили выше, а именно: то, что я самом общем виде мы называли первобытной или, по крайней мере, докапиталистической культурой, и чьи продукты, — не доступные пониманию ни модернистской, ни реалистической эстетике, — мы именуем мифами, или устными преданиями. Итак, ограниченность наших личных вкусов подводит нас к осознанию своих потребностей: не отбирать и ассимилировать отдельные объекты из предшествующих эстетических систем или культур, перенося их в свою, но скорее целиком и полностью выйти за пределы нашей собственной культуры — за пределы культуры модернизма — попытаться уловить ее взаимоотношение с другими культурами и ее отличие от них посредством некоей более широкой исторической надкультурной модели.

Прежде, чем предложить такую модель, я должен, однако, пусть в самых общих чертах завершить свое описание противостояния между реалистами и модернистами: то, что те и другие упускают из вида, как вы уже догадались, есть попросту сама история. Обе позиции совершенно неисторичны, и это несмотря на то, что «Мимесис» представляет собой историю — одну из немногих великих современных историй литературы, которыми мы располагаем, — несмотря также на то, что Лукач является марксистом (неисторичность модернистов, по всей вероятности, покажется менее удивительной, поскольку именно таковыми они в основном и стремились быть с самого начала). Короче, я бы сказал, что реализм — но также и та десакрализованная, постмагическая, обыденная, повседневная, мирская реальность, которая выступает его объектом, — неотделим от развития капитализма, от квантификации рыночной системой старого иерархичного, феодального или же магического окружения, и, таким образом, оба они тесно связаны с буржуазией, будучи ее продуктом и товаром (и в этом смысле, как мне кажется, сам Лукач неисторичен, он не видит особой связи между реализмом и жизнью рынка, считая, что радикально иное общественное устройство, такое, как социализм или коммунизм, все еще будет стремиться поддерживать этот частный — исторически преходящий — способ конструирования реальности). И в наше время, когда буржуазия как класс приходит в упадок, в мире социальной разобщенности и беззакония активный и победоносный способ репрезентации реальности, каким является реализм, уже более не пригоден; действительно, живя в этом новом, нашем нынешнем социальном мире, мы можем взять на себя смелость утверждать, что и сам объект реализма — мирская реальность, объективная реальность — также более не существует. Отнюдь не являясь сложившимся и окончательным обликом мира, она оказывается всего лишь одной из многих исторических и культурных форм, так что можно сформулировать нечто вроде предельного парадокса самой реальности: некогда была такая вещь, как объективная истина, объективная реальность, но теперь этот «реальный мир» — уже сам принадлежность прошлого. Объективная реальность — или различные возможные объективные реальности — являются, иными словами, функцией подлинного группового существования или коллективной энергии; когда господствующая общественная группа распадается, та же участь постигает незыблемость некоторой общей истины или способа существования. Таким образом, проблема ре-

ализма высвечивает в сфере культуры ту глубинную амбивалентность позиции, которую Маркс и Энгельс занимают по отношению к роли буржуазии в истории в целом: секуляризация и систематизация, пришедшие с капитализмом, вызывают возрастание жестокости, отчуждения и одновременно гуманизма, свободы в масштабах больших, чем в любой другой предшествующей общественной системе. Капитализм разрушает подлинно человеческие отношения, но впервые также и освобождает человечество от деревенского идиотизма, тирании и нетерпимости родового уклада. Это одновременно положительное и отрицательное понимание капитализма встречается повсюду в работах Маркса, но наиболее резко и программно оно выражено, пожалуй, в «Коммунистическом манифесте»; и именно такая, очень сложная и амбивалентная оценка капитализма отражена в положении о необходимости капитализма как ступени исторического развития; тогда как в области литературы это противоречие принимает форму только что сформулированных сомнений относительно реалистического способа изображения, соответствующего классическому капитализму XIX века, сомнений, степень амбивалентности которых можно передать двойным утверждением: реализм, с одной стороны, является наиболее сложным познавательным инструментом, когда-либо изобретавшимся для отражения правды социальной реальности, и в то же время, с другой, он ложен уже на уровне самой формы, является прототипом эстетического ложного сознания, той видимостью, которую буржуазная идеология принимает в области нарративов.

Модель, которую я хочу вам предложить, без сомнения, можно найти и у Энгельса, который сам позаимствовал ее из «Древнего общества» Моргана, а тот, в свою очередь, извлек из еще более ранней антропологической традиции. Но форма, в какой я собираюсь использовать эту модель, по существу, являющуюся не чем иным, как старой классификацией культур и социальных форм, разбитых на триаду типов: дикость, варварство и цивилизация, — эта форма непосредственным образом взята из одной, недавно изданной во Франции, работы, позволяющей нам преобразовать данную во всех остальных смыслах чисто историческую типологию в довольно чувствительный инструмент критического литературного анализа.

Все это следовало бы предварить указанием, что я не намереваюсь дать здесь полный разбор, не говоря уже о критике этой совсем недавней работы — «Анти-Эдип» Жюльена Делеза и Феликса Гваттари \*, — вокруг которой сломано уже немало копий и польза каковой связана с введением подлинно исторического подхода в доселе решительно не- и антиисторическую проблематику структурализма. Делез и Гваттари действительно дают нам видение истории, которое еще более прочно опирается на трансформацию базисных общественных форм, а также корреляцию смещений в смыслах и концептуальных категориях с различными типами социоэкономических инфраструктур.

Но я должен по крайней мере пояснить, что, как это видно из названия «Анти-Эдип» официальной темой работы является ставшая сегодня привычной тема реакционности учения Фрейда об эдиповом комплексе — позиция, девизом которой может служить известный афоризм Карла Крауса: «Психоанализ — это та болезнь, лекарством от которой он себя воображает». Ограничусь замечанием о том, что сила, с которой сделано это довольно истеричное утверждение не может не заставить меня заподозрить, что вообще-то Фрейд был прав относительно эдипова комплекса. Действительная же ценность этой книги, как я полагаю, заключается в другом, а именно: в ее энергичной попытке свести воедино множество современных интеллектуальных направлений и течений, которые до сих пор друг с другом не сопоставлялись таким систематическим образом. Подзаголовок — «Капитализм и шизофрения» — как раз намекает на такой подход; и действительно, на страницах этой книги мы находим наряду с Фрейдом и Марксов, в их изначальном и преломленном варианте, феноменологические размышления о теле, заметки Мэмфорда о городе, лингвистические и антропологические материалы, исследования товарного общества, а также систем родства, теории генетических кодов, ссылки на современную живопись, — и все это погружено в атмосферу близкого знакомства с великими произведениями модернистской литературы, такими как произведения Беккета и Арто, применительно к чему

---

\* Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipe* (Paris, 1972); translated as *Anti-Oedipus* by R. Hurley.

термин «шизофренический» призван, конечно же, служить как описанием, так и относительно новой литературной классификацией, представляющей немалый практический интерес.

Шизофрения, однако, имеет и более фундаментальную стратегическую ценность для Делеза и Гваттари, самым непосредственным образом связанную с исторической типологией, интересующей и нас самих. Ибо шизофрения служит чем-то вроде нулевого уровня, относительно которого мы можем оценивать разнообразие — правомерно ли их назвать более сложными? — формы человеческого бытия, и в сравнении с ними выступает своего рода нижним порогом, относительно которого мы можем затем измерять и деконструировать различные законченные структуры индивидуальной и социальной реальности, в своей бесконечной последовательной смене образующие то, что мы называем историей. Шизофрения для Делеза и Гваттари, таким образом, — это нечто вроде изначального потока, лежащего в основе самого существования; с клинической точки зрения шизофреника как раз и отличает это почти наркотическое разрушение временных и логических связей, смена одного момента опыта другим без той организации и той перспективы, которые задаются различными «видами абстрактного упорядочивания значений» — будь то индивидуальных или социальных, — связываемых нами с обычной повседневной жизнью. Итак, начиная строить нашу модель, мы можем сказать, что шизофрения есть нечто вроде потока, который со временем, в рамках различных социальных образований, упорядочивается в некоторую более усложненную, но так или иначе и в явно более репрессивную структуру; используя терминологию Делеза, мы бы сказали, что организованная социальная жизнь тем или иным способом *кодирует* этот начальный поток, выстраивает его в те или иные упорядоченные иерархии значений, заставляет полный галлюцинаций ландшафт обрести внезапно значимую перспективу), превратившись в поле деятельности, а также тех устоявшихся ценностей, которые характеризуют собой данное общественное устройство.

Здесь мы соприкасаемся с уже знакомой нам триадой диких, варварских и цивилизованных обществ и здесь же подход Делеза и Гваттари — их терминология потоков и кодов — дает нам в руки рычаг, благодаря которому этот довольно устаревший образец исторической типологии неожиданно превращается в более или менее сложный элемент технического инструментария. Вспомним, что мы ожидали от нашей модели: нам было необходимо нечто вроде единой теории для различных, до сих пор совершенно не связанных между собой компонентов литературы, нечто, что обеспечило бы нас терминологией, достаточно гибкой, чтобы иметь дело в равной мере и с первобытными преданиями, и с докапиталистическими видами литературы, и с буржуазным реализмом, и с различными вариациями модернизма нынешнего постиндустриального мира, мира позднего монополистического капитала и сверхгосударства; такая общая терминология или единая литературная теория должна позволить нам отнести ко всем этим общественным и литературным формам как к неким перестановкам элементов в рамках общей структуры или, по крайней мере, как к перегруппировке общих для этих форм оснований.

Ясно, что Делез и Гваттари понимали старую триаду исторических ступеней Энгельса и Моргана достаточно свободно: для Моргана дикое состояние было первой ступенью человеческой общественной жизни, охватившей период от зарождения языка до изобретения лука и стрелы; варварство — следующая, более сложная ступень, на которой развиваются сельское хозяйство и гончарное ремесло и которая характеризуется, в первую очередь, использованием металлов; наконец, цивилизация начинается с изобретения письменности. И все же, мне кажется, что в рамках чисто археологического содержания этой парадигмы заложена и более глубокая, будоражащая воображение, истина; это поэтическое, виконианское видение человеческих обществ и есть то, что используют Делез и Гваттари, и что интересует здесь и нас. Согласно этому взгляду, народы, живущие в состоянии дикости, — это те народы, для обозначения которых мы обычно используем понятия первобытных культур, племен эпохи неолита, земледельческих обществ всевозможных видов; их лучшим примером в золотой для американской антропологии XIX век был американский индеец, это по ним, особенно со времен Леви-Строса и его «*Tristes tropiques*», мы стали испытывать ностальгию, не затмеваемую тенью самого Руссо. Что касается варварских обществ, то их почему-то считают более сложными по сравнению с дикими племенами, но также и более динамичными и, если можно так выразиться, более страшными и

опасными; неслучайно с варварством мы инстинктивно связываем жестокость грабительских ли набегов кочевников или же великих и бесчеловечных азиатских городов-государств и восточных деспотий; жестокость здесь, будь то жестокость Атиллы или Вавилона, является ключевым обозначением машины войны, то есть поэтики металлов и металлургии. Когда мы достигаем, наконец, того, что называется цивилизацией, становится ясно, что для Делеза и Гваттари ее критерием служат не столько девизы, сколько простое главенство торговли, развитие денежной экономики и рыночной системы, организованного производства и обмена, короче, того, что рано или поздно должно получить наименование «капитализм».

Позвольте кратко резюмировать их гипотезу: состояние дикости есть момент кодирования изначального шизофренического потока; на базе чего затем, на стадии варварства нам придется иметь дело с более сложной конструкцией, именуемой его перекодированием; при капитализме реальность подвергается новому типу воздействия или манипулирования, при этом десакрализация и обмирщение, квантификация и рационализация капитализма характеризуются Делезом и Гваттари не иначе как декодированием этих предшествующих типов реальности или кодированием конструкторов; и, наконец, наше время — какой бы самодостаточной общественной формой оно ни считалось, а именно к этому вопросу мы вскоре непременно вернемся — наше время ничем так не отмечено, как повторным кодированием этого отныне декодированного потока, — попытками заново закодировать, снова изобрести сакральное, вернуться к мифу (понятому теперь в архетипическом смысле Фрая) — короче, целым сонмом стратегий повторного кодирования, которые характеризуют различные виды модернизма, и среди которых наиболее показательно и аутентично, с точки зрения Делеза и Гваттари, безусловно, появление шизофренической литературы или усилие примириться с самим начальным потоком.

Сейчас я постараюсь не столько разъяснить эти разнообразные моменты, сколько показать, почему такой способ размышления о них и их рассмотрения может быть для нас полезным (а если он не является таковым, то, понятно, мы ошиблись в нашем выборе модели, и не остается ничего иного, как отказаться от нее и поискать другую парадигму, способную лучше выполнить требуемую от нее работу).

Применение терминологии потока и кодов к первобытным обществам и сказительству может быть опрометчиво описано в категориях символизма и леви-стросовского понятия «примитивного сознания», той *pensee sauvage*, или первобытной мысли, которая не создала еще абстракции, для которой предметы внешнего мира есть сами по себе значения или же неотделимы от таковых. Средневековый образ мира как Божественной книги, где звери, например, являются многочисленными предложениями в бестиарии, еще достаточно близок к этой наивной форме кодирования, чтобы передать нам ее атмосферу. Но в первобытном мире, мире нескончаемых устных преданий и простого, наивно или, если хотите, «естественно» кодированного потока, ни одна из этих вещей в действительности систематически не упорядочена; только тогда, когда это вездесущее, децентрированное примитивное кодирование будет каким-то образом упорядочено, а тело мира, по выражению Делеза и Гваттари, *территорриализовано*, мы обнаружим себя в следующей стадии социального (равно как и литературного) порядка, а именно — варварства, или деспотической машины. На этом этапе мир преобразуется в то, что Льюис Мэмфорд называет *мегамашиной*, и кодированный поток, подвергшийся теперь перекодированию, обретает свой центр; некоторые из означающих становятся привилегированными по сравнению с другими, точно так же, как фигура деспота постепенно выделяется из племенной неразличимости, чтобы превратиться в настоящий центр мира, в точку сохранения четырех сторон света; таким образом вырастает некий жуткий Запрещенный Город языка, что по-прежнему не является абстракцией в нашем понимании, но гораздо более точно, по моему мнению, характеризуется тем особым явлением, которое мы называем аллегорией, и где любой отдельный кодированный объект или фрагмент внешнего мира внезапно переполняется смыслом, поднимаясь до уровня решающего элемента нового и сложного объекта-языка, либо перекодирования, выросшего на основе предыдущей, более простой, «естественной» системы знаков. Итак, можно сказать, что при переходе от дикого состояния к варварству мы движемся от производства кодированных элементов и их репрезентации, к такому представлению, которое

указывает само на себя и утверждает свое величие как привилегию и как сакральное значение.

Цивилизация, капитализм, таким образом возникают как попытка уничтожить подобное варварское перекодирование, эту деспотичную и пышную систему знаков, паразитично развившуюся на базе более ранних «естественных» кодов; и новая общественная форма, каковой является капитализм, стремится тем самым вернуться назад, к некоей еще более фундаментальной и свободной от кодов реальности — научной и объективной, — стоящей за старыми знаковыми системами. Данное изменение — конечно же, знакомая история, известная нам в нескольких версиях, и я должен достаточно четко объяснить, каковы для нас — в нашей практической работе преподавателей и исследователей литературы — преимущества той версии, которую я предлагаю здесь. Ибо мы знаем, что идеологи набирающей силу буржуазии — того движения, которое мы называем Просвещением, — открыто поставили перед собой цель уничтожить религию и суеверия, искоренить сакральное во всех его формах; они таким образом, полностью осознавали свою борьбу за *декодирование*, даже если и называли это по-другому и даже если последующие поколения буржуазии, самодовольно утвердившейся у власти, предпочли забыть теперь уже довольно страшную, разъедающую мощь этого амбициозного усилия по отрицанию и деструктивной критике.

Буржуазия, таким образом, постепенно изобретает более взвешенное, более позитивное объяснение данного перехода: согласно этому взгляду, остатки старых суеверий попросту освобождают место для новых позитивных проявлений современной *науки*; или, если хотите, — в нынешних условиях, когда моделирующая наука нашего времени стала казаться менее надежным союзником, — для позитивных достижений современной техники и изобретательства. Но оба эти объяснения — самого Просвещения и позитивизма — касаются по преимуществу абстрактного знания и контроля, а не фактов индивидуального существования. Иными словами, с точки зрения нашей конкретной дисциплины, подобное позитивное научно и технологически ориентированное объяснение секуляризации мира кажется более подходящим для истории идей, чем для нарративного анализа. Диалектическая версия событий, версия Гегеля, а также Маркса и Энгельса — по-прежнему представляется обеспечивающей наиболее адекватный синтез этих более ранних чисто негативных или чисто позитивных подходов. Здесь описанное выше переключение рассматривается в категориях перехода от качества к количеству; иначе говоря, постепенная замена рыночной экономикой предшествующих форм бартера или расчетов натурой равносильна растущему преобладанию принципа всеобщей эквивалентности, воплощенному в денежной системе. Это означает, что там, где до сих пор существовала качественная разница между производимыми предметами, скажем, между ботинками и говядиной или между живописными полотнами и кожаными ремнями либо мешками зерна — все это, в предыдущих системах кодированное уникальным, качественным образом как объекты совершенно различных и несоизмеримых желаний, наделенные каждый своим неповторимым либидным содержанием. — теперь неожиданно оказывается абсолютно взаимозаменяемым и сведенным, в силу эквивалентности и общей меры денежной системы, к серой безвкусице абстракции.

Преимущество дополнения этого взгляда концепцией декодированного потока Делеза и Гваттари, таким образом, заключается в том, что тем самым мы приблизимся к пониманию квантификации, этой чистой эквивалентности мира обмена, не как самодостаточной реальности, но скорее как процесса, внешней границы, как мирского идеала, некоего отсутствия качества, чего мы никогда не можем достичь раз и навсегда в какой-либо законченной форме, но к чему мы можем только приближаться, тем бесконечным и дразнящим приближением, каким асимптота стремится к кривой, с которой она никогда не может полностью совпасть. Вот почему периодизация идеологов модернизма, говорящих о разрыве с классическим романом (реалистическим романом, или же традиционным романом XIX века), оказывается всегда столь неуклюжей, ибо, конечно же, выясняется, что классического романа в качестве позитивного феномена при внимательном рассмотрении вообще не обнаруживается, доказывая, что реализм, как выражается Дарко Савина, является просто нулевой степенью самой аллегории.

В данном случае приведу лишь две небольшие иллюстрации того, насколько плодотворен подобный взгляд для практической критики этих так называемых реалистических романов. В-первых, мне кажется, что идея декодированного потока впервые наполняет содержанием собственно формалистические указания — например, в положениях о реализме у Якобсона и Тынянова — о том, что всякий реализм представляет собой демистификацию некоего предшествующего идеала или иллюзии. Очевидно, прототипом такой парадигмы служит «Дон Кихот» Сервантеса, однако мне думается, что идея реализма как декодирования гораздо настойчивей отсылает нас к самой природе отмененных, таким образом, кодов, демонтированных означающих предшествующих варварства или дикости; такая точка зрения, другими словами, побуждает нас гораздо более внимательно следить за постраничными, последовательными процедурами, посредством которых роман осуществляет подобную десакрализацию, тем самым одновременно эффективно предохраняет нас от каких-либо иллюзий, что мирская реальность может быть чем-то иным, нежели временной приостановкой нарративного процесса.

Следующим пунктом я хотел бы указать на близость реализма и исторического мышления, близость, выявляемую моделью декодированного потока. Догматами гипотезы «восхождения науки», только что мной упомянутой, утверждалось, что новые научные ценности, в особенности, причинность и каузальное объяснение, порождают новый перспективный строй, который, как показывают критики вроде Ауэрбаха, составляет подлинную текстуру новой реалистической нарративной ткани. Осмелюсь, напротив, предположить, что причинность — не позитивное, но скорее негативное или указывающее на отсутствие чего-либо понятие: причинность — это просто форма, принимаемая самой хронологией, когда та попадает в мир квантификации, неразлично эквивалентного, декодированного потока. Книга Ангуса Флетчера «Аллегория» (1964) дает нам великолепную картину тех литературных феноменов, которые играют в предшествующем возвышенном аллегоризме, или варварском перекодировании, ту же роль, которую позднее будет играть каузальность в реализме: действие по аналогии, эманация, магическая контаминация, гипнотические и притягательные чары космоса или пространственной формы — все это должно затем исчезнуть из декодированной наррации, а непрерывность времени должна рассматриваться с более земных позиций, если мы не хотим, чтобы она разложилась и распалась обратно на несвязанные между собой мгновения, что и составляет подлинную сущность изначального шизофренического потока. Историческое мышление, причинность являются теперь способом, с помощью которого вещи имманентным образом раскрывают собственный смысл без какого-либо обращения к трансцендентным потусторонним силам; процесс разрушения отдельного объекта во времени рассматривается теперь как сам по себе полный значения: показав его, вы уже больше не нуждаетесь в каких-либо внешних или трансцендентальных гипотезах. Таким образом, реализм является моментом *par excellence* открытия изменяющегося времени, динамики — год за годом и поколение за поколением, — новой разновидности социальной истории. Я склонен думать, что реализм неотделим от мира *изношенных вещей*, вещей, к которым, безусловно, следует относить так же людей, равно как и такие списанные за ненадобностью предметы, каковыми являются отработанные человеческие жизни.

Наконец, по мере того, как медленно проходит сам XIX век, мы начинаем замечать признаки какой-то утомленности процессом декодирования в целом; действительно, по мере того, как сама память о феодализме и *ancien regime* стирается, пожалуй, остается все меньше и меньше кодов в старом, сакральном смысле, которые выступали бы объектом семантической чистки. Это, конечно, момент появления модернизма, или, скорее, различных видов модернизма, ибо последующие попытки *вновь закодировать* до этого декодированный поток реалистической, секуляризованной эпохи среднего класса многочисленны и разнообразны, и мы не можем даже надеяться каким-либо образом передать здесь это многообразие. Я просто попытаюсь сформулировать одно соображение, которое представляется мне совершенно необходимым для анализа модернистской литературы и которое, по моему мнению, является наиболее ценным вкладом в нашу будущую работу с рассматриваемой здесь моделью. Сводится оно к следующему: из того, что мы сказали ранее, и из самого понятия повторного кодирования секуляризованной реальности, или декодированного потока, следует, что все модернистские произведения по существу



своему — просто перечеркнутые произведения реализма, что они, иначе говоря, не воспринимаются непосредственно в категориях своего собственного символического значения, своей собственной мифической или сакральной непосредственной данности так, как это было в случае с древним первобытным или перекодированным произведением, но скорее только косвенно, путем переключения на воображаемую реалистическую наррацию, но отношению к которой символический и модернистский способы повествования предстанут тогда своеобразной стилизацией; и это тот тип чтения — та литературная организация, которые совершенно не похожи ни на что до сих пор известное в истории литературы, а также то, чему мы до настоящего момента уделяли недостаточное внимание. Выскажу другими словами, в очень огрубленной форме, предположение о том, что когда вы отыскиваете смысл в вещах наподобие «Замка» Кафки, ваше усилие предполагает замену этого вновь кодированного потока реалистической наррацией вашего собственного изобретения, — она может быть оформлена в терминах предположительного личного опыта Кафки, — психоаналитического, религиозного или социального, — или в терминах вашего собственного опыта или же в виде некоторой гипотетической судьбы «современного человека» в целом. Какими бы ни были характеристики этой реалистической наррации, думаю, однако, не требует особых доказательств положение о том, что чтение подобных произведений всегда есть двухступенчатый процесс: начинается оно с постановки реалистической гипотезы — в повествовательной форме, — затем следует интерпретация этого вторичного, изобретенного спроецированного стержневого повествования в соответствии с процедурами, которые предназначались для анализа предшествующего реалистического романа в целом. И я полагаю, что этот сложный процесс действует повсеместно при восприятии нами произведений модернистского искусства, начиная с Кафки и кончая, скажем, «Заклинателем».

Поскольку я только что упомянул хронологию, я позволю себе кратко рассмотреть судьбу хронологии в новой художественной среде повторно кодированного потока, чтобы дать вам более ясное представление о том, что подразумевается под упомянутым процессом. Отмечалось, например, что в романе Роб-Грийе «*La Jalousie*» хронология упразднена: имеется два независимых ряда событий, которые должны позволить нам в надлежащем порядке восстановить основные факты истории, однако этого не происходит: «раздавливание сороконожки, что в любом романе, где рассказывается история, стало бы надежной точкой отсчета, вокруг которой можно было бы расположить другие происходящие во времени события, [фактически] представлено как совершающееся до путешествия Франка и А. во время их путешествия, а также *после* него»\*. И все же было бы ошибкой заключить, что Роб-Грийе действительно сумел тем самым пошатнуть нашу веру в хронологию, а вместе с ней и в тот миф об обмирщенной, объективной, «реалистической» реальности, признаком и отличительной чертой которой она является. Напротив, как известно любому читателю Роб-Грийе, повествование такого рода доводит нашу одержимость хронологией до по-настоящему лихорадочного состояния, и отсутствие какого-либо реалистического «решения», отнюдь не являясь возвратом к старому некаузальному нарративному сознанию первобытных народов, как оно, например, проявляется в аллегории, на деле только глубже вовлекает нас в противоречия нашего собственного научного и причинного способа мышления. Таким образом, совершенно неверно говорить, что Роб-Грийе упразднил сюжетную историю, наоборот, мы читаем «*La Jalousie*», подменяя ее реалистической версией одного из древнейших сюжетов в мире; сила и ценность этой книги кроются в парадоксальном факте того, что, зачеркивая реалистическую историю, новый роман рассказывает ее более убедительно, чем это могло бы сделать любое подлинно реалистическое, старомодное, декодированное повествование.

С социологической точки зрения, вполне понятно, почему это должно было произойти в условиях расслоения однородной читающей публики, при социальной фрагментации и аномии самой буржуазии, а также ее преломления в различных национальных контекстах Западного или Северно-Атлантического<sup>xiv</sup> капитализма, каждый из которых располагает уже своим собственным языком и требует для себя особой системы отсчета. В силу этого модернистское произведение начинает постепенно создаваться как своеобразный многоцелевой объект, так на-

\* *Gerald Prince, A Grammar of Stories (The Hague, 1973), p. 23.*

зывается *opera aperta*, или открытая форма, по определению Умберто Эко\*, предназначенный для того, чтобы быть по-своему использованным каждой отдельной подгруппой на свой манер и по своим потребностям, так что его реалистическая суть, та «конкретная» эмоция, а также ситуация, которую мы называем просто «ревность», представляется предельно абстрактной и не привязанной к чему-либо точкой отсчета, поскольку каждая отдельная аудитория должна заново ее кодировать в рамках своей собственной системы знаков.

Первый вывод, который можно сделать, отталкиваясь от этой специфической исторической и эстетической ситуации, заключается в том, что Лукач (ограниченность подхода которого я, надеюсь, уже признал) оказывается в конечном счете правым относительно природы модернизма: отнюдь не являясь разрывом с прежней перенасыщенной викторианской буржуазной реальностью, он просто усиливает все основные исходные послышки последней, только происходит это в мире настолько глубоко субъективированном, что они загоняются в подполье, в глубь произведения, заставляя нас вновь подтверждать понятие обмирщенной реальности в тот самый момент, когда мы воображаем себя его разрушителями.

Это — социальное и историческое противоречие, а для писателя — мучительная дилемма, и, пожалуй, такова наиболее заостренная формулировка того, о чем мы все время пытались сказать. Никто, на данный момент, не хочет всерьез возвращаться к тому способу повествования, каким был реализм XIX века; полноправными наследниками последнего являются сочинители бестселлеров, которые — в отличие от Кафки или Роб-Грийе — по-настоящему озабочены главными земными проблемами нашего существования: деньгами, властью, положением, сексом и всеми этими однообразными, ежедневными занятиями, что продолжают составлять основу нашей повседневной жизни, в то время, как высокая литература считает их недостойными своего внимания. Я не предлагаю вернуться назад и читать или писать по старому образцу, только, как любили говаривать сторонники Голдуотера, в глубине сердца каждый знает, что романы Джона О'Хары по-прежнему дают более правдивую картину жизненных реалий в Соединенных Штатах, чем что-либо из написанного Хемингуэем или Фолкнером со всей их экзотикой туризма и магнолий. Хотя... хотя последние — несомненно более крупные писатели. Итак, мы начинаем медленно постигать чудовищность исторической ситуации, в которой правда нашей социальной жизни как целого — как тотальности, сказал бы Лукач, — становится все более несопоставимой с эстетическим качеством языка или индивидуального выражения; ситуация, относительно которой можно утверждать, что если мы можем превратить свой опыт в произведение искусства, если мы способны рассказать его в форме истории, он перестает быть правдивым; а если мы в состоянии уловить правду о нашем мире как тотальность, как нечто выходящего за пределы простого индивидуального опыта, мы уже более не можем превращать правдивость в то, что доступно в нарративной или литературной форме. Таким образом, над искусством в наше время нависло страшное проклятие, и для писателя эта дилемма ощущается как возрастающая (структурная) неспособность обобщить частный или жизненный опыт. Предписания не только реализма, но и нарративности в целом, приводят к постепенному ограничению художественного творчества простой автобиографией, в то время как даже сам автобиографический дискурс трансформируется ими в один из многих частных языков: сведенный к описанию какой-либо одной частной ситуации, которая более не связана с судьбой нации, но всего лишь с отдельным районом и даже не с ним, а с контрольным кварталом и то лишь постольку, поскольку он остается кварталом в традиционном, этническом смысле или смысле гетто; но и в этом случае повествующий только об отдельной семье и к тому же без предыдущих ее поколений; семье, сведенной, в конце концов, к одному единственному дому, и, наконец, внутри него — к единственному полу. Таким образом, мало-помалу писатель низводится к речи настолько частной, что отныне она лишена какого-либо общественного отклика, или резонанса, так, что только символическое повторное кодирование оставляет надежду сказать что-либо значимое для более широкой и более гетерогенной аудитории. Однако, как мы в этом убедились, такая новая разновидность значения совершенно отлична от предыдущей. Но при всем своем субъективизме модернистский писа-

---

\* См.: *Umberto Eco, Opera Aperta (Milan, 1962).*

тель все же остается в определенном смысле глубоко правдивым и объективным: ибо любой другой человек точно так же замкнут в своем собственном языке, заключен в сомкнутые ряды монад, являющихся конечным результатом социальной разобщенности, присущей нашей системе.

Поистине бесчисленны образы этой глубокой субъективизации и разобщенности нашей общественной жизни и самого нашего существования в мире позднего монополистического капитализма. Некоторые из них внушают ужас, наполняя нас чем-то вроде метафизического пафоса нашего удела в духе лотреамоновского персонажа, заключенного с рождения в герметическую, звуконепроницаемую оболочку и мечтающего о крике, призванном разрушить его уединение и впервые впустить вопли боли, доносящиеся из внешнего мира.

Все это, конечно же, метафоры, но в том-то и глубина нашего противоречия, что мы не можем передать ощущение этой ситуации иначе, кроме как в переносном смысле; впрочем, некоторые метафоры представляются более гибкими, чем другие, и, поскольку мы начали с обращения к Платону, закончим платоновским же образом, который некогда сам лежал в основании метафизики, но сегодня, в силу совершенно непредсказуемых во времена Платона исторических поворотов, выглядит как, — будучи наиболее мрачной из всех фигур и метафор, — как будто с этого времени его следует воспринимать в самом что ни на есть буквальном смысле.

«Вообрази (говорит Сократ) подземную комнату, подобную пещере, с выходом к дневному свету и спускающуюся глубоко под землю. В этой комнате находятся люди, которые с детства являются ее узниками; их ноги и шеи настолько неподвижны, что они могут смотреть только прямо вперед и не могут повернуть своих голов. Позади них и над ними — свет, а между светом и узниками проходит дорога, перед которой расположен занавес-стена подобно ширме на кукольных представлениях... Представь далее, что вдоль дороги за занавесом люди несут все виды сотворенного, включая фигуры людей и животных, сделанные из дерева, камня и других материалов...

— Странная картина (отвечает слушатель Сократа) и странные узники.

— Они взяты из жизни. Ибо скажи, не кажется ли тебе, что наши узники не могут увидеть что-либо относительно себя и ближних кроме теней на стене перед ними?»\*

Существуют, конечно, способы вырваться из этого заточения, но это не литературные способы, и требуют они полного и радикального изменения нашей экономической и социальной системы, а также создания новых форм коллективной жизни. И наша задача, — а мы — специалисты, размышляющие над ходом вещей, — задача более кропотливая и скромная, более диагностическая. Однако даже такая задача, как анализ литературы и культуры, ни к чему не приведет, если мы не будем живо представлять себе специфику нашей собственной исторической ситуации: ибо в нашем положении мы, менее, чем кто-либо другой, вправе заявлять, что мы не понимали, что мы считали все эти вещи реальными, что у нас не было возможности понять, что мы жили в пещере.

*Весна 1975 г.*

*Перевод с английского А. Горных под редакцией Е. Петровской.*

---

\* *The Republic, Book VII. trans. H.D.P. Lee (Baltimore, 1955), pp. 278-79.*

## О СОВЕТСКОМ МАГИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Советская научная фантастика всегда содержательно отличалась от своего западного аналога. Между тем то, что теперь задним числом выглядит как советская кинематографическая «новая волна» — возникающая подпольно или упрятанная «на полке» в период с начала 1970-х годов до новой коммерциализации в западном духе, возведенной фильмами перестройки и влиянием рынка, — тоже является формально самостоятельным и, казалось бы, не имеет параллелей с различными западными экспериментальными или независимыми фильмами. Оба эти явления в настоящий момент пересекаются в «Днях затмения» (1988) Александра Сокурова. Я назвал бы этот фильм скорее переводом, чем экранизацией, для того чтобы подчеркнуть лексическую работу по построению эквивалентов, которую он предполагает и которую мы должны сейчас проследить. Первоисточник, повесть известнейших советских авторов, пишущих в жанре научной фантастики, братьев Стругацких, которые вместе работали и над киносценарием, называется «За миллиард лет до конца света». Заглавие оригинала подразумевает что-то вроде угрозы нарастающей катастрофы, складывающейся из мелких изменений в настоящем, которые меняют ход истории. Эти новшества, следовательно, вряд ли имеют немедленные результаты, но они чинят препятствия механизмам контроля гомеостаза, встроенным в самое сердце вселенной, и потому через миллиард лет приведут к ее разрушению:

«Не спрашивай меня, говорил Вечеровский, почему именно Малянов и Глухов оказались первыми ласточками грядущих катаклизмов. Не спрашивай меня, какова физическая природа сигналов, потревоживших гомеостазис в том уголке мироздания, где Глухов и Малянов затеяли свои сакраментальные исследования. Вообще не спрашивай меня о механизмах действия Гомеостатического Мироздания — я об этом ничего не знаю, так же как никто ничего не знает, например, о механизмах действия закона сохранения энергии. Просто все процессы происходят так, что энергия сохраняется. Просто все процессы происходят так, чтобы через миллиард лет эти работы Малянова и Глухова, слившись с миллионами и миллионами других работ, не привели бы к концу света. Имеется в виду, естественно, не конец света вообще, а конец того света, который мы наблюдаем сейчас, который существовал уже миллиард лет назад и которому Малянов и Глухов, сами того не подозревая, угрожают своими микроскопическими попытками преодолеть энтропию...» (103-104)\*.

Смысл этого мотива сохраняется, на мой взгляд, и в киноверсии, но различия в манере постановки интересны, и их нужно проанализировать в первую очередь.

В повести четверо ученых работают над не соприкасающимися проблемами в различных областях знания, и в тот момент, когда все они вплотную подходят к научному прорыву, с ними случаются загадочные вещи. Нечто хочет помешать их открытиям и прибегает для этого к политике кнута и пряника, подбрасывая таинственные коробки с водкой и икрой одному из них и подталкивая другого к самоубийству. Ход событий затем раздваивается. С одной стороны, все четверо пытаются согласовать свои впечатления и прийти к заключению, что с ними происходит нечто сходное. С другой стороны, делаются предположения о самом таинственном деятеле и его намерениях — это то ли сверхцивилизация, ревниво оберегающая от землян свои высокие технологии, то ли мистический религиозный заговор подозрительно славянофильского типа. А может быть, то, что кажется рядом событий, надо понимать скорее как судорожный инстинктивный жест, вроде того, каким мы прихлопываем насекомое? Наконец, не следует ли понимать события не антропоморфически, а как автоматический рефлексивный механизм естественного закона как такового, как «первые реакции Гомеостатического мироздания на угрозу превращения

---

\*Заглавие повести идиотически переименовано в английском переводе, см.: *Definitely Maybe / Transl. by A.W. Bouis. — New York: Macmillan, 1978. Все цитаты с указанием страниц приводятся по этому изданию. Русский оригинал вышел в свет в 1976 г. Полезное обсуждение творчества Стругацких и пространную английскую библиографию см. в кн.: Potts S.W. *The Second Marxian Invasion: The Fiction of Strugatsky Brothers. — San Bernadino: Borgo, 1991. См. также: Suvin D. Russian Science Fiction 1956-1974: A Bibliography. — Elizabethtown, NY: Dragon Press, 1976.**

человечества в сверхцивилизацию» (103)? Совершенно ясно, что повесть не может «выбрать» между этими возможностями. То, что я назвал ее смыслом, кроется не в какой-либо из них, но скорее в проблеме неопределенности как таковой и в проблеме установления природы внешней силы, которая как-то воздействует на вас, но, поскольку ее мощь превосходит вашу и не допускает сопоставления, по определению превосходит и вашу способность понять ее, концептуально осмыслить или — лучше сказать — представить. Повесть, да и фильм — сказки об этой эпистемологической проблеме, об этом предельном вызове когнитивному картографированию. Смысл сказки кроется, следовательно, не в попытке интерпретировать в ситуации, когда показано, что это невозможно; но скорее, как мы увидим, в фиксировании и предположительном определении той черты национальной культуры и национального опыта, которым, можно сказать, соответствует эта характерная интерпретативная дилемма.

Что необходимо сказать в первую очередь, очевидно: именно что фильм систематически отбрасывает или смягчает львиную долю научно-фантастического багажа и атрибутики; несколько таинственных событий сохраняется, но они уже не обсуждаются и не расследуются в духе научной фантастики. От чужого присутствия в фильме только и остается, например, что ночью — огромный прожектор, шарящий по спящей деревушке, а днем — зловещая тень терминатора, на момент медленно закрывающая солнце и удостоверяющая, что нечто очень большое смотрит на вас («затмение», присутствующее в заглавии, сводится к единственному мимолетному образу).

Действительно, есть соблазн сказать, что фактически единственный явный внеземной мотив, удержанный здесь, в книге не находится на первом плане: это огромное блуждающее пятно в начале, когда «взгляд» того, что можно принять только за космический корабль, останавливается на совершенно пустынном пространстве ландшафта. Но, по-моему, его можно сравнить не столько с крушением космического корабля Дэвида Боуи в «Человеке, который упал на землю» (Роут, 1976), сколько с полетом огромного воздушного шара в начале «Андрея Рублева» (Тарковский, 1966), хотя смысл здесь прямо противоположен смысловому ряду у Тарковского. В фильме последнего хотели улететь от ужаса и бойни земли, от чудовищной жестокости человеческой природы, а в «Днях затмения» стремятся как-то приблизиться к человеческому страданию, быть заодно с ним, покрыться той же желтой пылью, взмокнуть от той же жары, дышать тем же сухим воздухом. Но герои «Дней затмения» — интеллектуалы, которые никогда «не разделяют судьбу народных масс», сколь бы сильно они этого ни желали.

Следовательно, в «Днях затмения» можно усмотреть нечто от приглушения жанровых признаков, какое мы наблюдали (правда, совсем для другого жанра) в фильме «Вся президентская рать»: стирание жанровых условностей, и не вполне такое, каким были, во времена более близкие, превращение повествований научной фантастики в бестселлеры (например, в фильмах-катастрофах) или не менее знакомое становление поджанрового дискурса (такого как мистический триллер) высоким искусством. «Дни затмения» — скорее нечто вроде возвышенной научной фантастики, в гегелевском смысле, в котором эта последняя уничтожается и сохраняется одновременно — снятая, возогнанная в нечто совсем другое (что я несколько ругательно назвал магическим реализмом, за неимением лучшего слова), не утрачивая своего глубокого структурного родства с поджанровой формой, — а в результате она может быть прочитана любым способом. Действительно, беспокойство о соответствующей публике, видимо, играет немалую роль здесь, поскольку то, что составляет живучую поджанровую структуру, которая может бесконечно повторяться, есть также то, что систематически отталкивает другие сегменты публики (которая не ходит на триллеры, романтические фильмы, оккультные или научно-фантастические фильмы соответственно).

«Высокое искусство», или «экспериментальный (некоммерческий) фильм» раньше был поджанром, так же четко отличающимся от немаркированной продукции Голливуда, как вышеперечисленные особые жанры, но в эпоху постмодернизма, видимо, ситуация изменилась (что с равной легкостью можно было бы объяснить и постепенным затуханием высокого искусства как такового, и его ассимиляцией массовой культурой). Модернистские традиции, однако, пока еще вполне живы в Советском Союзе, и потому следует подчеркнуть отказ «Дней затмения» вступить на этот особый жанровый путь и пересечь ту тонкую линию, что отделяет Лема или Дика

от Кафки. На мой взгляд, пересекать ее незаконно как раз из-за предполагаемого намерения наделить окололитературный или субкультурный жанр закономерностями высокой литературы и высокого искусства соответственно, закономерностями, которых во всяком случае многие из нас уже не признают. Действительно, у нас есть убедительный образчик того, что происходит, когда преступается эта специфическая жанровая граница, — это еще одна советская экранизация повести Стругацких, именно «Сталкер» (1979) Тарковского, поставленный по книге «Пикник на обочине»\*. Превосходство этой бесподобной повести над «За миллиард лет...» вполне объясняет досаду, которую испытываешь, когда смотришь ее трактовку в фильме Тарковского.

«Пикник на обочине» содержит аллегорическое изображение третьей из вышеперечисленных гипотез — возможности того, что сходные друг с другом «таинственные события» должны рассматриваться не как простые случайности, но как автоматические рефлексивные высшей силы. Здесь разрабатывается уникальный для Стругацких мотив — нависающего присутствия ужасной «зоны», своего рода магического Гулага в реальном физическом пространстве, пересекающей границы старого города; пограничная линия этой зоны неощутимо проходит через дома и пустыри, отделяя их от своеобразнейших и опаснейших психофизических феноменов. Одни только контрабандисты и преступники, обладающие совершенно особыми способностями, время от времени переходят границу и приносят из зоны образчики высоких технологий будущего или других вселенных; эти образчики, представляющие огромный интерес для военно-промышленного комплекса, могут оказаться, однако, неведомой чумой и обычно стоят контрабандисту здоровья, счастья, если не самой жизни. В основе этой необычной повести лежит мысль о том, что зона хранит собственно остатки и отбросы пикника на обочине, случайные банки от пива и обертки от еды, небрежно брошенные на землю пришельцами из цивилизации с невообразимо высокими технологиями по пути куда-то дальше. Тарковский превратил эту повесть в мрачайший религиозный сюжет, его кинокамера и актеры передвигаются едва ли не медленнее самого реального времени, с торжественностью, совершенно невыносимой для зрителя, если он не принадлежит к истово верующим (в Тарковского, конечно; и я говорю как человек, обладающий большим запасом терпимости к длиннотам этого режиссера). Только сцена с маленькой девочкой и зловеще постукивающим стаканом воды остается в сознании со всей живостью величайших моментов творчества Тарковского; между тем хочется забыть сами аллегории и христоподобную торжественность однообразно страдающего героя, который в повести был привлекательным обманщиком, не вписывающимся в социальные нормы\*\*. Это возражение направлено не столько против религиозного содержания (см., впрочем, прим. на 31 с.), сколько против художественной претенциозности. Здесь пытаются блокировать наше сопротивление двояким образом: предупредить эстетические сомнения религиозной серьезностью, в то время как последующие мысли о религиозном содержании должны сдерживаться напоминанием о том, что это, в конце концов, высокое искусство.

Но это «высокое искусство» есть также то, что сегодня мы назвали бы модернизмом, так что возражение в нем вызывает не искусство как таковое, но скорее повторение надоевших и устаревших режиссерских парадигм. К чести Сокурова, стало быть, в «Днях затмения» нет попытки превратить научно-фантастические послышки в такого рода символистско-модернистские иносказания — так сказать, экзистенциалистские или абсурдистские. Фильм оставляет нетронутыми научно-фантастические подмости, вместе с тем подчеркивая их присутствие, так что непредубежденному зрителю не приходится задавать вопросы, возникающие у зрителя, кото-

---

\*Arkady and Boris Strugatsky. *Roadside Picnic* / Transl. by A.W. Bouis. — New York: Macmillan, 1977. Русский оригинал издан в 1972 г.

\*\*Это суждение, возможно, не совсем справедливо: авторы говорят, в интервью для журнала *Locus*, что первый фильм точно следовал повести, но в СССР невозможно было обработать пленку и пришлось со скудными средствами предпринять новую съемку, переписать сценарий и, к сожалению, придать ему новый, аллегорический смысл. Можно ли заключить отсюда, что преобладание, в духе постмодернизма, аллегорического над символическим обуславливается, помимо прочих факторов, еще и денежными, бюджетными соображениями?

рый прочитал повести Стругацких. Следовательно, если здесь вообще имела место жанровая модификация, то изменение относилось скорее к сказке, чем к тому, что на языке исследователей научной фантастики называется фэнтези, или sword-and-sorcery.

Ведь действие повести разворачивается в Москве, на фоне страшной летней жары, переживаемой в большом городе; ее герои — зрелые мужчины средних лет с женами и любовницами, карьерами, амбициями, порочными побуждениями, виной в отступничестве, жадной успеху и достижений; и социальный элемент действия — это, по существу, мужская солидарность и товарищество (или коллегиальность). Все это бесследно уходит в фильме, который перемещается, если можно так сказать, в подростковую ситуацию без пола или желания, до запретного плода и падения, но включающую юношеское страстное стремление к знанию и учебе, вместе с юношеским идеализмом и социальными обязательствами.

Между тем мы переносимся из Москвы в далекий Туркестан, который на самом деле выглядит как другая планета (немаловажный научно-фантастический элемент в фильме). Мы находимся в желтом пыльном мире, сам свет камеры — блеклый, желто-оранжевый, и герои выглядят такими же больными и хилыми, как выжившие узники Освенцима; они беззубо улыбаются в объектив, сидят у грязных стен истощенные и апатичные, генетические уроды и мутанты, занятые своим непостижимым делом на немощных улицах и в аллеях того, что кажется лагерем беженцев, но оказывается поселением национального меньшинства, о котором трудно сказать, что же это такое: образчик ли жалчайших последствий того «недоразвитого развития», доведшего некогда цветущие торговые поселения Третьего мира до настоящей урбанистической нищеты большого города, но посреди открытого природного пространства и экологической пустыни, — или же действительно своего рода глухая дыра или конец линии, где все остатки производства (разбитые машины и механические пишущие машинки, порванные страницы устаревших учебников для инженеров, разрозненные деревянные стулья со сломанными ножками, старые граммофоны, разбитые тарелки) случайно собрались вместе, как некая груда старья Первого мира — куча устаревших товаров и ненужных вещей. Пыль, которая проникает через поры всех этих старых вещей, как через кожу органических субстанций и живых существ, — то, что Филипп Дик, предвидя конец света в результате энтропии как некую огромную гору мусора, назвал kipple, — собирается в одно и создает темно-оранжевый цвет объектива, который преобразует сам видимый универсум, чью физическую реальность фильм обещал спасти, в неокрашенное деревянное изделие, ощутимо растворяющееся во времени на ваших глазах.

В эту патологию визуального, в эту неизлечимую болезнь предьявляемого объема видимого, воспринимаемого ландшафта, пораженного насмерть болезнью духоты и ранней старости, теперь встраивается, столь внезапно и неожиданно, что жанровый шок фиксируется только подсознательно, карикатурный герой в совершенно другом стиле: неудачник (в повести) Малянов превращается в образчик того, что русские называют «золотой молодежью», в рыжего юношу, своего рода скандинавского или древнерусского Храброго принца, каким его представляют себе маленькие дети, поселяющегося инкогнито среди рахитичного населения чужого городка, на фоне которого он воспринимается как нарыв на пальце, причем их нищета отдается в его четырех стенах, усиливаясь самой обстановкой, кипами желтоватой бумаги, допотопной машинкой, на которой он неустанно стучит, издавая клацкающие звуки, странно плывущие над цыплятами в соседских дворах. Он пишет исследование о местных болезнях — в сущности, об отношении между восприимчивостью к болезни и религиозным фундаментализмом\*; и стоит отметить

---

*\*По его подсчетам, уровень заболеваемости среди таких верующих в пять раз ниже! Помимо пространного «репортажа» из Ватикана на итальянском языке о причислении к блаженным нового святого, это единственная уступка Сокурова в «Днях затмения» новейшей советской моде на религию. И все же позвольте мне мимоходом выразить раздражение различными религиозными всплесками на Востоке. Католическая свадьба в «Человеке из железа» (стисанном с Леха Валенсы!) уже была недостойным эпизодом; сейчас мы видим последствия. Что касается уровня заболеваемости, то даже если бы верующие и болели реже, это отнюдь не говорило бы об их моральном или психологическом совершенстве. Конечно, антифундаменталистская эпоха способна удовлетворить свои эстетические, философские и политические потребности и без идолопоклонства,*

здесь, что таким образом естественные науки повести преобразуются в науки о жизни. В повести Малянов астроном; здесь его деятельность как практикующего врача делает много более зримым и драматичным отношение между его научным исследованием (и даже предполагаемыми «великими открытиями») и явной человеческой нуждой и страданиями. Тем самым он как будто получает занятие (пытается вылечить маленького мальчика, недоедающего и заброшенного), что и оправдывает его присутствие здесь, вдали от дома, которое иначе невозможно объяснить. (Специальности других героев также приближены к месту действия, к естественной среде этого общества: Вечеровский в фильме геолог; Снеговой — военный инженер.)

Но относительно его присутствия здесь все же сохраняется большая неопределенность: что это — изгнание или командировка, приговор или миссия? Пожизненный срок, отбываемый далеко от любимых людей и центра событий, или же потребность на время сбежать из города и поработать в относительном покое и одиночестве? Или же, наконец, это самопожертвование молодого идеалиста (которому, в сущности, нечего терять), вознамерившегося поставить свои знания на службу бесправным и обездоленным? Есть ли это Корпус мира или неземное задание, которое у Стругацких часто получают знаменосцы других цивилизаций по отношению к планетарным культурам, находящимся на более низком уровне развития? Много говорит, действительно, за то, что Малянов есть своего рода Фулбрайт для неразвитой культуры, студент, который приехал по обмену в охваченный чумой город, держит путь на почту в надежде на перевод и праздно прислушивается к разговорам женщин и к народной музыке на случайных улицах. В таком случае чужой — он, а не люди, среди которых он живет; и самая сомнительная черта этого расизма сказок, этого ориентализма своего рода магическо-реалистической карикатуры, заключается не столько в высмеивании физического облика Другого (физические черты составляют основу языка детей), сколько в отрицании их повседневной жизни. Ведь если, внявши предостережению или поразмыслив, внимательно взглянуть через желтый фильтр, то становится ясно, что мизерность коренных жителей сильно преувеличена. Впечатления подтверждают тот факт, что их повседневная жизнь — такая же, как любая другая: люди здороваются по утрам, пожимают друг другу руки при встрече, раскладывают товары и стригут волосы. Именно фильтр превращает все это в мрачный документальный материал, напоминающий «Las Hurdes» Бунюэля, в котором сюрреалистический киноаппарат, направленный на либидинальный образ, фиксирует страшное отчуждение культуры недоедания и преждевременной смерти в горах, где нечего есть\*.

Другие герои повести не все остаются в фильме, но и они тоже живут здесь как чужаки, в явном изгнании, которое представлено людьми разных поколений. Пожилой человек Снеговой, в повести физик, в фильме все же явно самоубийца, наводит на мысль о политическом изгнании. Эпизод с инженером Губарем, бабником, обремененным в повести нежеланным и пугающе развитым ребенком, трансформировался в нечто нарочито кафкианское и мелодраматическое, в безумный бунт, финальный акт которого, вооруженное сопротивление, подавлен солдатами по при-

---

*и, по крайней мере, она способна сбросить груз великих монотеистических религий (анимизм и политеизм все же могли бы быть приемлемы по другим причинам; буддизм же, на наш взгляд, атеистичен). Пожалуй, мы могли бы сказать, как минимум, что истории о священниках в любой форме невыносимы, какой бы религии те ни служили; в этом смысле «Цвет граната» Параджанова столь же отвратителен, как Бернанос, несмотря на великолетие его образов в духе наивного народного искусства. Сокурова не следует исключать из этой диатрибы: необоснованное введение священника в фильме «Одинокий голос человека», который был снят на материале произведений Платонова, особенно непростительно.*

*\*Сокуров, действительно, снял несколько замечательных документальных фильмов (которые я пока что не смог посмотреть), и это позволяет предположить, что «Дни затмения» включают в себя неоконченный документальный фильм о жизни и производстве в Туркестане, откуда берутся и первоначальные кадры с видами городской жизни, и последующее продолжительное отступление о производстве и строительстве. Тем самым «Дни затмения» не просто объединяют два разных жанровых аспекта замечательного таланта Сокурова — повествовательно-беллетристический и наблюдательный, — но и диалектически позволяют каждому из этих аспектов совершенствоваться за счет другого: волшебной сказке черпать неожиданную новую силу в *cine verite*, и наоборот.*



казу властей. Однако, если позволительно обобщать исходя из духа повести, представляется очевидным, что это вызывающее поведение основывается на непонимании, поскольку таинственные враги, против которых оно направлено, находятся скорее в космосе, нежели в неэффективном бюрократическом государстве. Кроме того, чувство изгнания лишней раз усиливается из-за семейных корней школьного товарища Вечеровского; в связи с ним вспоминаются судьбы приволжских немцев (собственных его предков) и крымских татар (предков его приемных родителей), которые во время войны целыми народами были выселены Сталиным за полярный круг. Наконец, еще один пожилой изгнанник, предатель Глухов, тоже получает в фильме более гуманную и социализированную профессию. Из востоковеда он превращается в историка-краеведа, вооруженного как чарующими образами городского прошлого, так и мудростью капитуляции: не поднимайте волну, бросьте свои исследования, наслаждайтесь жизнью, какова она есть, перестаньте быть возмутителями порядка. Что касается повседневной жизни, однако, то мотив изгнания сопротивляется ей, поскольку повседневная жизнь в любом случае всегда является повседневной жизнью других людей. Таким образом, здесь вновь возникают некоторые ее удовольствия в еженедельной рутине эмигранта на знакомых чужих улицах, приручающего культурную экзотику, вроде любимой змеи соседа, которая время от времени удирает из дома и должна быть возвращена хозяевам.

На фильмах, однако, надо остановиться, поскольку этот прием является, видимо, советским нововведением и значимым формальным ответом на образную культуру постмодернизма как таковую в ситуации, где возвращение к черно-белой фотографии есть невозможная утопия потерянного объекта желания. Действительно, градуирование черно-белого — с его точно определяемым спектром промежуточных оттенков, которые тренированный глаз может научиться читать, как барельеф на каменном пилястре, или подобно тому как ухо регистрирует едва ощутимую вариацию в интонации и модуляции поставленного голоса, — эта система, которой иллюзия и неосуществленный идеал базеновского реализма остаются верны, как последовательный образ, действительно, обеспечивает возможность точных и множественных операций перевода, которая сразу утрачивается, когда цвета реального мира просто воспроизводятся другими цветами. Поэтому-то перцептуальная точность хорошего модернистского черно-белого фильма одним ударом уничтожается богатством цветового ассортимента в постмодерне с его зачарованностью зрительного органа дорогими яркими возбудителями.

В уравнении просто необходимо учесть особое место и роль Тарковского в советском варианте этого процесса: ведь его грандиозный мистицизм очень сильно зависит от своего рода натурализации цветного образа. Действительно, мистика природы в его фильмах обосновывается именно блеском самих кадров, чья сущностная натуральность, следовательно, сама по себе удостоверяется, документируется и гарантируется их содержанием, именно разнообразием первоначальной материи.

Экран Тарковского, как известно, есть пространство, в котором мы еще раз схватываем или интуитивно постигаем природный мир, лучше сказать, его «элементы», как будто ощущаем рождение его состава из огня, земли, воды и воздуха, которые становятся заметны в решающие моменты. Скорее это, нежели Природа или некая конкретная очарованность объективным миром как таковым, и есть религия Тарковского, чья кинокамера отслеживает моменты, когда эти элементы говорят — от неотступного дождя в «Ивановом детстве» (1962) до великолепного огня в конце «Жертвоприношения» (1986). На самом деле этот огонь двойствен, и мы не должны воспринимать его, не учитывая каким-то образом более страшного костра человеческого жертвоприношения в «Ностальгии» (1983), — где он был, если хотите, способом обеспечить участие тела в образе, предотвратить развоплощенное созерцание наблюдателя, который мог бы восхищаться горящим домом, ничем не оплачивая, без экзистенциальной испарины, видя в нем чистую эстетику апокалипсиса, опускающую активную жестокость и безысходность жертвоприношения. Этот образ остается прекрасным и ложным, если в него каким-то обходным путем не вводится тело кантовского незаинтересованного наблюдателя, которому (телу!) дается истина: была неопределенность, которую «запрет на сотворение кумира» должен был разрешить весьма просто и безапелляционно, путем устранения проблемы. Если, однако, взять фильм как он есть, заверченный и неизменяемый, тогда перед Тарковским оказывается совсем другая, но

не менее тонкая проблема — отношение между аскетизмом и визуальным наслаждением, между жизнеотрицающей зачарованностью жертвоприношением и широкоэкранным либидо сотворенного мира, который обильно питает взгляд, вместо того чтобы отталкивать его (или, как Брессон, лишать его пищи).

Конечно, дождь вошел в кино с самого его начала, очарование дождя заключается отчасти в той глубине, какую он неминуемо придает экрану в тот самый момент, когда наполняет его собой и делает лишним. Только в дожде «магический куб» пространства фильма в высшей степени насыщается, становится «полным как яйцо», одновременно прозрачным для взгляда и все же видимым всюду как вещь или объект, чье «внутри» есть также и «снаружи»: дождь и тайна пространства некоторым образом родственны:

Today he remarked how a shower of rain	Сегодня он заметил, что ливень
Had stopped so cleanly across Golightly's lane	Начисто перекрыл улицу Голайтли
It might have been a wall of glass	Будто стеклянная стена
That had toppled over*.	Упала.

Дождь становится, следовательно, священнодействием кинокамеры, которое она не может исполнять слишком часто, чтобы не понизить его, но которое обнаруживает ее силу в определенных моментах наивысшей серьезности фильма.

Между тем Тарковский предложил взамен другое таинство, более редкое и уже поэтому более захватывающее: рыхлость сырой почвы, где увязает промокший ботинок и откуда он потом вытягивается с легким всхлипом. Правда мхов, самого бытия как болота, в котором ненадолго сохраняется слабый отпечаток человеческих следов, воды, просачивающейся в их контуры; это уже не путеводная нить Робинзона, не тайна Другого, но, вместо этого, позднее и катастрофическое предвосхищение целенаправленного исчезновения человеческого рода с технологически истощенной планеты. Однако это «исчезновение Человека» должно происходить как раз в результате истощения Природы, которая у Тарковского, наоборот, оживает, черпая силу в человеческих жертвах и напитываясь кровью от вымирания человека, как если бы она избавилась от планетарного паразита и теперь восстанавливалась, по крайней мере на экране и в образе, до обильного и архаичного праприродного цветения. Глубочайшее противоречие у Тарковского, следовательно, происходит оттого, что утверждение достоинства природы вне человеческой технологии достигается благодаря высоким технологиям, воплотившимся в фотоаппарате. Это второе скрытое присутствие рефлексивно никак не опознается, и мистика природы у Тарковского грозит перерасти в чистейшую идеологию.

У меня, как простого наблюдателя и дилетанта, складывается впечатление, однако, что советский кинематограф со всем его изобразительным арсеналом не сходит исключительно и целиком с подмостей Тарковского, но знает еще одного, родственного прародителя. Я имею в виду грузинского режиссера Сергея Параджанова, чей фильм «Тени забытых предков» (русское название; «The Little Horses of Fire»; 1965) придает цветному образу другое, скорее собственно магическо-реалистическое направление, заменяя национализм и фольклор великим русским религиозным мистицизмом и отводя вину и жертвенность, которые преследовали Тарковского, в русло более уязвимого и более человеческого стыда и унижения, едва ли не внушения чувства сексуальной неполноценности\*\*. Во всяком случае, оба эти впечатляющие достижения ставят советских режиссеров перед особой проблемой ликвидации наследия, которая совершенно непохожа на нынешнюю проблему западных режиссеров (ее можно определить как внутреннюю борьбу Третьего мира против гегемонии коммерческого постмодернизма), — перед

---

\*Muldoon P. *The Boundary Commission // Why Brownlee Left.* — Wake Forest, N.C.: Wake Forest University Press, 1980. — P. 15.

\*\*Упомянем, в качестве родственного явления, «евнуха души» у Платонова в «Чевенгуре»; этот образ обсуждается в важном очерке Валерия Подороги, посвященном творчеству этого писателя: *South Atlantic Quarterly*. Spring 1991. Vol. 90, No. 2.

проблемой приглушения напряженной образности и поисков некоего нового, меньшего ключа или языка, который мог бы заменить уже достигнутый и позитивный\*.

Решению этой проблемы и служит фильтр в таких фильмах, как «Дни затмения» Сокурова или не менее экстраординарный фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1984). Фильтр разжижает образы, для того чтобы поумерить автономию множественных цветов в «Днях затмения» или расшатать жесткую полярность черного и белого в «Лапшине», тем самым открывая спектр тонов, обнаруживающий богатство китайской эстетики или додекафонии в ее наивысшей сложности, где нота, взятая в одном тембре на определенном инструменте, воспринимается как самобытная и самоценная по сравнению с той же нотой, извлеченной на инструменте другого вида. Здесь тональности — как будто смягченные, смазанные, закругленные и воздушные, и каждая из них так же далека от резкости, как различные вкусы в *combinatoire* классической гастрономии. (В сущности, такие эффекты можно рассматривать и как возвращение к процедурам «окрашивания и тонирования» в немом кино, еще одной инволюции, характерной для постмодернизма.) Тем самым задается ритм сцепления кадров и ритмическая вариация визуальных противоположностей и альтернатив, по своей сложности близкая к тому, к чему стремился поздний Эйзенштейн, строивший концептуальные модели координации звука и собственно цвета. Это оказывает особое воздействие на повествование, расшатывает его и дискредитирует традиционные категории идентификации и точки зрения, подвергая даже уже знакомые факторы и элементы повествования, такие как лицо и тело нашего героя, почти физическим изменениям, как если бы его вывалили в пыли, смяли, как плед, или специально сняли при свете луны. В «Днях затмения», однако, желтое упорно присутствует в образе как ощущение от выцветших фотографий или старых документов, герои которых давно умерли: как своего рода приостановленная историчность, едва хранящая память о главных игроках, тогда как для самой зачарованной деревушки (которая в какой-то момент сжимается до размеров поля с кукольными домиками, а в другой — полностью теряется на пустынном лугу) оно удерживается странной вневременностью сказки, которая, может быть, является замаскированной научной фантастикой.

Между тем полный цветовой спектр появляется в натуральных кадрах Сокурова, как будто обостренный фильтром, как будто уменьшенный в размерах. Желтое остается, но дивно тонкая комбинация оттенков проглядывает сквозь него, как сад или ковер; истинное открытие темно-оранжевых и желтых пастельных цветов, словно крайне медленное насыщение, повышает интенсивность и оживляет органы зрения, делая зрителя способным к чудесам тончайшего восприятия, совершенно недостижимого средствами грандиозных полноцветных шедевров Голливуда или, скажем, Тарковского.

Эта брешь между сказочными приключениями героя и желтоватой документальностью съемки местных жителей открывает пространство, в котором становятся доступными замечательнейшие зрительные опыты\*\* — и особенно бесцельное, бесконечное расследование самоубийства. Кинокамера созерцает его не зная устали и скуки, едва перемещаясь из положения, из

\*Отход Параджанова к кукольному театру и восточной миниатюре (в упомянутом фильме, прим. 4, и в других работах) следует понимать, конечно, не только как выражение грузинского и армянского культурного национализма и сепаратизма, но и как критику изобразительного как такового.

\*\*Помимо других высоких достоинств этого фильма (и помимо поразительных вертикальных планов, снятых преимущественно сверху), надо упомянуть звуковую дорожку. Прежде всего в той сцене, где вновь появляется отец ребенка, чтобы сорвать планы Малянова относительно будущего и лечения мальчика, — за кадром с лицом ребенка весьма продолжительный ряд приглушенных звуков борьбы за дверь, которую можно воспринимать только как бессловесную драку мужчин. Музыка (Ю. Ханина) совершенно замечательна; видимо, это смесь этнических азиатских музыкальных мотивов из различных источников, см. отличную работу Д. Попова: «Alexander Sokurov's Film 'Tage der Finsternis'» // *Kunst und Literatur*. — 1990, May-June. — Vol. 38, No. 3. — P. 303-308. Попов подчеркивает символическую ценность постановки как протеста против централизованного русско-националистического государства; см. также сопутствующую полезную статью Ямпольского (в том же выпуске) о следующем фильме Сокурова — «Спаси и сохрани», являющемся киноверсией «Мадам Бовари».

которого, пройдя через большую комнату, она упирается в маленькую, фактически без перспектив; в тело, закрытое тканью, как наименее значительную деталь обстановки, которое лежит в тылу глубокого кадра, время от времени праздно разглядываемое милиционером, не знающим чем заняться. Мы видели эти комнаты прошлой ночью, когда здесь был герой; когда — тесные, забитые книгами — они казались еще меньшими. Сейчас, причудливо скользя над полом, наш взгляд кажется многообъемлющим, заполненным толпящимися милиционерами и чиновниками, в форме и в гражданском, которые не знают, что делать, но бестолково и бездумно роются то там, то сям, изображая деятельность. Никто из этих людей не смотрит в лицо другому, они не расположены вокруг центра — как в последующей, дополняющей сцене, театрально поставленной между двумя холмами и буквально носящей монументальное заглавие «Травля и убийство бойца Захара Губаря». Здесь, напротив, вспоминается характеристика безумных у Ирвинга Гофмана: они признаются безумными в конечном счете потому, что утратили понятие о существовании других людей; их тела находятся под углами друг к другу, лица не способны смотреть друг на друга, как в зеркало, внутреннее единство их черт (поскольку они уже не понимают, что значит дать единство лицу другого, глядя на него) распадается на отдельные подергивающиеся органы. Чиновники, видимо, представляют коллективный или социальный эквивалент этого внутреннего беспорядка, поскольку бездумно выполняют свои отдельные задачи, не видя их «многоголового» целого, некий анаморфический фокус обращается вовне необъяснимого объема (который они образуют), не находя воссоединяющего, перспективного положения для зрителя. Действительно, в этом анаморфическом пространстве они чем-то напоминают заливного омара в предшествующей сцене, тщательно разыгранной героем, который представил его неким «экзотическим чудовищем», реликтом прошлого, якобы способным еще пробудиться к жизни.

Так что эта чрезвычайно долгая сцена есть что-то вроде *mise en abîme* всего фильма, она как бы раскрывает само понятие Расследования, совершаемого в таинственных обстоятельствах, когда следователи пока даже не в состоянии предположить, каким может быть ключ к разгадке, не говоря уже о природе проясняемых событий\*. Вспоминается беньяминовская характеристика классических фотографий Атже, снимавшего на рубеже веков пустынные парижские улицы: «Он фотографировал их как место преступления»\*\*. Поскольку это в некотором смысле уже есть сцена преступления, то мы должны превзойти эту первичную аллегорию и сделать предположение, что само преступление было кодом к чистой сцене, местом неизвестного, невообразимого события как такового, возвещения, которое мы улавливаем и которое эти толпящиеся чиновники — профессионалы по части отчетов и досье — менее всего способны осознать.

Между тем смерть как таковая удостоверяется не столько трупом, сколько чудовищным беспорядком в бывшем жилище. Пол усыпан самыми разными бумагами, неотвязно напоминая описание войны у Клода Симона: рулоны туалетной бумаги, разбросанной на дорогах, словно из чемодана выпало «невероятное количество одежды, в основном черной и белой (но и линиялая розовая тряпка, брошенная или прищипленная к цветущей изгороди, как если бы ее вывесили, чтобы просушить)»\*\*\*. В этом образе Симона печально, однако, то, что он обнаруживает неодолимую тенденцию человеческой жизни нести с собой множество разных бесполезных объектов, запасных

---

\**Действительно, его фильм «Круг второй» (1990) есть нечто вроде развертывания и пространного комментария на эту короткую последовательность: безжалостный рассказ о похоронах отца героя, завершающийся аналогичными пространственными проблемами, возникающими при попытке вынести тело из квартиры. Уже в «Скорбном бесчувствии» (англ. версия «Anesthesia Dolorosa»), представляющим собой замечательный киновариант «Дома, где разбиваются сердца» (заканчивается клипами, изображающими Первую мировую войну и пожилого Бернарда Шоу, который дремлет в комнате наверху и имеет судорожные апокалиптические видения, как во время налета дирижабля на Лондон), обморок Босса Мэнгана был заменен симуляцией смерти — столь совершенной, что на наших глазах вот-вот произойдет вскрытие трупа.*

\*\*См. сравнение киноаппарата со скальпелем в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: Benjamin W. Illuminations / Transl. by H. Zohn. — New York: Schocken, 1969. — P. 223.

\*\*\*Simon C. *La route des Flandres*. — Paris: Minuit, 1960. — P. 29.

вещей и предметов, далеких от какой-либо драмы или символической ценности. Здесь, у Сокурова, груды бумаги символизируют скорее что-то еще, вроде каракулей и навязчивых идей маньяка или затворника, который строчит срочные послания, не имеющие адресата. Охваченные оцепенением, мы бесконечно разглядываем эту комнату с загадкой, которую распахнули перед нами, даже не раскрывая ее последствий; и эта сцена получает подобающее завершение в торжественном отбытии бесконечных верениц чиновничьих машин с площади перед домом, громадной и впечатляющей, словно пример из учебника по перспективе в эпоху Возрождения, раздутый до масштабов целого города.

Однако позже мы наконец услышим сообщение покойника, ночью, в гулкой тишине морга, куда герой, влекомый таинственными голосами, приходит, чтобы увидеть движение мертвой челюсти, приносящей весть из космоса. Использование мертвого человеческого тела как межгалактического радио или передатчика заставляет вспомнить другие повести Стругацких, где гены других видов пересаживаются в людей, используемых как бомбы замедленного действия, которые выглядят точно так же, как вы или я. Но главное здесь то, что эта весть — ложь и обман, призванный повергнуть человека в бездеятельность и остановить опасные исследования: не высовываясь, предупреждает труп, призывая к подчинению и смиренному благонавию.

Фильм в равной мере сохраняет, но приглушает, и более мелкие раздражители, используемые чужаками в повести — частые телефонные звонки, которые мешают герою работать, таинственная телеграмма, без всякой нужды вызывающая к нему сестру, а ведь известно, как могут нарушить планы даже самые желанные гости. Но я думаю, что он на самом деле сжигает свою рукопись скорее из-за больного ребенка, чем из-за этого обманчивого предостережения (подкрепленного, впрочем, историком-краеведом, который представляет собой пример капитуляции).

Итак, Малянов сжигает свою книгу, но из этого пламени снова ярко возгорается главный замысел Тарковского: листы бумаги, почерневшие от нестерпимого огня в зное песков и пыли за городскими стенами, позволяют нам на миг испытать настоящий огонь, раз ты готов так же страстно возненавидеть его, как тот, кто, обливаясь потом, все-таки должен чиркнуть спичкой. Но самое удивительное в этом волшебном пожаре — действие на расстоянии, поскольку, если не ошибаюсь, обугливание листов бумаги неожиданно переходит в сверхъестественное возгорание стен комнаты молодого коллеги Малянова, которые стали странно волосатыми, словно штукатурка, на которую набросилось это бедствие, живая и выделяет гной\*. Я не могу не связать это большое перистое черное пятно с другой характерной особенностью, именно со странно почерневшей и серебристой поверхностью лица Снегового, которое он носит, как маску или шрам от некоего столкновения с неземным. Это весьма загадочный множественный перенос, предполагающий методологические и либидинальные последовательные образы. Так, понятие пятна или *tache* у Паскаля Боницера, который заостряет фотографический *punctum* Барта до главной категории операторской работы у Хичкока (ключ в руках, блестящий стакан молока, говорящая деталь, которая бросается в глаза зрителю), не кажется неуместным здесь, где сверхъестественное пятно становится чем-то вроде метаобраза этой техники и ее способа определять себя посредством себя же\*\*.

*\*Мой студент Крис Андре полагает — похоже, не без оснований, — что непосредственное «объяснение» этому местному бедствию надо искать в мнимом взрыве бездомной собаки, которая, как Мефистофель, однажды необъяснимо предстала перед Вечеровским (вероятно, в качестве сюрприза от таинственных сил и своего рода не-андалузской пары приползающей змее). Другая школа, свято помнящая элементарнейшие уроки Фрейда, придерживается не столь чистого взгляда на эту ситуацию: видимо, я должен сознаться, что моя собственная первая свободная ассоциация с этим образом (волосы в подмышечной впадине в «Un chien andalou») свидетельствует о некотором согласии с ними моего бессознательного. Сознательный ум, однако, продолжает стойко отстаивать первоначальную дофрейдовскую позицию («подростковая ситуация без пола или желания»).*

*\*\*Bonitzer P. Le Champ aveugle. — Paris: Gallimard, 1982. — P. 53ff.: «Кино Хичкока организовано следующим образом: все происходит нормально, в обычной ситуации общей усредненности и бесчувственности, до тех пор пока кто-то не замечает, что один элемент ансамбля своим необъяснимым поведением выделяется, подобно пятну [fait tache]».*

Симптоматично, однако, что это пятно не столько требует интерпретации традиционного типа, сколько привлекает внимание к собственным условиям возможности и просит нас «интерпретировать» импликации предложенных здесь интерпретативных выборов или, еще лучше, спектра интерпретативных возможностей, которым мы здесь ограничены.

Но мы не можем сделать этого, не отметив утопических составляющих в последней сцене, путешествия на лодке по воде, само присутствие и существование которой в этом пыльном желтом мире проблематично, поскольку вода как таковая есть утопическое измерение, которое не приносит облегчения в фильме, хотя его и сулит «Баркарола» Оффенбаха, напоминающая о каналах и лагунах Венеции. Утопия в этом отношении должна была бы одушевить скалы, преобразить эту засушливую, неблагодарную, обреченную землю в некую невообразимую Венецию.

Но это, конечно, способ, хотя, увы, нестерпимо фигуративный и цветистый, обсудить в первую очередь проект героев, интенцию их множественного исследования, которое некая высшая сила хочет поставить под свой контроль. Повесть осталась эпистемологической, какова и вообще научная фантастика, которой не нужно вручать верительные грамоты или документированно доказывать обоснованность своего существования. Так что нам только и надо уловить существенную посылку: что великий труд, прорывы, научные открытия следующего столетия вот-вот свершатся — ценность науки, социально невысказанная, предполагается, наряду с некоторым общим любопытством относительно возможного будущего такой науки. Однако их содержание (в повести это спирали и планетарные туманности Малянова) обойдено молчанием. Ничто не может сказать нам, почему, если оставить в стороне нашу читательскую приверженность научной фантастике, мы должны интересоваться этой «проблемой», о которой, кстати, и самому Малянову полезно систематически забывать (что он и делает благодаря проискам Врага).

Но фильм снимает слои абстракции с этой повествовательной формы, как скульптор освобождает завершённую статую от массы гипса. Помещение сюжета в систему координат медицины и социальной нищеты нейтрализует невысказанный вопрос: такого рода деятельность уже не требует оправдания. Интерпретирующий ум может теперь забыть о последнем и задуматься о ее систематической блокировке: ведь не намерение совершить великие научные открытия, но грандиозный проект социального совершенствования и облегчения человеческого страдания — вот что отбрасывается, раз за разом сводится к нулю наилучшей волей в мире! Структура научной фантастики тем самым открылась как басня, со всеми определяющими характеристиками басни, прежде всего — заменимостью предмета объяснения. Подобно поговорке, она может быть применена к любому числу конкретных ситуаций; сколь угодно много необъяснимых поражений предлагается в качестве того, для выражения чего фильм мог бы быть снят в первую очередь. И как в сказках, его бесконечно возобновляемое повествовательное значение зависит, к сожалению, от возникновения вновь и вновь в ходе истории именно таких несчастных ситуаций: почему нам никак не удастся то, для чего мы так хорошо вооружены и что хотим сделать? Непосредственное историческое очарование фильма должно корениться, следовательно, в более глубоких местах, там, где эта неудача была локально, болезненно пережита, воспринята в форме того или иного уникального конкретного проекта, к которому мы были подготовлены лучше других и, далее, для которого все остальные были непригодны. Читатель отвлекает и обобщает, страдалец возвращается в памяти к краху данной конкретной жизни, которая навязала в зубах, — иного не дано.

Предмет интерпретации такой басни, следовательно, может быть заменяемым, но он должен соответствовать границам, подготовленным повествованием; в повести они очерчиваются, по существу, проблемой контакта двух культур, двух цивилизаций, двух обществ (или, раз уж мы говорим о научной фантастике, двух видов существ). Лем одержим мыслью о невозможности контакта (упоминаю о нем лишь потому, что его часто «сравнивают» со Стругацкими на том весьма хлипком основании, что он тоже происходит из Восточной Европы и что по его произведению тоже снял фильм Тарковский). Стало быть, его романы\* на самом деле не могут быть

---

\*Какой бы из самых значительных романов Станислава Лема мы ни взяли: «Солярис», «Непобедимый», «Глас Господа», «Фиаско».

баснями, поскольку в них рассматривается весьма специфическая тема, которой ты должен интересоваться, причем как таковой: как мы вообще могли бы общаться с другим разумом, если бы столкнулись с ним (ответ — не могли бы никак!). Стругацкие, с другой стороны, скорее воспринимаются почти как современники и создатели социалистической разновидности американской серии «Star Trek». Обе сверхдержавы заинтересовались, по разным причинам, в 1950-60-х гг. вопросом о воздействии своих технологий и социальных достижений на неразвитых, недоразвитых, развивающихся и пока еще не чрезмерно развитых. Основополагающей общей темой является, следовательно, нечто вроде этики и ответственности империализма. Нетрудно догадаться, что эти две традиции так же похожи и так же различны, как войны во Вьетнаме и Афганистане: борьбу с повстанцами и создание прецедента подавления революционного движения можно сравнить с попыткой привнести просвещение, образование и медицину в феодальную средневековую страну, разрываемую кланами и кровной мстостью, только по количеству убитых в результате того и другого предприятия. Столь же предсказуемо в центре американских повествований находятся индивид и этическое — даже там, где идет речь о взаимодействии народов, — тогда как советским повествованиям довлеет, со всей иронией истории, понятие способа производства. Так что любой эпизод из «Star Trek» показывает, как трудно — и как мучительно для лидеров персонально — решить, когда следует вмешаться в варварскую ситуацию ради блага самих местных жителей: словом, если воспользоваться заглавием соответствующей повести Стругацких, как «трудно быть Богом»\*. Но проблема в повести «Трудно быть Богом» усугубляется самими законами развития способов производства: невозможно экспортировать развитые буржуазные или социалистические формы поведения назад, в докапиталистические или феодальные времена, если не изменить эти докапиталистические и феодальные состояния и не ускорить выход из феодализма. Но, как в позднейшей повести Стругацких, которую мы здесь и рассматриваем, вы вполне можете изменить сам ход этой эволюции посредством собственного вмешательства (так что через «миллиард лет», согласно заглавию повести, придет конец света, а не более совершенное общество).

Эти повествовательные ситуации развиваются у Стругацких в версию американского «галактического совета» — своего рода межзвездный КГБ, агенты которого тайно поселяются в низших способах производства и предоставляют соответствующие доклады о прогрессе, радикальных движениях и пр. Действительно, шок от «Трудно быть Богом» связан, в особенности, с неожиданным возникновением в рамках феодального производства сущности более современного фашизма или, по крайней мере, столь же современного, какой наблюдался в межвоенной Румынии. Сюжет вращается, следовательно, отчасти вокруг проблемы причинности и вокруг того, не вмешательство ли высших «социалистических» сил породило этот преждевременный анахронизм и его ужасные последствия. Но, как в парадигмальном для всей современной научной фантастики основополагающем романе Герберта Уэллса «Война миров», эта ситуация может исследоваться также посредством инверсии. Уэллс, наблюдавший творимый руками его современников геноцид тасманцев, хотел понять, как мы чувствовали бы себя, если бы над нами экспериментировала некая «высшая сила»; во «Втором марсианском вторжении» Стругацкие переписывают Уэллса в тонком неокOLONIALном духе, с участием землян, сотрудничающих с чужими, и с многоплановым использованием средств массовой информации. В повести «За миллиард лет до конца света», в конечном счете, они представляют столь же современный вариант главной проблемы: «они» на самом деле не хотят прибегать к силе (хотя если надо, доведут оппонентов до «самоубийства») — они скорее пошлют вам омара (в повести это водка и коньяк), чтобы отвлечь ваше сознание от беспокойных амбиций.

В фильме, конечно, эти «они» менее определены, а неудача более горька. Но, согласно моему прочтению, должно быть ясно, что эта неудача является коллективной и что басня имеет, по крайней мере, некоторую связь с проблемой способа производства как такового, однако она несколько изменяет этот иносказательный урок. Следовательно, и в повести, и в фильме — по крайней мере, для современных читателей, притом что с последствиями этого предоставляется

\**Hard to Be a God. New York: Seabury, 1973. Русский оригинал «Трудно быть богом», 1964.*

разбираться потомкам, — останавливает и мешает собственно построение социализма, общества, которое контролирует собственную судьбу, само ставит перед собой собственные, человеческие задачи. Таким образом, басня заостряет труднейший вопрос, который в повести выводится из высоких научных и технологических возможностей Советского Союза, — вопрос о том, почему, несмотря на все эти достижения, что-то все же стоит на пути. Но в те времена, когда повесть была опубликована, в брежневские годы, в эпоху застоя, ответ, которого ищет басня, казался вполне ясным: бюрократия и инцестуозное зарождение и рост системы номенклатуры, коррупция и семейственность, как тогда принято было говорить, «нового класса».

Что исторически интересно относительно кинематографической версии 1988 г. — если оставить в стороне экстраординарную эстетику и формальные достоинства, которые мы в ней усматриваем, — это редкая вещь, конвульсивное смещение референции, радикальное изменение в исторической дилемме, которое эта басня, как сейчас представляется, имеет в виду и предполагает. Ведь сталинизм и брежневизм сейчас уже в прошлом, бюрократия постепенно вытесняется рынком, и т.д. Поэтому сформулированный вопрос становится вдвойне острым — почему несмотря на все эти изменения, когда у нас уже нет прежних поводов для обвинений, все еще невозможно осуществить социальное преобразование? Ведь в эпоху, когда Советский Союз, все еще надеясь уйти от статуса Второй державы и стать Первой, скорее всего окажется в положении страны Третьего мира, «враг» научной фантастики изменился, и социализму препятствует уже не сам «социализм», не сталинизм, не коммунизм или Коммунистическая партия, но мировая капиталистическая система, в которую Советский Союз решил интегрироваться. Сегодня это таинственная «чужая» сила, которая загадочным образом затормаживает развитие и повсюду встает на пути у проектов социального преобразования, прибегая к политике кнута и пряника — пряника в форме потребительских благ и кнута в форме запугивания со стороны МВФ и угрозы лишения западных займов\*.

Но, конечно, невозможно ограничиваться столь вульгарными или прямыми аллегориями, не определяя более изощренных путей, по которым эти — конечно, катастрофические — современные события попадают в автономную фантазию художника, чьи более вероятные и непосредственные детерминанты, видимо, формальные (динамика сказок и научной фантастики) и технические (недавние традиции советского и мирового кино). Можно ли представить себе, что кинорежиссер каким-то образом сознательно поддерживает такого рода актуальные аллюзии; можно ли каким-либо образом доказать, что при просмотре фильма зрителям приходили в голову эти мысли и интерпретации?

Длительная полемика, захватившая несколько поколений, пожалуй, усложнила вопрос о намерении художника; между тем как раз для такого рода эзотерического фильма — который, будь он снят в стране Первого или Третьего мира, назвали бы, я полагаю, «фестивальным фильмом» — вопрос о публике тоже становится проблематичным, главным образом по причине возникновения новых международных художественных отношений. Действительно, я думаю, именно факт новой глобальной системы и изменения роли интеллектуалов в ней может служить обоснованием того, что на самом деле является интерпретацией «Дней затмения» в терминах международной, или геополитической, аллегории. Ведь именно национальные художники и интеллектуалы первыми улавливают перемены, продиктованные глобальным рынком относительно положению национального художественного производства, в котором они заняты. Художники (безусловно, не в центре, не в самой сверхдержаве) ощущают дилеммы на-

---

\*Гипотеза о бессознательной геополитической аллерегии подкрепляется глубоким анализом замены Запада на враждебную и угрожающую природу в восточных бюрократических или партийных государствах, ср.: «Рационально-распределительные [т.е. коммунистические] общества трактуют экономический рост как внешний вызов, как политически определенную цель, продиктованную желанием угнаться за развитыми западными экономиками. Этой внешней целью роста рациональное распределение напоминает более традиционный вариант [т.е. так называемый азиатский способ производства], для которого вызов природы предстает как внешняя угроза» (Konrad G., Szelenyi I. *The Intellectuals on the Road to Class Power*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. P. 49).



циональной подчиненности и зависимости намного раньше, чем большинство других социальных групп, за исключением реальных производителей\*. В частности, они прекрасно сознают, какой ущерб наносится внешними факторами той парадигме национальной аллегории, в которой они привыкли работать\*\*, и их положение позволяет подогнать эту структуру к аллегорическим структурам глобального, общемирового типа. Экономическая зависимость и политическая подчиненность здесь также означают возникновение нового рода желания Другого — жажды признания со стороны Первого мира и международного признания — в дополнение к диалектике отечественной публики, которая была главной областью эстетической инициативы и формального акта и которая теперь оказывается редуцированной и насильственно обесцененной до региональной и местной. Поэтому я сам — к сожалению! — не могу думать, что в моей интерпретации этого замечательного фильма есть что-то натянутое или неправдоподобное. Сила не исчезает, оттого что ее игнорируют, Запад рядом, зрелый капитализм навис над землей, как рок, и эта маленькая басня, преобразуемая Историей, становится таинственной, непознаваемой вне силы (силы более развитой цивилизации и технологии), которая непостижимым образом ставит границы практике тех неокOLONиальных субъектов, одним из которых может стать страна Советов.

*Перевод с английского Ирины Борисовой.  
Опубликовано в журнале «Синий диван» № 3, 2004 г.*



---

\*См., в частности, замечательное рассмотрение воздействия новой мировой системы на национальные рабочие движения в кн.: Vogler С.М. *The Nation-State: The Neglected Dimension of Class*. — Gower Publishing Co., 1985. Благодарю Сюзан Бак-Морс, обратившую мое внимание на эту работу.

\*\*См. Введение.

## Сьюзен Бак-Морс ГЛОБАЛЬНАЯ КОНТРАКУЛЬТУРА?

*(Доклад, прочитанный в Museo Carrillo Gil, Мехико, апрель 2002 г.)*

Можно говорить о том, что глобальное насилие, инициированное 11 сентября, оказало сильное влияние в целом на восприятие и выражение — на то, как мы смотрим и говорим, — и что для нас, как практиков культуры, заниматься своим делом как обычно стало трудно, если вообще еще возможно, поскольку сами орудия нашего ремесла, язык и образ, присваиваются всеми сторонами и используются как оружие. Но, наверное, присвоение это является симптомом всепроникающего кризиса в культурной практике, который начался задолго до 11 сентября и который сейчас мы осознали со всей силой.

Не поймите меня превратно. Не начинка культурных вооружений, разворачиваемых Соединенными Штатами, или аль-Каидой, или Израилем, или Хамазом, — не она с необходимостью нарушает нашу работу, хотя в плане политическом или этическом нас может глубоко тревожить эта начинка; речь идет о чем-то более вкрадчивом: не что говорится, не что показывается, но как. Язык, орудие мышления, и образ, орудие когнитивного восприятия, присваиваются сегодня дискурсами силы совершенно особым способом: таким, что начисто отрицает возможность их использования в критических практиках теории и искусства.

Непросто сформулировать эту проблему, которая на самом деле базируется на философском различии между онтологией (бытием) и эпистемологией (познанием) — в каком-то смысле между Хайдеггером и Адорно — и на еще одном различии, проводимом диалектической логикой, которое предполагает инверсию субъекта и предиката и которое было развернуто Фейербахом в социально-критическом ключе. Но мне лучше отбросить философский жаргон и обратиться к конкретным примерам.

Мы можем рассмотреть два варианта политического дискурса, исследовав утверждения, на которых они основываются. Первый иллюстрируется следующим высказыванием:

**1.** Поскольку Соединенные Штаты не нарушают права человека, это цивилизованная нация.

Это эпистемологическое описание, и оно обеспечивает возможность суждений истины и ложности — истина здесь берется в скромном смысле фактически имеющего место. Оно дает возможность критическим философам — или вообще простым гражданам — аргументированно протестовать в случае нарушения прав человека, то есть указывать, что знание о подобном нарушении лишает законности притязание нации на цивилизованность. Выразим эту аргументацию в форме силлогизма:

**а)** Цивилизованные нации не нарушают права человека.

**б)** США не нарушают (или нарушают) права человека.

**с)** Следовательно, США являются (или не являются) цивилизованной нацией.

А теперь взгляните, что происходит в случае незначительного на первый взгляд изменения в языковой структуре — перестановки субъекта и предиката, вызывающей диалектическую трансформацию смысла, преобразая эпистемологию в онтологию. Вот второй вариант:

**2.** Поскольку Соединенные Штаты — цивилизованная нация, они не нарушают права человека.

В этом примере молчаливо предполагается: что бы ни делали США как нация, это по определению не может быть нарушением прав человека — при том что такое же точно действие, если оно совершено нецивилизованной нацией, будет нарушением. Здесь притязание на истинность покинуло (эпистемологическую) сферу суждения и переместилось в (онтологическую) сферу идентичности. Быть Соединенными Штатами значит быть цивилизованной страной (онтологическое утверждение), следовательно, действия США — неважно какие — не могут быть названы нецивилизованными. Или еще пример: поскольку я — американка (онтологическое утверждение), я готова умереть за свою страну — какие бы действия она ни совершала, правые или неправые (приостановка суждения, а значит, и какой-либо необходимости в эпистемологическом оправдании). Я умираю как следствие моей идентичности, самого моего существования. Или другой пример: поскольку моя война джи-

хад, священная война, то как бы я ни воевал к какому бы насилию ни прибегал — ничто не может оказаться нечестивым. Еще: империализм очевидно недемократичен, но Израиль является демократией, следовательно, 35-летняя оккупация Израилем Палестины — не империализм, а защита демократии.

С онтологически очерченной позиции, критиковать действия США значит быть непатриотичным; критиковать исламистское насилие значит быть джахили (язычником); критиковать государство Израиль — быть антисемитом. Но такого рода аргументация, все больше захватывающая сегодня политическую риторику, в действительности устраняет саму возможность критического мышления, без которого демократическая полемика становится невозможной. Логика ее столь явственно ущербна (а беспринципное оправдание силы столь вопиюще), что кажется само собой разумеющимся, что мы легко распознаем эту ущербность и не попадемся на удочку.

Если обратиться к другой сфере человеческой практики, миру искусства, ситуация здесь отличается не так сильно, как можно было бы предположить. Но давайте не будем держаться за силлогистическую логику, где ущербность суждения выказывается, возможно, слишком уж просто. Продуктивнее (хотя и сложнее) будет рассмотреть эту проблему в контексте истории западного искусства, определившем легитимирующее дискурсивное пространство.

В современную эпоху в западной культуре искусство было секуляризовано, утратило связь с ритуалом, как отмечал Вальтер Беньямин, и, стало быть, покинуло сферу метафизической «истины». В то же время искусство в европейской современности приняло на себя ключевую эпистемологическую роль. Не случайно третья «Критика» Канта, посвященная эстетическому опыту, была критикой суждения. Эстетика для Канта означала чувственное восприятие, изображение и оценка которого субъективны, но утверждения объективны и даже универсально значимы. Само определение того, что такое искусство, предполагало вынесение критических суждений относительно материального мира, в частности суждений вкуса перед лицом прекрасного, уравновешенности, гармонии — и далее по словарю традиционной критики искусства, который для нас звучит столь устаревшим. Я не предлагаю возвращение к этой традиции — это было бы не только невозможно, но и нежелательно, хотя бы уже потому, что кантовский проект был социально и политически наивным. Я просто отмечаю, что в современную эпоху определение искусства впервые было изложено в эпистемологической форме, а дискурс предполагал необходимость критических суждений. Коллективные суждения носили институциональную окраску, так что можно было, к примеру, сказать: поскольку это (хорошее) искусство, это в музее. Знаменитая выходка Дюшана, повесившего унитаз на музейную стену, произвела диалектическую инверсию субъекта и предиката: поскольку это в музее, это искусство.

Решающая ущербность кантовской эстетики сказывается в том, что ее критическая эпистемология, хотя и признавала культурное различие, не распространялась на контекст, в котором делаются и удостоверяются произведения искусства — весь комплекс социальных практик, стоящих за истеблишментом коллективных эстетических суждений в любой культуре. Дюшановская практика превратила эпистемологический вопрос «что есть искусство? (как мы его узнаем, как ценим?)» в форму социальной критики, негативную онтологию существования всей легитимирующей структуры музеев. Этот жест (который по своим социально-критическим импликациям параллелен фейербаховской материалистической критике философии) заставляет нас, как практиков эстетического суждения, принимать во внимание мир вне произведения искусства. Это стало источником богатой традиции искусства как институциональной критики.

Тем не менее, эпистемологически сформулированный вопрос — что есть искусство? (что считается хорошим искусством, что ценится как искусство?) — не отпадал и тогда, когда ответы искались в социальной сфере. Взять, например, бразильскую антропофагию Тарсилы и Андраде — течение, вскрывшее связь между суждениями искусства и контекстом европоцентризма и империализма, — или политический вызов художественным практикам, черпавший вдохновение в большевистской революции; взять мексиканское направление настенной живописи, привязавшее искусство к культурному проекту во-ображения нации, или борьбу и триумф Кле-

мента Гринберга, утвердившего дискурс абстрактного экспрессионизма как единственный легитимный интернациональный стиль, и (особенно) взять экспериментальный, испытующий границы метод концептуалистов в 1960-е и 1970-е годы, — всюду центральным оставался вопрос «что есть искусство?». Эпистемологический критерий суждения оставался основой художественной практики, а с нею и возможности эстетического опыта как критики.

Сегодня многие из нас с энтузиазмом отталкиваются от идеи, что художественная практика получила свободу, когда суждения как вкуса, так и политики перестали являться критерием (хорошего) искусства. Но за это нужно было заплатить цену, и платить пришлось художникам — хотя на первый взгляд представляется обратное. Современный мир искусства ценит художников, не искусство. В предмете искусства нет необходимости. Не требуется никакой социальной или политической полезности. Художественные практики выведены из подчинения какому-либо уставу. Они суть стратегии, избираемые самими художниками как выражение их индивидуальной и не скованной цензурой свободы. Художники — это эмблематичные воплощения, практически реклама лозунга (если не реальности) «свободы слова». Я оговариваю реальность, поскольку в значительной степени художники легитимируются музеем, кураторским решением и выставками, (несвободно) завися от всего этого.

Но давайте даже примем идеологический аспект, рекламу, как правду: примем, что художественная свобода существует, но перешла от произведения искусства к самому художнику — так описывал мне недавно новую ситуацию мексиканский куратор Куаутемок Медина. Это можно было бы расценить как большую победу для сил культурной свободы. Но тем самым художники оказываются под гигантским давлением — давлением отсутствия давления. Их видимая сила может быстро превратиться в свою противоположность: свидетельство того, что музеям и прочим институтам мира искусства на самом деле все равно, что они делают. Институтам культурной власти не угрожает то, что создают художники, пока это делается в рамках авторизованного пространства мира искусства. (Здесь, кажется, абсолютно точна аналогия с «философским миром», поскольку академическая свобода философов-критиков идет рука об руку с нашим нулевым влиянием в общественной и политической полемике.)

За прошедшее десятилетие музеи пережили поразительное возрождение. Они оказываются предпочтительной формой туризма в век глобализации, когда путешествовать означает путешествовать по городам. Подобно новым архитектурным звездам городского ландшафта, музеи являются привлекательными туристскими объектами, поскольку посетителям не нужно знать язык, чтобы оценить показанное (как, например, в театре). И несмотря на то, что многое путешественнику может заменить кино, он или она должны отправиться в город, чтобы вкушать институциональной обстановки «искусства».

Музеи стали осями городского переустройства и центрами развлечения, сочетая еду, музыку, шоппинг и общение с экономическими целями городского возрождения. Успех музея оценивается по количеству посетителей. Музейный опыт важен — более важен, чем эстетический опыт работы художников. Не имеет значения — это даже может поощряться, — что выставки оказываются незамысловатой шуткой, что мода и искусство сливаются воедино, что музейные магазины преобразуют знатоков в потребителей. Между тем художники, эти эмблемы свободы, присутствуют в музейном опыте на манер призраков, как следы творческого процесса, как миражи неотчужденного труда, играя роль воображаемых объектов — аналогичной, может быть, роли баскетбольных игроков, чьим призрачным присутствием наполнены торговые залы «Найктауна».

Короче, художественная свобода если и существует, то пропорциональна несурзности художника. В то время как в дадаизме бессмысленность локализовалась в произведении искусства таким образом, что критически отображалась на социальный смысл как таковой, ныне бессмысленностью проникается сам художник, чьи критические и творческие силы удерживаются в изоляции от социального эффекта. Как писал в «New Yorker» от 25 марта 2002 г. Питер Шелдал по поводу Биеннале Уитни в текущем году, «Американское искусство сегодня может быть всем чем угодно, только не необходимостью». Именно структура и социальная функция мира искусства обеспечивают бессмысленность значительной доли сегодняшней художественной практики.

Мир искусства — ловушка. Обещая защитить работу художников от коммерциализации на конвейере культурной индустрии, он поглощает лучших, самых ярких, наиболее одаренных практиков визуальной культуры и спускает на тормозах их критический запал, оставляя бессильными посреди более масштабной общественной сферы.

Знаменитое утверждение Дональда Джада «Если кто-то объявляет свою работу искусством, значит, это искусство», впервые высказанное (в 1966 г.) в виде критики культурного конформизма, в нынешней ситуации было нейтрализовано: искусство есть то, что художники делают — причем онтология искусства тем самым сводится к пустой тавтологии, а диктаторская власть художника переводится в социальное бессилие. Сегодняшнее искусство «свободно», поскольку не подчиняется никаким законам суждения, вкуса или уместности, повинувшись лишь прихоти художника, который может быть скандальным, игривым, скучным, шокирующим и так далее, — все это формы бытия, не имеющие никакого социального или познавательного эффекта. Даже «хорошее» искусство не может избежать тривиализации в этом безвкусном окружении. Даже «политическое» искусство деполитизируется, становясь просто еще одним жанром современной практики — который имеет полное право быть, но не имеет значение.

Это беспокоящее смещение от эпистемологически определенного объекта искусства к онтологически определенному бытию «художника» служит показателем нейтрализации художественного протеста внутри глобально коммерциализованного мира искусства, на самом себе замкнутого и самим собой поглощенного. Художники разработали различные контрстратегии для сохранения жизни критической практике. Одна из таких стратегий состоит в использовании художником его или ее социоонтологической идентичности — чикано, женщины, афроамериканца — в качестве содержания искусства: так эстетический опыт снова делается социально критическим. Другая стратегия — превратить телесное я художника в материал искусства, зачастую способами, которые физически болезненны или отталкивающи. Третья стратегия — искусство перформанса, растворяющее бытие художника в преходящем действии. Как следствие всех этих форм, при которых главное — тело художника, а не тело творения, история современного искусства становится биографией художественных практик. «Автопортрет», который некогда требовал материала, эпистемологической задачи самоузнавания, заменяется всевозможными формами самопоказа.

В другом месте я уже писала о жесте «исчезновения», поразившем меня как весьма симптоматичный в работе художников inSITE2000, бинационального шоу в Сан-Диего/Тихуане, которое я помогала курировать. Диалектическая инверсия, производившаяся во многих проектах inSITE2000, заключалась в следующем: предоставление художником публичного искусства общине сменяется предоставлением общиной публичного убежища художнику. Такие проекты, как «Человек-Невидимка» (Карлос Аморалес), «Поиск» (Иньиго Манглан-Овалле) и «Blind/Hide» (Марк Дайон), явились выражениями этой тематики исчезновения. Художники, казалось, предвосхитили рожденный 11 сентября бравый новый мир всеобщей слежки, который, поскольку он строится «свободным» миром (онтологическое утверждение!), якобы не представляет собой нарушение свободы. Художники умыкали суперсовременные инструменты слежки (Джордан Крэндаль, «По горячему следу»), отвлекали от дела людей с овчарками из пограничного патруля (Маурисио Диас и Уолтер Ридвег, «Мама»), наконец, под прикрытием обезвреженности проектов в силу их превращения в «искусство», контрабандой протаскивали в них социально-критическое содержание. Несколько художников придумали акции, которые оставались невидимы для фланирующей публики (Моника Надор в Мокловио Рохас, проект видеодоставки Диего Гутьерреса, «Детский парк» Альберто Каро-Лимона). В проекте Валески Суареш «Рисование рая» исчезала, казалось, сама граница. Превращение в видимые невидимых, понятийных границ, включая границу между художественной выставкой и повседневной жизнью, отмечало видеоинсталляцию Джудит Барри («пограничные истории, рабочее название, от одной стороны до другой») и спортивно-художественно-балетный перформанс Густаво Артигаса («Правила игры»). Кшиштоф Водичко сообщил картинную силу художника молодым работницам пекарни, а Аллен Маккуллем то же самое сделал с

художницами-любительницами («Знаки императорской долины»); напротив, видео Сильвии Грунер с демонстрацией ее собственной мобильной психотерапии («Узкая щель») исполняло акт самоглушения художницы путем вымарывания ее голоса. Все эти стратегии устраняли «художника» как фокус, тем самым бросая вызов онтологическому основоположению современного искусства. Художники inSITE2000 временно ускользнули из тенет бытия-в-мире-искусства, перенесясь в гибридное убежище пограничных общин, и способ, каким это было достигнуто, определял публичное искусство скорей как андерграунд, нежели авангард. Фигура художника-беженца подрывала отношение между художником и публикой, пестуемое маркетинговыми стратегиями музеев. Она предполагает возможность измененной ситуации художественного производства, да и всего вообще культурного производства — такую, что, возможно, имеет хотя малый, но важный шанс на успех.

Позвольте привести пример из далекого прошлого. В 1960-е и начале 1970-х (эра Флюксуса, граффити и феминистического искусства) перестали печатать тексты Адорно, Хоркхаймера, Бенямина, раннего Маркса и других критических философов (например, Фейербаха). Однако они широко циркулировали в виде пиратских ксероксов, что было огромным успехом, учитывая отсутствие какой-либо коммерческой рекламы. То же можно сказать о музыке Леннона, Баэз, Дилана и других бардов, свободно распространявшейся по ширящемуся кругу гитаристов-любителей. (Интересно, какую роль мог бы играть Napster, если бы существовал в то время.) Такое спонтанное рассеяние культуры доказывает, что чтение философии и восприятие искусства могут существовать и без маркетинговых отделов. Сегодня я вижу возможность появления чего-то подобного — чего-то даже лучше.

Художественная практика могла бы внести вклад в общую реактивацию социального воображения, циркулирующего путями, открытыми беспрецедентной силой новых медиа, — стихийная, охватывающая весь мир, множественно артикулированная, радикально космополитичная и критичная контркультура. В ней художники оставят свою бессильную власть обитателей замкнутого сообщества мира искусства в обмен на социальную значимость, относясь к публике уже не как глашатаи, не как этнографы или адвокаты, представляющие перед глобальным миром искусства тех, кто лишен привилегий или исключен, но как составная часть творческого критического глобального контекста, в котором эстетическому опыту удастся избежать увязания не только в мире искусства, но и в любых иных дисциплинарно-режимных «мирах».

Мы можем обойтись без объектов искусства, можем обойтись без мира искусства, можем обойтись без онтологически обозначенных художников. Но мы не можем обойтись без эстетического опыта — аффективного, чувственного познания, — предполагающего вынесение критических суждений не только о культурных, но и о социальных формах нашего бытия-в-мире. Но коль скоро в нынешнем политическом климате все культурное пространство глобальной публичной сферы подчиняется силовому присвоению, коль скоро в нем становится невозможно существовать иначе, как на условиях, установленных институтами культурного контроля, то этот потенциал имеет весьма шаткий шанс на реализацию.

Как известно, немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен назвал террористическую атаку на башни Торгового Центра в Нью-Йорке «величайшим произведением искусства в масштабах всего космоса. Я бы этого не смог. Перед этим мы, композиторы, — ничто». Сказав это, он открыл линию дискуссии, которая, однако, подверглась цензуре, прежде чем смогла развиться. Она могла бы привести нас — не к отвлеченному, «художественному» анализу образов 11 сентября (это как раз неверное направление), но к критической рефлексии относительно автономии художника, бессилия искусства и на предмет анестезического восприятия глобальных образов реальности. Мы могли бы осмыслить террористическое зрелище как постановку хайдеггеровского онтологического определения человеческого бытия как «бытия-к-смерти» — не как утверждение «истины» зрелища, но в негативном плане, как критику примата онтологического измерения в мышлении. Нам бы потребовалось узнать в террористической акции в Нью-Йорке реплику военного телеприсутствия на Ближнем Востоке — убийства на расстоянии, использованного американскими военными в ходе бомбежек Ирака в 1991 г. Намеренно или нет,

но образы атаки на Нью-Йорк зеркально отражали эстетический опыт компьютерных игр, фильмов катастроф и американской военной машины — только живые люди стали «умными бомбами», а зрители в реальном времени не имели возможности вмешаться. Отрезвляющие импликации таких размышлений могли бы подтолкнуть нас отвергнуть экзистенциальную онтологию и вернуться к критической эпистемологии, к вынесению суждений относительно визуальной и текстовой культуры во всех ее аспектах, включая трудное, но решающее разграничение эстетизации политики и политизации эстетики, которому, как ясно показывает искреннее высказывание Штокхаузена, угрожает в наши дни исчезновение.

*Перевод с английского Алексея Гараджи  
Опубликовано в журнале «Синий диван» № 3, 2003 г.*



Елена Петровская  
**ЭТИКА АНОНИМНОСТИ**

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

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

Впрочем, искусство перестало быть «искусством», что бы под ним ни понималось — история искусства, написанная по определенным правилам, а стало быть, отражающая потребность в некотором типе представления искусства, или же набор художественных практик, так или иначе коррелирующих с такой историей. Храм искусства опустел. Искусство вышло на площади. Но, распространившись в профанные зоны, перестало узнаваться как искусство. И это несмотря на сложную инфраструктуру, обслуживающую такое «мирское» искусство в нынешних условиях. (Многое уже было сказано о складывании новых отношений власти применительно к сфере искусства. Здесь нет необходимости это повторять. Замечу лишь мимоходом, что и для отрекшегося от своей ценности искусства тоже находятся рынок и спрос.)

Итак, искусство ускользает, в том числе и от своей самоидентификации. Ускользая, оно, однако, открывает простор другим агентам, другим, если угодно, творцам. Оно аккумулирует их энергии. И именно потому, что в его опустошенных пределах звучат другие голоса, голоса по необходимости множественные, оно продолжает оставаться искусством. Искусством их мобилизации. Этическая составляющая искусства и заключается в обнаружении этих других, в освобождении для них территорий. Включая территорию искусства.

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

Собственно, искусство и помогает нам различить сегодня эту стихию. Эту область взаимной принадлежности, предшествующей самому социальному. Существует традиция размышления, именующая такой тип связи сообществом. Сообщество в этом понимании всегда уже наличест-



вует и в то же время остается недостижимым. Оно наличествует как предельная возможность связи, которую никакое фактически существующее общество не может реализовать. Точнее говоря, оно хранит в себе эту возможность — как миф о сообществе; как непрерывность письма или записи; как вызов, бросаемый любовью самой способности ее помыслить; наконец, как «нечто священных имен». (Я перечисляю лишь те из проблемных полей, связанных с сообществом, на которых более или менее подробно останавливается Жан-Люк Нанси. Однако его анализ тем и хорош, что позволяет — и даже приглашает — двигаться дальше, или в сторону, в осмыслении сообщества. Отсюда и предпринимаемая мной попытка отправиться, если угодно, в обход.) По-видимому, искусство сегодня и указывает в этом направлении — оно открывает области свободы в пределах тотально контролируемых обществ.

Свободен тот, кто анонимен. Это не нужно понимать так, что анонимность освобождает от всяких притязаний, что тот, кто анонимен, не способен, так сказать, на большее. (В том числе и на пресловутую индивидуальность, которая и ассоциируется обычно со свободой.) Анонимность не следует понимать как ущербность, приписывая ей отрицательную ценность. Анонимность располагается вне всяких оценок вообще. Ею очерчиваются зоны совместности, которая непереводима ни в сущность, ни в систему узнаваемых объективаций. Ее синонимом может быть опыт — только целой общности. Негативные примеры этого опыта слишком драматичны, если не чудовищны, чтобы о них можно было бегло говорить. И тем не менее все знают об этой анонимности-к-смерти. (Из огромного количества материалов, посвященных массовым убийствам второй мировой войны, невозможно пройти мимо внешне спокойного исследования Джорджо Агамбена об архиве и свидетельстве. Анонимность-к-смерти появляется в контексте не лишенной тягостной иронии полемики с хайдеггеровским понятием бытия-к-смерти, основанном на скрытой этической послышке о ценности (и превосходстве) индивида. Понятно, что после реальности концентрационных лагерей сама этика нуждается в серьезнейшем и радикальном пересмотре.) Негативная анонимность — то, с чем нам еще предстоит совладать теоретически. Ясно, впрочем, одно: новый субъект, формируемый ею (если по-прежнему позволено использовать этот классический термин), находится ниже порога любой возможной нормы — у него нет и не может быть лица, иначе говоря — индивидуальности. Пережившие опыт лагерей все время апеллируют к этой серой неразличимой массе людей, существующих буквально на грани жизни и смерти. Их существование оголено до предела — в нем нет ничего, кроме слабой пульсации готовой в любой момент угаснуть жизни. Эти люди образуют самый настоящий пробел — в жизни и смерти, в памяти и языке, — и все же их присутствие неоспоримо. Именно они, преследующие выживших как стыд за их же выживание, и образуют тот неуничтожимый «остаток» (в) самой субъективности, благодаря которому мы можем (и должны) стремиться, как и раньше, понимать. Даже когда возможность понимания кажется раз и навсегда утраченной.

Итак, анонимность — это опыт. Опыт, остающийся непредставимым. Опыт, у которого нет и не может быть представления, а именно фигуры, позволяющей продублировать его уже в рефлексии. И все же такой опыт-пробел вызывает к переводу. Он *должен быть* переведен, иначе он грозит остаться становящимся нечистой совестью кошмаром. Или просто уйти в небытие вместе с той общностью, которая насильственно или добровольно — как в других, не негативных случаях — его пережила. Совместный опыт, опыт совместности требует для себя выражения, но, поскольку слово признано неподходящим, то скажу об этом по-другому: дабы сохранить подобный опыт, его необходимо в этом качестве узнать. А сделать это помогает именно искусство.

Искусство опустошает себя, как кажется, с единственной целью — дать дорогу энергиям коллективных фантазий. Только надо понимать, что в этом фантазировании нет ничего производного — фантазийная жизнь коллективов есть род исторического опыта. Именно сегодня решительным образом меняется отношение ко времени: состоящее из стольких разрывов, утратившее образ непрерывности, время это одновременно опредмечивается и достраивается в воображении. Опредмеченное время — это представление отрезка, тогда как достраиваемое время есть попытка совладать с недоступностью опыта как такового. Благодаря фантазиям мы можем знать, что опыт состоялся. Но фантазии должны быть обнаружены как *необходимые*.

Опыт, как мы помним, не относится к сфере изобразимого. Изображается не опыт. Но то, что изображается, может на него указывать. На него указывают коллективные фантазии, восполняющие саму невозможность доступа к реальному (что бы и кем бы ни вкладывалось в это слово). Что такое советское? (Теперь мы говорим о нем из времени после.) Что такое мир, переступивший порог глобализации? Что такое мир, для которого не существует этой дефиниции, вернее, для которого дискурс глобализации не выполняет даже простых описательных функций? Что такое частная жизнь в условиях, когда само частное лишено приватного смысла? Сами эти, как и им подобные, вопросы продиктованы неразрешимостью — на них нет ответа, по крайней мере для нас, переживающих означенный опыт. Но, находясь «в» опыте, мы образуем аффективные сообщества — независимо от реальной социальной принадлежности. Собственно, этот опыт делает такую принадлежность принципиальным образом открытой — отсюда и упоминавшаяся ранее свобода. Но кто же в точности эти «мы», объединенные совместным проживанием момента? Анонимная общность, у которой нет ни четких контуров, ни целей. «Мы» — это сама возможность всех последующих детерминант.

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

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

Анонимность, стало быть, не имеет отношения к неразличимости. Анонимность — если угодно, момент наибольшей ясности: в ней уже есть связь, связь *по поводу опыта*, но еще нет коллектива, который пожелал бы этот опыт накопить, упорядочить, освоить — одним словом, нейтрализовать и забыть. Анонимность — это область памяти, в отличие от беспамятства, насаждаемого исторической наукой. Только память здесь живая и неверная — первичная память, или вспышка, возрождаемой совместности.

Как можно сегодня пуститься в автобиографический проект? Кому это будет интересно? Однако кажется, что частное опять становится фокусом художественного интереса. Только и автобиографическая запись подвержена обязательному перетолкованию. Дело не только в изменении параметров и фактуры образов (цифровые камеры, теле- и видеоизображения и проч.). Дело в том, что само повествование, строящееся с помощью подобных образов, не может не учитывать их новые характеристики. Эти образы как будто являются вдвойне уплощенными — их искажает рябь самой трансмиссии — или, напротив, это композиционная и серийная избыточность цифровых изображений. Такие образы (несмотря на временами поразительную четкость) появляются сразу же как *стертые* — подразумеваемая ими циркуляция поистине беспрецеден-

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

Иными словами, сама индивидуальность поставлена в зависимость от коллективных токов. В том числе и когда эти последние питает шаблон. Ведь шаблон — не просто устоявшаяся форма. Шаблон — и то, что постоянно отслаивается от шаблона, что очерчивает совершенно особую зону — не всеобщей потребности, но сингулярности всеобщего, по которой, следуя путями аффективных паттернов, можно распознать совместность. Вот почему современные художники работают с банальным. И это не попытка «превознести» банальное посредством простого оборачивания знака (минус в оценке меняется на плюс) — это проблематизация банального как типичного для наших дней опыта сообщества.

Что возвращает нас к теме анонимности. Из того, что было сказано, можно заключить, что анонимность находится на стороне мечты, стало быть, — абсолютно призрачна. Или что это род первичной адаптации опыта вне попыток наделить его общезначимым смыслом. По-видимому, такая размытость контуров не является случайной. Точно так же трудно связывать анонимность с субъективностью. Строго говоря, это не есть разновидность субъективности, особенно если таковую понимать в классических терминах внешнего полагания, за которым следует возвращение к «себе». Анонимность — это протообщность, а поскольку ее появление все же обусловлено временем и местом, то сама она является как будто двойником некоего узаконенного коллектива. Речь, однако, может скорее идти о разрывах в ткани последнего, о зонах, которые на привычном социологическом языке определяются как асоциальные. С той лишь разницей, что и за асоциальным закреплено особое место, тогда как анонимность является условием — не абстракт-ным, а конкретно-историческим — любого размещения, любого распределения мест. Анонимность остается вызывающе невидимой — вот почему говорить о ней, а тем более показывать ее — задача почти невыполнимая.

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

*Опубликовано в «Художественном журнале» № 1, 2005 г.*



## Съюзен Бак-Морс ГЛОБАЛЬНАЯ ПУБЛИЧНАЯ СФЕРА?

*Когда толпа перестает бояться, она становится устрашающей.*

*Бenedикт Спиноза*

11 сентября резко и бесповоротно изменило контекст, в котором мы, интеллектуалы, говорим и пишем. Акты террора в этот день не были вторжением «другого» — варвара и носителя зла, но скорее произошли внутри общего и единовозрастного мира. Мы присутствуем при мутации нового, глобального политического организма, и если мы, интеллектуалы, обладаем какими-то возможностями как его мыслящий орган, то реализовать их мы будем в тех дискурсах, которые не отделяют академическую жизнь от жизни политической и которые видят свою цель в том, чтобы информировать не только национальное общественное мнение, но и давать материал для глобальных общественных дискуссий.

Думать и писать для глобальной публичной сферы — дело нелегкое. Но у меня нет иного политического выбора, я обязана попытаться, так как утверждать разнообразное, полицентричное человеческое общество и есть моя работа, наша работа на протяжении нескольких десятилетий в различных университетах, которые теперь уже решительно — и это весьма обнадеживает — становятся глобальными сообществами ученых. В более широком смысле слова глобальная публичная сфера, однако, еще никак не может быть названа «сообществом» и даже не является хоть сколько-нибудь картографически описанной территорией. Следовательно, обращаться к ней — жест чисто перформативный. Он только еще должен вызвать к жизни то, что он предполагает.

Само понятие «глобальный» сейчас широко используется во всем мире, с его помощью описываются и порождаются дискурсы социальных изменений. Многие, в том числе и я, ставили под вопрос сто новизну, указывая на пятивековую европейскую экспансию, породившую мировую экономику и мировое политическое господство. Но территория глобальности, которая возникла из события 11 сентября и его последствий — совсем иного порядка, и это вполне доказуемо.

Исторический слом — процесс неровный, рваный. Никакого ясного и определенного разрыва с прошлым не произошло, так никогда и не бывает. Конец «холодной войны», реструктуризация транснационального капитала, революция в электронных медиа — вот опознавательные знаки перехода, которые мы наблюдаем уже десятки лет. Это развитие мы обозначали на карте как постмодернистское, постколониальное, постсоциалистическое, постмарксистское. Но 11 сентября стало понятно, что, опираясь на эти термины, наше «глобальное сообщество» достигло не слишком многого. Гегемония таких понятий, как западный капитализм, Просвещение, современность и национальный суверенитет, осталась непоколебленной. Радикальная критика, не отрицая их самих, затрагивала лишь их евроцентризм. Теперь же выяснилось, что у нас нет слов для событий, запечатленных на видео пленке как образ разрушительной ярости. 11 сентября прояснило и то, что исчезла не только видимость неуязвимости территории США, но самих США и западной гегемонии как таковой. Началась новая, глобальная борьба за гегемонию. Но нам не стоит довольствоваться простым описанием этого процесса, словно единственные настоящие действующие в нем лица — это военные, террористы и антитеррористические силы. Они применяют силу, и это говорит о том, что у них нет ни гегемонии, ни гарантий ее достижения. В конце концов, ведущая, обладающая гегемонией сила будет определена глобальной общественностью, той общественностью, которая только еще формируется, для которой прежние экономические и политические описания мира — в том числе и критические — уже не пригодны как инструменты его интерпретации.

Постановка акта насилия как глобального зрелища отделяет 11 сентября от предыдущих террористических актов. Диалектика силы, присущая силе уязвимость, сама по себе уже стала посланием. Это проводит резкую разграничительную черту между 11 сентября и радикальными движениями, которые добиваются определенных социальных и политических целей.

Движение сапатистов в штате Чиapas, где применялось насилие, но в незначительной степени, использовало глобальные каналы с тем, чтобы обеспечить себе широкую поддержку общественности как внутри Мексики, так и за ее пределами для оказания давления на государство в конкретном политическом вопросе. Это было и продолжает оставаться радикальной, космополитической формой выражения, которая переводит культурный опыт индейцев майя в доминирующие критические дискурсы, что является предварительным условием для того, чтобы их требования были поняты. Их цель должна быть доведена до всеобщего сведения в общепринятых кодах оппозиционной борьбы. От ее имени поэт-команданте Маркое протестует в общепонятных словах против угнетения, а солидарность с этой локальной борьбой представляется в глобальных масштабах.

Разрушение 11 сентября, напротив, было немым актом. Нападавшие погибли, не предъявив требований. После себя они не оставили никаких слов, только чудовищную движущуюся картинку, которую обеспечили именно те, на кого было совершено нападение, как, впрочем, и самолеты, гражданские, полностью заправленные топливом, обратившиеся в самоуничтожающееся оружие. Немой акт, сыгранный раз, а потом снова и снова перед глобальной аудиторией, — послание от зависимого меньшинства всему множеству, всему разнообразию людей, которые, присутствуя при демонстрации одного и того же кинематографического образа времени, одного и того же образа-движения, разделились на два враждующих лагеря.

Впрочем, так ли это? Давайте не будем торопиться с перемещением в поляризованный мир, где мы очутились через несколько недель. Не была ли непосредственная реакция намного более единодушной и в то же время более сложной? Разве новая глобальная публичная сфера в подавляющем большинстве случаев не выразила соболезнования и солидарности с жертвами? Разве чуть ли не первой реакцией американских граждан не было желание противостоять ответным ударам, которые могут только увеличить человеческие страдания? Существует ли адекватное слово для обозначения глобальной рецепции этого события, точнее, «имплозии», внутреннего взрыва, поскольку территория глобальности по определению не имеет областей, находящихся за ее пределами, хотя внутри множества, населяющего ее, увы, нет прочных связей. Все силы глобального общества, пусть даже коренным образом несовместимые между собой, имманенты этой сверхдетерминированной, неделимой территории\*.

Коммуникативные акты, нам говорят, требуют кода. Но должен ли этот код быть единым? Сила кадров событий 11 сентября состоит в том, что они одновременно вошли во множество полей коммуникации внутри глобальной публичной сферы и с чрезвычайно разнообразными значениями — от ужаса до восторга. Не только американцам и даже не столько им адресован был этот акт. Ведь, действительно, в отношении американцев цель состояла не столько в том, чтобы передать сообщение, сколько в том, чтобы взорвать сложившиеся стереотипы понимания. Это было подрывное оружие огромной разрушительной силы, оно как компьютерный вирус: когда получаешь сообщение с вирусом, последствием становится разрушение кода. Чтобы прочитать смысл, заложенный в этом послании, мы, американцы, должны были признать реальность: гибель пяти процентов иракского населения в результате бомбардировок и ракетных атак и последовавшего за ними эмбарго; упорный оппортунизм внешней политики США в Центральной Азии; двойные стандарты в отношении политических и экономических прав, а также прав человека; поддержка Израиля, несмотря на колониальное угнетение палестинцев, — все это реальности, которые мы видели и слышали десятилетиями, но они были успешно заблокированы как незначашие кодом самопонимания американцев, где главным элементом была наша «невинность». После 11 сентября постоянно звучит один и тот же вопрос: «Почему они нас ненавидят?», и он не предполагает ответа. Это более чем просто риторический вопрос, это ритуаль-

*\*Об этих двух важнейших понятиях, «глобальном» как новом, определяемом через его имманентность, и разнообразии глобального общества, понимаемом как «множество», я веду дискуссию с книгой Майкла Хардта и Антонио Негри «Империя» (London: Harvard University Press, 2000). Хотя мы все пользуемся трудами Спинозы для определения имманентности, я использую «множество» Спинозы для обозначения разнообразного и децентрализованного глобального общества, что не совпадает с толкованием «множества» Хардтом и Негри.*

ный акт: настаивать на том, что этот вопрос не имеет ответа, есть попытка отвести смертельную атаку на американскую «невиновность», которой никогда и не существовало.

11 сентября пробило брешь в американской психике. Но и при всем отчаянии была возможность увидеть просвет, открывающуюся дорогу к новому коллективному пониманию своего «я», надежду на то, что фальшивая невиновность Америки осталась позади. Нью-Йорк Сити находится на американской земле, но он принадлежит миру, и не (только) как один из узлов в сети деловых центров мира, но и как место, где живут и работают люди. Его называют своим домом представители самых разнообразных национальных, этнических и религиозных сообществ. Да, Нью-Йорк Сити несовершенен, его раздирают конфликты, Нью-Йорк Сити — арена борьбы, но Нью-Йорк Сити — это реально существующая глобальная публичная сфера в ее самом конкретном и, на нынешний момент, самом оптимистичном выражении. И когда — сразу же — начались спасательные работы, обитатели этого города действовали сообща, не думая о своих отдельных проблемах, они вели себя героически во имя разнообразного множества по названию «нью-йоркцы». Они-то и дают мне мужество писать.

11 сентября стало ясно, насколько уязвимы стабилизирующие структуры глобального общества, которые более или менее поддерживали мировой порядок в работоспособном состоянии. Нападение сделало очевидным тот факт, что глобальный капитализм вовсе не экстерриториален, как это нам представлялось. Так же, как во время инцидентов с сибирской язвой, выяснится, что «государство» — это почтовые работники, которые продолжают свою службу, так после 11 сентября выяснилось, что «капитал» — это люди, оказавшиеся перед проблемой увольнения и вне союза, который мог бы оказать им поддержку. Башни Мирового Торгового Центра были символом, но они были и реальностью, человеческой и материальной; и фотографически переданный опыт нападения был и символическим, и реальным, антагонистически наложившимся один на другой.

Как говорит Питер Осборн, «фотография — это теологическая технология», потому что она осуществляет жест указания как след интеллигибельности материального мира\*. След этот — добавочный смысл, ускользающий даже из всего того множества значений, намеренно вложенных в сообщение, в нашем случае — в террористический акт. Фотография «тео-логична» совсем не в фундаменталистском смысле слова. Такая теология, объясняя мир как пророческую интенцию, апеллирует к тексту, будь то Библия или Коран. Интерпретировать подобным образом — значит исключать материальный след фотографии, значение которого превосходит предопределение слова. Сила травматического воздействия образов разрушения находилась именно в этой точке: их ки-нематографичность сделала их ненамеренно актуальными, совершенно материальными и реальными. И реальность исказила символичность послания.

Когда гегемонии угрожают, она не терпит сложных значений. Но разнообразное множество в глобальной публичной сфере нуждается именно в сложности. Просто поразительна скорость, с которой все образы нью-йоркской катастрофы в течение недели редуцировались до одного-единственного американского флага с единственной же подписью: «Нападение на американскую нацию». Грубо упрощая, президент Джордж Буш заявил: «кто не с нами, тот против нас». Сотни тысяч демонстрантов, по всему миру выступавших за мир, были просто проигнорированы. Миллионы критикующих международную политику США и внутри страны, и за ее пределами подпали под подозрение.

Джордж Буш, которого все-таки остерегли после его первоначального угрожающего призыва к «крестовому походу» против «трусов», красноречиво говорил о необходимости четко различать два ислама: один — это великая и почитаемая религия, которая в течение многих веков была гуманизирующей силой и которой придерживается миллиард людей на Земле; второй же — просто прикрытие для уголовных террористических актов. Вот что еще сказал Буш: нельзя позволить маленькой группке терроризировать большинство. А мы, кто же мы есть, если не большинство, которое обе стороны вынуждают к тому, чтобы согласиться с убийством невинных гражданских лиц? Но выражение космополитического сознания в данный момент

---

\*Osborne Peter, *Philosophy in Cultural Theory* (London: Routledge, 2000), p. 35.

рассматривается как угроза той исключительной лояльности, которая нынче требуется. Нас заставили бояться.

Как уже давно замечено, террор порождает террор. Бен Ладен и его сторонники действительно представляют собой угрозу, но угроза эта удваивается, когда ей противостоят теми же методами. «Фундаментальный парадокс» параноидального стиля американской политики, писал Ричард Хофштадтер в 1952 году, в эпоху «холодной войны», «состоит в имитации врага»\*. И теперь, в этом конкретном случае, действия противников зеркально отражают друг друга. Война не может существовать без такого отзеркаливания, оно обеспечивает создание единого пространства войны. В этом пространстве нас, запуганное множество, огромное большинство людей, вынуждают подчиняться затертому пониманию насилия и контр-насилия, нам запрещается вовлекать друг друга в общую публичную сферу. Тем из «нас», кто является американцем, по причине террористической атаки предъявлен ультиматум, наши защитники требуют, чтобы мы молчали о своем несогласии, безоговорочно положились на наших столь человеческих лидеров и полностью доверяли тому, как они определяют наши интересы, дойдя до этого определения тайными (для нас) путями. Другим странам США предоставляют относительную свободу действий в соответствии с дипломатическим прагматизмом, однако одно условие обсуждению не подлежит: выступать против терроризма означает признавать законность применения Соединенными Штатами военной силы по всему миру для борьбы с террористами, а кто они такие — это единолично и тайно определяют сами Соединенные Штаты. Для мусульман на карту поставлено отнюдь не их право исповедовать ислам. На карту поставлено их право открыто противостоять — во имя ислама — террористическим акциям государств, как то израильскому террору в отношении палестинцев и американскому террору в отношении гражданских лиц в Ираке. Но даже и секулярная критика уже оказывается под подозрением.

Могу ли я по-прежнему использовать здесь термин «Соединенные Штаты», «США»? Политика США? Насилие США? С 11 сентября, еще более чем прежде, мы должны — если хотим видеть ясно — видеть двойным зрением. Существуют две страны под названием США, и любой — будь то с левых или с правых позиций — политический анализ, претендующий на корректность, должен учитывать это разделение. Одна страна под названием США, гражданкой с правом голоса которой я являюсь, — это институционально демократическая республика. Конституция обязывает ее поддерживать баланс между властями — выборными чиновниками на местном и федеральном уровне, с одной стороны, а также между исполнительной, законодательной и судебной властями — с другой. Эта страна основывается на принципах свободы — не на пустой свободе масс-культурной посредственности и свободе потребительского выбора, — а на настоящих, человеческих, я бы сказала, универсальных политических свободах — вероисповедания, слова, собраний, достойного правосудия и равенства перед законом, равенства, для установления которого потребовалось более двухсот лет гражданской борьбы и которое означает — не принимать в расчет половые и классовые различия, не оказывать предпочтения по половому признаку, не обращать внимания на расовое и этническое происхождение, и все это — ради того, чтобы утвердить и защитить как индивидуальное, так и коллективное разнообразие во всех мыслимых человеческих смыслах. Я с головой предана этим Соединенным Штатам, стране, которая исповедует такие идеалы — идеалы, ни в коей мере не являющиеся продуктом исключительно нашей истории, поскольку за них боролась вся глобальная публичная сфера. Но есть и другие Соединенные Штаты, которые я не могу держать под контролем, потому что эта страна по определению не является демократией и республикой. Я имею в виду государство национальной безопасности, которое было вызвано к жизни суверенным провозглашением «чрезвычайного положения» и которое образует бесконтрольную зону варварской и насильственной власти, действующей без демократического присмот-

\*Hofstadter Richard, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays* (New York: Alfred A. Knopf, 1965), p. 32.

\*\*Этот аргумент я приводила в главе 1 моей книги *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (London: MIT Press, 2000).

ра ради того, чтобы победить «врага», угрожающего не только и не столько его гражданам, сколько его суверенитету. Парадокс состоит в том, что это недемократическое государство притязает на власть над гражданами свободной и демократической страны.

Государство национальной безопасности США — это военная машина. Она не может обходиться без врага, который и легитимизирует ее; самая страшная для нее угроза — остаться без врага\*. Но если война есть, пусть даже «холодная» или нынешняя неопределенная, но уже тотальная «война с терроризмом», то объявленное «чрезвычайное положение» служит оправданием для отмены прав и свобод граждан. Оно служит оправданием для ареста и содержания граждан под стражей без суда. Оно оправдывает убийства и бомбежки без контроля и ответственности. Оно оправдывает секретность, цензуру, монополию на сбор и распространение информации. Разумеется, это все практики тоталитарного государства.

Как я уже когда-то писала, неограниченная, неконтролируемая варварская зона власти — это потенциал государства, притязającego на суверенную власть и, соответственно, на монополию в области легитимированного применения насилия\*. Отсюда вытекают два следствия. Первое: не важно, насколько демократична конституция государственного режима, поскольку суверенное государство всегда больше демократии и — соответственно — намного меньше. Второе: права человека, свободы и человеческая справедливость не могут состоять в исключительном владении одной страны или одной цивилизации. Они должны быть правами глобальными или же они — вообще не права.

Мы, в нашей рудиментарной демократии, которая поныне гордо именуется «Соединенные Штаты Америки», сейчас получили возможность освободиться, перестать быть заложниками у государства национальной безопасности США, которое запачкало нашу репутацию и украло наше имя. Мы должны спросить себя: какие преимущества мы, граждане, и штатские и военные, получим от продолжения этой «неограниченной» войны с террором, если именно ее продолжение и ставит под угрозу наши жизни? Если американский образ жизни должен измениться, то пусть он меняется к лучшему. Давайте не будем умирать за систему, которая непропорционально эксплуатирует ресурсы планеты и непропорционально пожинает плоды этой эксплуатации, которая угрожает другим с высокомерием сверхдержавы и использует экономический подкуп, чтобы калечить только еще возникающую глобальную политику. Если война пришла на нашу землю, давайте будем вести ее мы сами, и не террористическим насилием, которое целями оправдывает средства, но тем божественным насилием, которое постиг Вальтер Беньямин, еврей и марксист: коллективным политическим действием, смертельным не для человеческих существ, а для мифических сил, ими правящих.

Джордж Буш настаивает: это не «холодная война», это новая война; цель ее не в том, чтобы защитить свободный мир, а защитить саму свободу (так же туманно определяя ее, как и войну). Хотя эту военную операцию Джордж Буш называет «первой войной двадцать первого века», она очень и очень похожа на военные акции, которые проводили США в прошлом. Мировые войны, специфическое безумие двадцатого века, были борьбой за территории. Суверенитет был геополитическим понятием. Враг располагался в пространственном измерении. В том контексте защита «свободного мира» означала физическое действие — выталкивание врага из этого пространства, возведение линий обороны, депортацию сочувствующих врагу, преследование врага на его территории, географические запреты — короче говоря, нападение в пространстве и изоляцию.

В глобальной войне конфликт не имеет пространственных координат, факт чрезвычайно важный для воображаемого ландшафта. Поскольку «враг» не проживает на четко очерченной территории, то нет ничего геополитического, что можно было атаковать. То обстоятельство, что Соединенные Штаты тем не менее атакуют геополитическую территорию Афганистана, подчеркивает внутреннюю противоречивость ситуации. Мощь сверхдержавы все еще определяется в традиционных военных терминах. Но имманентный характер новой глобальности означает, что нет ничего, что находилось бы вне ее границ, и это с беспрецедентной жесткостью ис-

---

\*Там же.



пользовали террористы 11 сентября. Соединенные Штаты, напротив, в который раз используя старую тактику массированного военного нападения, выказывают все симптомы допотопного мышления.

Имманентный характер глобальности изменила и роль средств массовой информации. Во время мировых войн новости предназначались для различных аудиторий. Радиопередачи и кинохроника работали как «пропаганда», они подавали и интерпретировали события с тем, чтобы подбодрить своих и деморализовать противника. Но теперь, когда глобальность аудитории не дает возможности разделить аудиторию на своих и чужих, когда большинство людей, включающих телевизор, нельзя разделить на «нас» и «них»; когда различные аудитории не сидят по пространственно отделенным «трибунам», теперь не существует способов измерения пропагандистского эффекта. Средства массовой информации безнадежно запутались в этом. Они превратились во внутритерриториальное оружие, работающее на различные аудитории, и оно может и причинить вред, и защитить.

Возможно, мы присутствуем при том, что государство национальной безопасности США домогается собственного превращения из устаревшей супердержавы в глобальную суверенную державу? Такой суверенитет поставит под вопрос сложившуюся систему национальных государств, поскольку потребует монополии на легитимированное применение насилия и будет устраивать «полицейские операции» против «уголовников» на всей планете\*. И — самое важное — какие отношения у него сложатся с мировым капиталом? В двадцатом веке, следуя традиционной формуле экономического присутствия и политического отсутствия, «холодная война» была жизненно необходима Соединенным Штатам, ибо придавала легитимность их военным операциям за границей, которые проходили под гегемоническим флагом защиты «свободного мира» от коммунизма, второго члена бинарной оппозиции, служившего капитализму вечным «другим». В новой ситуации глобальности эта стратегия уже не имеет смысла: Бен Ладен так же встроен в глобальный капитализм, как и сам Буш. В то же время надежда, что каким-то образом удачно переустроенный, постмодерный суверенитет станет новой парадигмой власти, как предположили в своей «Империи» Хардт и Негри, сейчас кажется чрезмерно оптимистической\*\*.

Не станет ли глобальный суверенитет, опирающийся на США, страшным оружием глобального капитала? Конечно, уже в нынешнем «чрезвычайном положении» оперившиеся протестные движения против глобального капитала чувствуют тяжелую руку по-новому работающих секретных служб. Но тут есть противоречие, которое может помешать притязаниям США на глобальную власть, по крайней мере, в ближайшем будущем. Глобальный капитал не может существовать без свободы передвижения, которую глобальная война против терроризма с необходимостью ограничит. Что вполне вероятно и, возможно, даже желательно, поскольку в таком случае глобальный капитал начнет выходить из-под прикрытия, которое ему обеспечивает Америка. Возможно, даже желательно, поскольку приравнивание глобального капитала к американизации только затуманивает политическую ситуацию.

Глобальный капитализм следует анализировать под тем же двойным углом зрения, которым мы пользовались, говоря о государственном режиме США. С одной стороны, он — само осуществление полноценного осуществления глобальной публичной сферы. С другой, он остается неборимой системой жесточайшей эксплуатации труда человека и природы\*\*\*. Настоящим кошмаром станет, если террор, порожденный тотальной и неограниченной войной с террором, если союз держав под руководством США (в большей степени, нежели потенциально более демо-

\*Судья Верховного Суда США Сандра Дэй О'Коннор отметила, что в данной ситуации вопрос об уголовном праве становится чрезвычайно запутанным (*New York Times*, September 29, 2001). Для планеты не демократично, если глобальный суверен избирается народом Соединенных Штатов; для народа Соединенных Штатов не демократично, если избранный им президент становится глобальным сувереном.

\*\*Hardt and Negri, *Empire*, p. 139. Хардт и Негри прямо не рассматривают проблему легитимированного применения насилия, между тем она является центральной в вопросе о суверенитете.

\*\*\*См. Brennan Teresa, *Exhausting Modernity: Grounds for a New Economy* (Routledge: London, 2000).

кратической ООН) будет развиваться так, что станет защищать глобальную мобильность капитала и его интересы, а не множество и интересы глобальной публичной сферы.

Глобальный суверенитет, который попытается монополизировать насилие ради защиты глобального капитала, станет проявлением реакционного космополитизма, потому что ему чуждо представление о радикальной социальной справедливости. Аль-Каеда и исключительность ее фундаменталистской борьбы — это проявление реакционного радикализма, потому что ей чуждо космополитическое чувство публичной сферы. Но когда радикализм и космополитизм окажутся в единой глобальной публичной сфере, когда множество не будет обманывать ни одна из сторон, когда западная гегемония провинциализируется внутри всего человечества, тогда террор и антитеррор потеряют почву под ногами. А произойдет ли это, зависит от нас.

*Перевела с английского Н. Малыхина.*

*Опубликовано в журнале «Синий диван» № 1, 2002 г.*



Джонатан Флэтли  
**О ЛОГИКЕ ГЛОБАЛЬНОГО ЗРЕЛИЩА**

*Все, что есть прочного, растворяется в воздухе, все священное оскверняется,  
 и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на  
 свое жизненное положение и свои взаимные отношения.*

*К. Маркс и Ф. Энгельс «Коммунистический манифест»*

*Революцию сорок раз по ТВ не прокрутишь,  
 Революция будет живой.*

*Джил Скотт-Герон*

Скотт-Герон в песне «Не будет революции по телеку», написанной в 1974 году, поет о том, как основные телевизионные жанры (новости, мыльные оперы, реклама, комедийные телешоу и т.д.) делают невозможным проникновение на телеэкран любого политически оппозиционного содержания. Главная функция телевидения состоит в том, чтобы представлять интересы белого правящего класса как единственно естественные и необходимые, отвлекая и превращая нас в пассивных потребителей, одновременно предоставляя нам «развлечения». Индивид, структура ощущений которого выстраивается вокруг опыта потребления, — это не тот индивид, по мысли Скотт-Герон, который вовлекается в радикальное политическое действие: «Кока-Кола революции не подмога/Ей дела нет до кариса и микробов». Песня заканчивается настоятельным утверждением, что революции по телеку не будет, ее сорок раз «не прокрутишь», она «будет живой».

Требование Скотт-Герон, чтобы революция была только живой, чтобы она соответствовала реальности и участвовала в ней, восходит к давней марксистской традиции, к ее беспокойству по поводу нашей возможности представить и тем самым понять историческую реальность. Наша неспособность точно обрисовать историческую ситуацию, в которой мы находимся, часто рассматривается как результат упорного и мрачного вмешательства прошлого в настоящее. Известно, например, что в «18 брюмера» Маркс сожалеет: «Традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых». И как раз тогда, когда люди, как представляется, начинают революционизироваться, они «боязливо прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого». И, таким образом, они постоянно предают себя, потому что не узнают ни себя, ни своего жизненного положения, ни своих взаимных отношений. Революционная задача — жить в настоящем: видеть мир таким, каков он есть, и действовать соответственно. Это, собственно, ленинская постановка задачи, в разговоре с молодым румынским революционером Валериу Марку он сказал, что никто не может быть в достаточной степени радикальным, иначе говоря, человек должен стараться быть настолько радикальным, насколько радикальна сама реальность. Мы постоянно играем с реальностью в догонялки. Между нами и ею всегда остается временной зазор, который мы стараемся преодолеть. Задача эта тем труднее, поскольку реальность и есть то, что постоянно меняется; бесконечная трансформация — наверное, единственная константа Нового времени. «Все, что есть прочного, растворяется в воздухе» — этой фразой Маркса и Энгельса из «Коммунистического манифеста» с некоторых пор принято обозначать современную жизнь, вечно меняющуюся, вечно движущуюся, неуловимую\*. Маркс и Энгельс в первую очередь имели в виду то, что капитализм, по самой своей природе, находится в непрерывной экспансии, а потому нуждается в постоянной самореволюционизации с тем, чтобы создавать новые рынки, не оставляя в своем кильватере ничего прочного, постоянного, на своем пути и разрушая, и вызывая к жизни все, от городов до наций. Говорили они и о том, как капитализм сводит все к туманной абстракции под названием «деньги». В двадцатом веке оба эти процесса ускорились и трансформировались. Новые технологии чрезвычайно расширили человеческие возможности разрушения

*\*Теперь это стало еще более очевидно, чем это показал Маршалл Берман в своей работе All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity (New York: Penguin, 1982).*

и созидания, а универсальность денег как всеобщего эквивалента ценностей, стоящего выше всех прочих, дополняет процесс, который от всего, что должно ощущаться как реальное, требует способности быть трансформированным в образ, картинку.

Жан Бодрийяр писал об этом: «Само определение реального теперь таково: то, что может быть адекватно отображено»\*. В некоторых кругах развитие этого процесса, часто обозначаемого как «постмодернизм», было понято как принципиальный отказ от возможности стать вровень с радикальностью реального, о которой говорил Ленин. Мир не может быть представлен, ибо он сам по себе есть представление, поскольку зрелище и конституирует реальность; или иначе, словами Энди Уорхола: «Я не знаю, где кончается искусственное и начинается реальное». После 11 сентября (я тогда был в Москве) многие высказывали мнение, что это нападение обозначает конец постмодернизма. Атаки террористов, продолжали они, были массированным «возвратом реального», это были не симулякры, а кошмарные реальные события. Славой Жижек сравнивал их воздействие с той сценой в «Шоу Трумана», когда герой Джима Керри понимает, что до этого момента он жил в искусственно сконструированном мире, или же с теми кадрами из «Матрицы», где герою Киану Ривза показывают «пустыню реальности», в которой он действительно живет. Всем в мире известно, что в реальную жизнь постоянно прорываются ужасающие насильственные события; только Америка умудряется жить в (поддельном, состоящем из симулякров) мире, в котором ничего подобного не происходит. Казалось, многие думают: «Теперь вы знаете, каково живется людям в остальном мире». Люди повсюду выражают надежду, что теперь Америка и американцы, пережив свой собственный опыт страдания, исходящего из реального мира, заново почувствуют жестокую реальность, в которой существуют все остальные. Когда все, что ни есть прочного, тает в воздухе, это вынуждает нас взглянуть прямо на наше жизненное положение и взаимные отношения. И хотя я думаю, что, действительно, события 11 сентября потенциально могут объединить людей всего мира через опыт смерти и разрушения (о чем я буду говорить ниже), то произойдет это не потому, что события 11 сентября означают явление «реального» и конец всех симулякров. Напротив, нападение на Всемирный Торговый Центр стало самым очевидным знаком того, что телезрелище является сейчас конституирующим элементом «реальности». В конце концов, нападение и было спланировано с учетом его воспроизводимости. Террористы могли бы выбрать и менее визуально зрелищные, менее символические объекты для атаки, и она унесла бы намного больше жизней; например, атомные электростанции не раз упоминались в качестве объекта для самого кошмарного нападения. Всемирный Торговый Центр даже своим названием символизирует центральное место США в новой гегемонии глобального капитала. Кроме того, Всемирный Торговый Центр был как бы абсолютной концентрацией объекта катастрофы, к тому же в высшей степени заметным, он обладал максимальным потенциалом зрелищности с неограниченными возможностями для воспроизведения. И на самом деле, многие часы, дни, недели после события кадры самолетов, врезающихся в башни, и разрушающихся башен воспроизводились непрерывно, бесконечно — по телевизору, в газетах, журналах. (Во всех уголках планеты, где существуют хоть какие-то визуальные средства массовой информации, эти кадры видели.) Затем, как я надеюсь показать ниже, эффект «Шоу Трумана», когда мы чувствуем, что наш иллюзорный мир пробит вторжением реальности, тоже есть не что иное, как эффект, порожденный прямым телеэфиром. Уверенность в том, что мы наконец-то ударились о коренную породу исторической реальности, только позволяет нам отвернуться от того тревожного обстоятельства, что под вопрос поставлена онтология «реальности» как таковой именно потому, это нападение на Всемирный Торговый Центр совершено в точности таким образом.

Рухнувшие башни Всемирного Торгового Центра дали необычайную возможность для рассмотрения тех новых способов, какими теперь все прочное растворяется в воздухе, а также их влияния на наш склад как субъектов данного исторического момента. Вряд ли возможна более буквальная иллюстрация к процитированной фразе из «Коммунистического манифеста», чем исчезновение двух башен в клубах пыли и дыма. Как может нечто столь большое просто взять

---

\*Baudrillard Jean, *Simulations* (New York: Semiotexte, 1983), page 100.

и развеяться по воздуху? Нью-йоркцы оказались лицом к лицу с ошеломляющим фактом: полное отсутствие этих громад, до «нулевого уровня» (между прочим, это место сразу же стало одной из самых посещаемых туристских точек в Нью-Йорк Сити). Оплакивание жертв затрудняется тем, что человеческих останков не было, а это делает потерю абстрактной и оставляет чувство неуверенности. И можно сказать, перефразируя Фрейда, что поскольку никто добровольно не отказывается от аффективных привязанностей, то без чувственного доказательства, каким является тело покойного, еще сложнее преодолевается механизм отрицания, и всегда весьма упорный. Эта и без того тяжелая меланхолия впоследствии усугубилась еще и тем, что потеря воспринималась не через зрение, а через обоняние. В качестве странного, синестетического, снятия всего, что было утрачено, над нижним Манхэттеном в течение недель (если не месяцев) стоял сильный, особенный и незабываемый запах.

Однако ни с чем не сравнимой эту катастрофу делает не масштаб и не природа разрушений. (Это нападение было намного менее разрушительным, менее потрясающим и необъяснимым, чем, к примеру, взрывы атомных бомб над Хиросимой и Нагасаки.) События 11 сентября ни с чем не сравнимы из-за того способа, каким все прочное растворилось в воздухе, как я уже упоминал. Событие в буквальном смысле слова передавалось по воздуху, в эфир, чтобы предстать на экранах «вживую». В отличие от любого другого насильственного акта такого масштаба, тут люди по всему миру могли стать свидетелями, очевидцами разрушения. Те, кто не видел его «вживую» (а они, как это ни жутко, могли его видеть благодаря самой структуре события, в которое был встроена временная зазор), имели полную возможность увидеть его в самом скором времени. Массовый просмотр — заранее спланированный — и составлял событийность этого события, «изготовленного специально для ТВ». И тогда, вспомним опять Бодрийяра, «ставится вопрос о подмене причины целью, так как всякая форма меняется, когда она, отщепленная от порождающего ее ядра, которое мы называем образцом, не столько механически воспроизводится, сколько *воспринимается с точки зрения ее воспроизводимости*». Телевизионная картинка с врезающимся в башню самолетом и горящими зданиями опережала реальность в воображении не только террористов, но всякого, кто когда-либо смотрел голливудские фильмы. То, что мы видели, было частным случаем знакомого зрелища — зрелища массовой смерти, иначе называемого «катастрофой». Хотя нападение у всех вызвало сильный эмоциональный шок, вряд ли хоть кто-то мог бы сказать, что не опознал эти картинки: сколько раз мы слышали, что «это было совсем, как в кино», как будто тем самым утверждался тот факт, что событие произошло «в реальности».

Но это было не кинематографическое событие, это было событие телевизионное, и телевидение, бесконечно и непрерывно повторяя свои картинки, вероятно, и стремилось вбить это в наши головы. Телевидение — как посредник и как технология — как бы заявило о том, что знает себя как преодоление кинематографа через его снятие. Голливуд может показывать террористические акты со своей всегдашней занимательностью, но только телевидение может показать террористический акт, как он происходит — «вживую». Действительно, после 11 сентября телевидение с полным правом может претендовать на то, что с его помощью возник новый тип события — глобальное медиа-зрелище «вживую». Впервые событие, имеющее глобальные последствия и само касающееся глобализации, транслировалось «вживую» по всему миру.

Распространение телевидения с каждым днем становится все более глобальным, и этот процесс очень ускорился после окончания «холодной войны». Этого требует глобализация капитала; для экономистов, исчисляющих так называемое «развитие», количество «телевизионных приемников на душу населения» служит одним из важнейших показателей. Возникновение глобальной телеаудитории было условием состоявшегося события в двух смыслах. Во-первых, отторжение исламскими фундаменталистами западной массовой культуры привлекает тем, что оно понимается как попытка противостояния культурно-технологической гегемонии американской массовой культуры. И то обстоятельство, что столь экстремистскому движению пришлось продемонстрировать это сопротивление таким способом, говорит о том, какая невероятная сила стоит за принуждением к «развитию». Сейчас, на этом отрезке истории, человек не может просто отойти в сторону и не участвовать в глобальном капитализме. Я бы даже предположил,

что такие движения, как то, во главе которого стоит «Талибан», привлекают тем, что в действиях, связанных с глобализацией капитала, предлагают людям активную роль, которая нигде больше для них невозможна\*.

Постоянно увеличивающаяся глобальная телеаудитория была необходима для событий 11 сентября и в том смысле, что именно она придавала нападению силу и привлекательность. Чем больше глобальная медиа-аудитория, тем больше эффект от зрелища и тем больше желание его поставить. Кроме того, террористический акт требует публичности. Если предпринимать нападение на глобализацию капитала, то уж так, чтобы это увидела настолько глобальная аудитория, насколько это возможно. На самом деле, я думаю, можно сказать, что если глобальная телесеть существует и делает подобное зрелище возможным, то оно неизбежно будет реализовано. Само существование глобальной аудитории способствовало проведению и максимальному обнародованию атаки на глобализацию, а это событие, уже на новом витке, сделало из глобальной аудитории одновременно и исторический субъект и исторический объект события. Это означает, что, с одной стороны, мы все участвовали в событии — и должны рассматриваться как его причина — в качестве потребителей зрелища. С другой стороны, террористы не сумели понять, что это первое глобальное зрелище может только увеличить распространение и силу воздействия медиа-технологии, которая и сделала его возможным, поскольку теперь принадлежность к глобальной аудитории представляется и более необходимой, и более привлекательной, чем когда-либо прежде. В самом деле, телепоказ событий 11 сентября породил новую глобальную аудиторию. И если глобальная телевизионная аудитория однажды была так четко обозначена, то пути назад уже нет. Причем, хотя это обстоятельство не будет работать в интересах исламской фундаменталистской аудитории, оно отнюдь не обязательно будет работать на пользу глобального капитала. Из аудитории, которую породило это глобальное зрелище, сформируется революционный класс будущего. И не потому что известное событие позволило нам понять: мы все -субъект реальности, которую определяют катастрофические, насильственные события, но потому, что мы пережили опыт и аффект коллективной субъектности, порожденной новым массовым жанром — катастрофой.

В своей значительной статье «Массовая аудитория и массовый субъект» Майкл Уорнер доказывает, что «у нас как субъектов рекламы — ее «слушателей», «зрителей» и «делателей» — уже другое отношение к самим себе, другой аффект, чем в иных контекстах\*\*». Каков же этот аффект относительно нашего опыта событий 11 сентября? После 11 сентября многие люди в Соединенных Штатах отмечали свою амбивалентную реакцию на непрерывный телевизионный показ самого события и его последствий: эти кадры были и неотразимо притягательны и почти всегда провоцировали депрессивное состояние. Эта амбивалентная реакция дает нам кое-какие ключи к внутренним противоречиям самого события.

В жанре «катастроф» телевидение нам обещает, что мы будем полностью в курсе происходящего, будем присутствовать при нем: мы увидим то, что происходит, по мере того, как оно происходит. Как воображаемое разрешение детской игры fort-da, о которой пишет Фрейд, телевидение способно одновременно быть и «там» — прямая передача с места события — и «здесь», в наших домах, в миллиардах домов одновременно. Это магическое разрешение противоречия между «там» и «здесь», которое предоставляет прямая трансляция, способствует и необычному переносу в отношении человеческих существ, показываемых на экране: мы — это они, и в то же время мы — не они. Эмоциональная нагрузка события заключается именно в этом: это мог бы быть я, но это не я. Мы получаем возможность вообразить нашу собственную смерть, увидеть собственные похороны, словно мы можем одновременно и умереть, и пережить собственную смерть. Притягательность этого переживания аналогична притягательности самоубийства для Кириллова («Бесы» Достоевского), который, как вы помните, думал, что, убив себя, он сможет обрести свободу для себя и даже всего человечества. Это не сработало, поскольку идею самоубийства он подменил реальным самоубийством. Не раз отмечалось, сколь боль-

---

\**Политическую экономию глобализации тщательно рассматривали Саския Сассен, Наум Хомски, Майкл Хардт и Антонио Негри, а также другие.*

\*\**См. Robbins Bruce ed. The Phantom Public Sphere (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), page 234.*

шой ценностью обладает воображаемое переживание собственной смерти. Этот опыт Руссо обрел в процессе писания и сказал о нем в «Исповеди»: «Я суверенностью могу сказать, что и не начинал жить, пока не взглянул на себя как на мертвого». Под этим Руссо подразумевал, что только когда вы способны абстрагироваться от себя, взглянуть на себя с некоторого расстояния, словно оплакивая себя самого, то в этом случае вы способны узнать себя настолько, что можете вспомнить, что вы живы\*. Эту преимущественную позицию мы когда-то предоставляли рассказчику историй, который, как полагает Вальтер Беньямин, напоминал нам, что надо взглянуть на свою жизнь как на воспоминание, потому что именно так рассказчик смотрит на свою. А главная суть рассказа состоит в том, что слушатель его пере-сказывает — слушая рассказ, ты знаешь, что будешь пересказывать его, добавляя детали из собственного опыта, что меняет структуру самого процесса слушания. Таким образом, каждый рассказчик рассматривает свою жизнь с точки зрения смерти. Беньямин считает, что отчасти возникновение романа связано с тем, что, когда настоящий рассказчик канул в историческое прошлое, было необходимо интериоризировать эту относительную функцию «memento mori» — напоминания о смертности. Роман предлагает читателю разделить с героями «их опыт смерти — при необходимости фигуральной (конец романа), но предпочтительно настоящей... Читателя романа привлекает надежда, что он сумеет отогреть свою дрожащую жизнь смертью, о которой он прочитает»\*\*. И, видимо, сегодня, когда уже роман не может выполнять эту функцию даже в России (истинной стране большого романа), только потребление — товаров и медиа-зрелищ — дает это отрицание себя, отстранение от себя, без которого нет ощущения того, что ты существуешь.

Дополнительный аффективный punctum придает катастрофе тот факт, что мертвое тело, которое мы видим на экране, — это коллективное тело. Именно поэтому массовая смерть, в отличие от собранных вместе смертей индивидуальных, представляет собой новость. Если Руссо сказал, что не мог жить, пока не представил себя мертвым, то, вероятно, и мы можем сказать, что коллективное существование и деятельность нельзя представить, пока мы не увидим собственную коллективную смерть. Короче, катастрофа столь притягательна, потому что когда мы видим массовую смерть, коллективность нашей аудитории — в других обстоятельствах неуловимая, как воздух, — становится конкретной и видимой. Прямая телетрансляция дает возможность осуществиться массовому аффекту, который иначе просто не существует. Проблема же в том, что потом она не предоставляет нам механизма для трансформации чувства коллективной субъектности в коллективную деятельность. Пробужденное ею желание потом фрустрируется внутри логики индивидуального потребления, которое неизбежно приводит к желанию коллективности. Поэтому катастрофа вызывает депрессивные состояния.

После 11 сентября желание коллективности очень быстро было переведено в русло самого дешевого эрзац-патриотизма, выразившегося в первую очередь в приобретении и вывешивании маленьких индивидуальных государственных флагов. Запрет на критику и вообще размышления последовал, кажется, сразу же. Во время национального кризиса требовалось слепо и безоговорочно подчиняться Джорджу Бушу. Для тех, кому процесс размышления небезразличен, это только усугубило депрессию, особенно после того, как в первые дни после события затеплилось ощущение, что глобальный аффект возник во всем мире по поводу этого события у людей возникли чувства, не связанные национальными границами. Соединенные Штаты в тот же миг промотали этот эмоциональный капитал, предпочтя еще раз утвердить свое первостепенное положение в мире — американский патриотизм превыше всех остальных патриотизмов. Кто не с нами, тот против нас. В этом смысле самыми уязвимыми оказались граждане Соединенных Штатов, поскольку патриотизм им предлагался в качестве единственной доступной формы деятельности. Однако интересно: что было бы, если бы возобладали иная структура коллективного чувства, которая смогла бы успешно преодолеть государственные границы? Что тогда? Так что сейчас первоочередной задачей для интеллектуалов является моделирование и эксперимент

\*Широко известна постановка этого вопроса Жаком Деррида в «...Это опасное восполнение...» в книге «О Грамматологии».

\*\* «The Storyteller», в *Illuminations*, p. 101.

с новым нарративом глобального сознания и глобальной аффективности с тем, чтобы, когда вновь возникнет глобальная аудитория, мы могли бы и обозначить, и постичь ее реальность.

Во второй части фразы из «Коммунистического манифеста», которую я вынес в эпиграф, Маркс и Энгельс утверждают, что тот способ, каким капитализм постоянно все обнажает и разрушает, не оставляя ничего священного, позволит нам в конце концов ясно увидеть природу классового угнетения и его коллективную основу: люди придут, наконец, к необходимости взглянуть «на свое жизненное положение и свои взаимные отношения». Теперь сама растворяющаяся в воздухе телевизуальность дает нам возможность увидеть эти отношения и ухватить их. И действительно, глобальный эфир, вероятно, — единственное место, где это можно постичь. И вполне вероятно, что объединим мы не пролетариев всего мира, а эту скорбящую и меланхоличную аудиторию. Скотт-Герон была отчасти права: революция действительно произойдет «живьем», однако, к лучшему или к худшему это «живьем» достижимо теперь только по телевидению.

*Перевела с английского Н. Малыгина.*

*Опубликовано в журнале «Синий диван» № 1, 2002 г.*





Олег Аронсон  
**ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КАТАСТРОФА**

После случившегося 11 сентября уже не приходится думать о том, что считать телевизионным событием недели. Все сюжеты, связанные с изменениями в сетке телеканалов и в их оформлении, с выходом обещанных программ и появлением новых лиц, — все это уходит в сторону, кажется несущественным и даже необязательным. По сравнению с той грандиозной катастрофой, за которой мы следили во вторник вечером, тускнеет все. «Телевидение развлечения» (игры, спорт, ток-шоу) в этот день с очевидностью проигрывает «телевидению события», тому самому, на которое когда-то сделал ставку Тэд Тернер, создавая CNN. Тернер угадал нечто важное в самом телевидении: оно еще и новый способ связи человека и мира, способ присутствия в мире.

И сегодня наши главные каналы уже без всяких сомнений дают репортажи из Соединенных Штатов практически без перерыва, сломав весь график выхода программ, отменив сериалы, футбол, фильмы и даже все остальные новости. Больше того, в этот вечер минимального запинга было достаточно, чтобы заметить, как прошла граница между главными каналами и всеми остальными. ОРТ, РТР, НТВ и ТВ-6 моментально отреагировали на событие, начав работать в прямом эфире. По другим каналам можно было видеть беседу с Лужковым о московских проблемах, поющего Никитина, латиноамериканские страсти, и прочее, и прочее. Можно сказать, что главным оказался тот, кто способен был осознать не столько значимость самого произошедшего события, сколько его именно телевизионную значимость.

Новости в такие дни естественным образом становятся ключевой передачей. Однако когда врезающийся в небоскреб самолет показывается снова и снова, когда один и тот же план демонстрируется во всех репортажах, когда кадры, уже виденные многократно, повторяются опять, то невольно возникают ощущения, уже далекие от того шока (или — дезориентации восприятия), который застает тебя в первый момент. Именно бесконечный повтор делает событие телевизионным. Аффект, получаемый в первый момент, уходит, а на экране остается кадр из фильма, кадр из многих фильмов, многократно видимый ранее кинематографический спецэффект.

Но, может быть, мы имеем дело уже не с обычным террористическим актом, а с иной его формой, учитывающей эти неизбежные телевизионные и кинематографические составляющие образа, который должен потребить зритель? Это уже не просто событие, которое должно пройти как информация, привлекая внимание своим содержанием. В данном случае, похоже, террористический акт вторгается в самую нашу чувственность, минуя многие заслоны. Воздействие предусмотрено не посредством знаний о произошедшем, о количестве жертв и разрушений, но именно как зрелище, причем зрелище очень знакомое. Это уже не просто террор, но спектакль, в котором высказывание экстремистов обращено не к политикам и не к государственным властям. Оно обращено к каждому. Но не потому, что каждого это касается как человека, а именно в силу той телевизионной компоненты, которая делает это событие достоянием повседневной жизни практически любого человека, смотрящего телевизор.

В результате все мы в момент этого зрелища, сколь бы циничен ни был наш настрой, становимся участниками, неким единым сообществом, вовлеченным в катастрофу. Если раньше такое сообщество формировалось только из родственников и близких погибших, то теперь к этому причастен каждый телезритель, хотя, конечно, интенсивность аффекта в этом случае намного слабее. Эта человеческая коммуникативная способность социального соучастия в трагедии немаловажна, когда мы обращаемся к истории террора, к его истокам. Русские народовольцы стремились убить именно царя не только в силу желаемых социальных переустройств, но в том числе и потому, что царь имел отношение ко всем подданным, выполнял определенную функцию сопричастности человека обществу. Сегодня эта функция целиком и полностью принадлежит телевидению. Телевидению, которое ждет катастроф. Потому что они, как ничто другое, объединяют зрителей в сообщество. Кто сейчас будет спрашивать о предпочтениях? Какая разница, какой канал ты смотришь — ОРТ или НТВ, ТВ-6 или РТР? Везде примерно одна и та же информация, одна и та же картинка. Все говорят об ужасе и трагедии, и почти никто не говорит о смысле этого акта. Смысл же неотделим от телетрансляции. Он доходит до нас без заявлений

террористов, доходит до нашей чувственности, до нашей способности переживать. Хотя он плохо переводим в слова, но, пожалуй, это и не нужно. Ведь когда теракт становится зрелищем для всего общества, то и его цели уже перестают быть конкретными и рациональными. Он волей-неволей становится абстрактным высказыванием, высказыванием о мире, где такое возможно.

Нельзя сказать, что подобные высказывания никогда не звучали раньше, но они никогда не собирали такую аудиторию, никогда не вступали в коммуникацию на уровне, где для понимания не требуется никаких объяснений. Весь вид катастрофы, напоминающий голливудские антиутопии, недвусмысленно направляет нас по пути к неустойчивости благополучия, достигнутого современной цивилизацией, хрупкости и незащищенности человека в мире всевозможных противоракетных комплексов.

Удивительным образом в программе одного из неглавных каналов (РЕН-ТВ) в этот день (а точнее, в ночь с 11 на 12 сентября) стоял фильм американского независимого режиссера-документалиста Годфри Реджио «Кояанискаци». Его не отменили, и мы имели возможность ощутить дистанцию по отношению к главному событию, если бы на какое-то время могли бы отвлекаться от катастрофы. Слово «кояанискаци» (Kooyaanisqatsi) на языке одного из индейских племен означает «суматошная жизнь», или «жизнь, выведенная из равновесия». В 1983 году Реджио сделал фильм, где ощущение катастрофы создается с помощью детального показа высокотехнологического мира, созданного людьми. В фильме нет слов. Нет и сюжета. Есть только замедление и ускорение съемки, призванные обнажить механическое в каждодневном существовании, есть только удивительные ракурсы и ритм, подчеркнутый минималистской музыкой Филиппа Гласса, ритм, из которого цивилизация произрастает словно живое существо, некий обреченный монстр. Да, в этом фильме падают здания, взрываются ракеты, города погружаются в дым, и это производит поначалу впечатлительное пугающее параллелизм с теми кадрами, что только что были показаны по всем программам, по всему миру. Конечно, здания в фильме Реджио падают не так, как рухнули нью-йоркские небоскребы. Они падают «технологично», выверено, подобно тому, как работают светофоры, турникеты в метро, конвейеры, машины и люди, ставшие их частью. Но именно этот образ указывает нам на то, что случившийся 11 сентября террористический акт, потрясший всех, тем не менее является не аномалией, а продолжением нашего мира. Он является продолжением того социального устройства, в котором нет места никаким «индейцам», не знающим телевизора. Только для них эта катастрофа «невидима», поскольку весь мир уже катастрофичен. Только для них этот мир давным-давно лишен равновесия, а может, и вовсе обречен. Им, в отличие от современного горожанина, не нужно столь грандиозное потрясение, чтобы встретиться со смертью. В мире безмятежного потребления смерть стала еще одним из привычных кинематографических (и телевизионных) образов, но когда мы оказываемся в сообществе, когда мы причастны к катастрофе, то связаны друг с другом именно смертью, пусть даже эта связь слаба и непрочна.

Надо ли было случиться катастрофе, чтобы прочувствовать фильм Реджио? Конечно, нет. Но надо было в один день случайно им совпасть в телеэфире, чтобы катастрофа стала чем-то большим, чем только телевизионное событие.

*Опубликовано в «Независимой газете», 15 сентября 2001 г.*



## Валерий Подорога ГИБЕЛЬ TWINPEAKS

*Близнецы грозят вызвать страшные эпидемии, таинственные заболевания, приводящие к бесплодию женщин и животных.*

*Джеймс Д. Фрэнгер*

Невероятно! Чудовищно! Проклятие, да что происходит?! Полная зачарованность выживших. Телевизионная картинка повторяется и повторяется. Двадцать раз, тридцать, сорок... Никто не закрывает глаз, все смотрят, смотрят. Смотрят миллиарды людей, словно впавших в кататонический ступор, смотрят день и ночь, раскачиваясь в волнах этого повторения. 300 миллионов копий в Интернете. Бесконечный повтор, который теперь не остановить, и после каждого повтора взгляд словно теряет остроту, и все меньше ужасает происходящее, я почти не испытываю интереса и сострадания к жертвам... На первый план выступают детали зрелища. Эмоционально тупеешь, и тебя охватывает омерзительное (совершенно неуместное) чувство восхищения этой грандиозной постановкой человеческой трагедии в реальном времени. Вполне понятна реакция миллионов американцев на этот визуальный шок (мое сочувствие и сопереживание также велики). Невероятность происшедшего — гибель «Twins» — на глазах миллионов свидетелей — сразу же превратила национальное бедствие и горе в зрелище. Увидеть то, что не может быть увидено... Многие и многие свидетели в один голос повторяли: «Нет, это невероятно, как будто смотришь какой-то фильм-катастрофу, невозможно поверить в реальность происходящего». Поражает масштаб катастрофы и чудовищные человеческие потери, однако вовсе не удивляет направление террористической атаки — удар нанесен в самое сердце Америки (и американского образа жизни). А таким символическим сердцем и были «Twins», средоточие всемирной деловой активности, знак преуспеяния, успеха, «больших денег», политического и финансового могущества.

### **БЛИЗНЕЧНЫЙ МИФ**

Не покидает ощущение: террористическая атака все-таки была направлена на уничтожение основных американских политических символов (что-то очень похожее на сжигание американского флага или чучела дяди Сэма), и, может быть, главным среди них были башни Twins.

Но можно ли так ставить вопрос: террор и проблемы символической деконструкции западного бессознательного?

Не только можно, но и нужно. И здесь два момента. И первый необходимо отделить от второго — реальное переживание события от его настоящей и возможной символической репрезентации. Далее попробовать восстановить глубинный подслон символического в американском культурном опыте, а выявив его, снова вернуться к Реальному, чтобы проверить действенность символического. Ведь Twins могут быть истолкованы как символ первоначального культурного кода — близнечного мифа.

Близнецов всегда двое, они друг против друга и всегда вместе, они неразделимы. Именно это и вызывало неподдельный ужас у древнего человека: как могут существовать два (одинаковых) вместо одного (разного), как если бы неведомо по каким причинам на одно место претендовали двое, а «место» только одно\*. Полное физическое сходство внушает неподдельный страх, оно нечистое, то, к чему нельзя прикасаться. Этот всепоглощающий страх связан с заражением насилием, рождающимся из духа соперничества между равными и одинаковыми, которому нет конца. Озирис и Сет, Шу и Тэфнут, Кастор и Поллукс, Ромул и Рем, Каин и Авель, Иаков и Исав и т. д. Близнецы-двойники — маска насилия, а не свидетельство победы над ним.

---

\*Ср.: «Истоки близнечного мифа можно видеть в представлениях о неестественности близнечного рождения, которое у большинства народов мира считалось уродливым (а сами близнецы и их родители — страшными и опасными). (В. В. Иванов. Близнечные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Том I: А-К. М., 1991. С. 175). Наиболее полное развертывание идеи «близнечного мифа» как мифа о первоначальном учреждающем насилии можно найти в книге Р. Жирара «Насилие и священное» (М., 2000).

Напротив, господствующие над Нью-Йорком Twins демонстрировали могущество подобия. Они оповещали, что близнецный миф преодолен, и за равным и подобным не скрывается более страх перед первоначальным насилием. Они утверждали обновленную версию близнечного мифа, теперь уже совершенно «неопасного».

По этой версии мифа, другой, другие уже не соперники, а партнеры. И повторение, видимое подобие, снимает конфликт различий, ведущих к насилию. Twins так и были задуманы — это уже не имперско-колониальный стиль башни Empire State Building, а стиль удвоения, «близнецства», если угодно, уникального и единственного в своем роде.

Однако архитектура высотных домов слишком стандартна и непритязательна, линии этой пары 110-этажных зданий (они, правда, не совсем удачно вписаны в громоздящуюся толпу небоскребов на Манхэттене) слишком просты и доходчивы. В этой простоте архитектурной мегаломании видится и нечто иное — как будто соприкасаешься со всепобеждающим духом современного американского мифа. И Twins уже не просто те Twins — «те» исчезли в бетонно-трупной пыли ужасного крушения и вошли в сознание масс американцев скорее как образ Вторжения (как вызов, брошенный заклятым и коварным Врагом), чем символ национальной катастрофы\*.

Я имею в виду другие Twins, которые ближе к изначальной архетипике американской культуры, разрешившей проблему близнечного мифа и предложившей миру свою цивилизационную стратегию. Рассмотрим Twins как образ культурного кода, как узел сложных символических связей, обеспечивающих воспроизводимость и устойчивость идентичности американской нации. Собственно, Twins — это символ действующей космоцентрической модели мира, Pax Americana. Одно как другое, другое как одно. Формула: 1=2. Парная космология: «Американская цивилизация стоит на двух Близнецах». Зеркальные двойники, отражаясь друг в друге, отражают и мир, который заперт в их отражательное повторение. Все величие их в этом отражении, повторении себе равного. Ведь никакое иное отражение (ни по горизонтали, ни по вертикали) не может воспрепятствовать этой парной игре отражений и изменить положение дел. Две копии без оригинала. Копии соответствует только копия, оригинал утрачивает всякую ценность.

Я думаю, что крушение Twins поставило под сомнение американский массовый культурный стандарт, пренебрегающий памятью и традицией, отрицающий существование Другого и целиком устремленный к опережению времени. В нем, как известно, недостает интереса к памяти и традиции, — все повторяется и может быть повторимо, — так Другой, будучи признан чисто формально, остается идеальным двойником, лишенным «качеств», т. е. повторимым. Но зато в нем в избытке присутствует чрезмерное влечение к «захвату» времени (постиндустриальная быстрота развития поглощает едва сложившийся традиционный культурный слой без остатка). Нация, которая не имеет иного культурного опыта, кроме опыта повторения, где бы она ни сталкивалась с собственной памятью, обречена недооценивать неповторимое, т. е. уникальное значение самой памяти, без чего нет отнесенности к универсальным ценностям Прошлого.

Повторение через разграничение (различие) становится принципом организации жизни,

---

*\*Но что, собственно, считать национальной катастрофой, или поражением, а что победой? Первоначальный шок сменяется нарастающим чувством гнева и желанием быстрого (и адекватного) возмездия (вполне понятная реакция общественного мнения в государстве, признанном мировой супердержавой). По сравнению с атомной бомбардировкой Хиросимы и Нагасаки эта террористическая атака 11 сентября выглядит локальным и почти ученическим предприятием. Почему американская нация не впала в депрессию тогда, почему она продолжала быть столь же оптимистичной, считать себя победительницей в войне и пр.? Америка и идеология Апокалипсиса — нет, это невозможно! Twins никогда не станут базовым символом новой американской апокалиптики, как не стали им ни «убийство Кеннеди», ни «Вьетнам», ни «взрыв в Оклахома-сити», ни бомбардировки Ирака и Югославии. Сегодня же ясно, что Америка — как «мировая супердержава» — не может быть жертвой, это не ее роль (жертвой может быть только ее Враг). Глубочайшее национальное унижение, второй Перл-Харбор — и оскорбленный взывает к отмщению. Америка готовит сокрушительный ответный удар по террористическим организациям и их лидерам, по государствам, поддерживающим террористическую деятельность. Последствия этого удара непредсказуемы, но он неизбежен.*

когда то, что неповторяемо, отбрасывается, это или хлам, или часть некоей памяти, которая в данный момент может быть музеефицирована, т. е. превращена посредством музея в нечто повторяемое и доступное для повторения. То же коллекционирование есть скорее движение (аккумуляция) капитала, игра абстрактных удовольствий, чем сохранение и оберегание уникального.

Для американской культуры существенно стирание памяти: обогащение опыта происходит за счет стирания, новое смещает старое, создавая эффект новейшего, — в противном случае машина повторения может остановиться. Мне представляется, и это я формулирую в качестве тезиса, что американская культура страдает от амнезии. Но почему, собственно, «страдает»? Напротив, эта культура исповедует и постоянно учреждает принцип забывания\*.

Возможен вопрос: а не свидетельствует ли гибель Twins о застарелой неразрешенности близнечного мифа в американской культуре? Да, он был снят, «разрешен», но как? Это как загадка Сфинкса, которую надо было обязательно разрешить Эдипу, в противном случае культура не смогла бы состояться. Не было ли в основании американской культуры беспрецедентного акта насилия, разрешившего головоломку близнечного мифа наиболее простым способом — через насилие (как, впрочем, и во всякой культуре) и в конце концов приведшее к его забвению, вычеркиванию из наличной культурной памяти?

Врезающийся в здание, как нож в масло, «Боинг» при полном свете утра и синего неба... Отдельная человеческая жизнь не просто утрачивает ценность — даже смерти, самой бесчеловечной и мучительной, оказывается недостаточно, чтобы вымолить сострадание у убийц. И где истоки ненависти? Не искать же их на стыке двух враждебных цивилизаций — христианской и мусульманской.

Ненависть и месть лишь симптомы. Не погибли ли Twins (если ввести здесь время непреодоленного «близнечного мифа») оттого, что между ними нарушилось первоначальное взаимодействие и согласие, словно появился некто третий, заявивший свои права на то, чтобы быть и быть не так, как ему предписано, и чье существование предполагалось лишь вероятным и случайным в мире американской цивилизованности? И ведь место ему отведено — он всегда за неким пределом: там, где начинается американская пустыня, там место для изгоев, Чужих и чудовищных Двойников.

Надо признать, что американская культура еще очень молода и поэтому слишком дуальна, т. е. фактически всегда теснит третьего, промежуточного, вводящего неопределенность в складывающиеся культурные нормы, привычки и правила (что недопустимо)\*\*. Вопрос не в том, чем руководствовался этот Третий в его истребительном полете («святой идеей» или «мстью»), а в том, что после этого события неравновесие современного мира усилилось и стало угрожающим. И можно ли теперь без учета позиции Третьего (Другого) выстраивать так называемый Новый мировой порядок?

Казалось бы, американский обыватель перестал быть только зрителем. Пробит великий щит иллюзий, что делал реальность приемлемой благодаря образам Голливуда. Террористическая атака на Twins приостановила циркулярность повторений, ввела неповторимое, настоящую человеческую трагедию: «Это нельзя и невозможно повторить! Это ведь произошло на самом деле!» Шок слишком силен, для затягивания столь глубокой раны потребуется значи-

\*Забывание мы отличаем от вытеснения, термина, используемого в психоанализе Фрейда. Европейское сознание — это скорее сознание памяти (т. е. соотносящее настоящее с прошлым и будущим, наделенное сознанием вины), нежели забывания, скорее культура насквозь травматичная, использующая ресурсы памяти, с которыми она никогда не порывает, и страдающая от этого, ибо она сформировалась из осадочной породы нескончаемой драмы вытеснения. Это культура пессимизма памяти. Европейец помнит только то, что травматично, и вся европейская литература — это литература вытеснения, восстановления первоначальных сцен памяти, нежели устойчивого забвения и беспомысленности. Мы не могли бы помнить, если бы не умели забывать (Ф. Ницше), а помним мы всегда лишь то, что вызывает боль.

\*\* «Молода» — это значит, что она прежде всего архаична и что еще мыслит мир в терминах сильных оппозиций (свой и чужой, черное и белое, зло и добро и т. п.). Достаточно послушать последние речи президента Буша, чтобы убедиться в жизненности «архаической» риторики..

тельное время\*. Но если отказаться от повторения, то не значит ли это отказаться от всего набора американских «качеств» и «стандартов» жизни, управляемых механизмом забывания? Но как отказаться от того, что составляет смысл трехвекового культурного опыта, от того, что делает американца американцем?

Энди Уорхол, великий художник массового общества, как никто другой выразил суть американской культуры. В центре его художественного жеста своеобразная диалектика повторимого и неповторимого. Когда вы видите его странные произведения искусства, громадные полотна, на которых запечатлены значимые объекты массовой культуры — от Мэрилин Монро до бигмака или знаменитых банок супа Campbell, вы начинаете понимать стратегию этой удивительно сверхбыстрой, сериальной культуры. Все, что производится в массе, повторяется через бесконечные отражения того же самого и не существует вне собственного повторения. Быстрота повторения — высшая быстрота.

Ирония уорхоловского ритуала в том, что повторимое вводится в рамку произведения искусства (традиционно музейную) и получает ценность неповторимого. Все, что неповторимо, должно быть повторено, все, что повторимо, должно стать неповторимым. Повторимое и есть то, что неповторимо, в то время как неповторимое всегда повторимо. Собственно, сам жест Уорхола как раз и заключался в том, чтобы шокирующим образом утверждать силу повторимого вопреки неповторимому. Повторение, устраняющее различия, и различия, устремленные к подобию, одно и то же. Произведение искусства как процесс производства и есть повторение уже сфабрикованного, то, что становится товаром. Производить — это повторять, копировать и, следовательно, потреблять.

В работах Уорхола запечатлена вся сеть базовых американских идентификаций личности: и «дом», и «малая родина», и «земля», и даже «язык» или «американский народ» — это всего лишь политико-идеологические коды. Реальные же коды идентичности — вся эта масса американской индустрии фастфуд, эти нескончаемые бигмаки и гамбургеры, коробки чипсов и овсяных хлопьев, бутылки кока-колы, дневное или ежевечернее ток-шоу, звезды Голливуда и Бродвея, наиболее стильная модель «форда» или «хонды», бейсбольный матч, баскетбольная майка с номером Джордана.

### КАРТА ДЖЕФФЕРСОНА

В 1785 году Томас Джефферсон создает карту (Land Ordinance) для западных американских штатов, захваченный идеей себе равного, открытого, картезианского социального пространства. На территорию, лишённую каких-либо своих естественных географических характеристик, налагается нечто вроде решетки. Решетка эта, или карта, состоит из квадратов, которые сообщаются между собой посредством линий и точек. В сущности, это мир, где господствует линия, линейное разнесение по квадратам. Точка — лишь начало движения, и по сути дела не она важ-

---

\* Медицинные эксперты говорят нам, что время Великой боли подошло к концу. Можно согласиться с тем, что боль теперь в значительной мере стала чисто оптическим (зрительным) феноменом, даже зрелищем, т. е. не тем, что мы чувствуем и переживаем телом и душой, а лишь тем, что мы видим. Одним из источников этой тотальной анестезии является экран, экранирование, именно он превращает событие боли в безмятный, не относящийся ни к какому телу оптический субстрат. Искусство уклонения от встречи с болью, следовательно, ретушевки возможной смерти, достигло больших высот. Конечно, это не значит, что боль исчезла, но теперь ее сфера распространения ограничивается лишь теми переживаниями, которые дозволено иметь, чтобы «лучше и полнее» чувствовать радость жизни, и от которых в любой момент можно отказаться, прибегнув к помощи медицины, этого действительно pain-killer. Чтобы жить «достойно», человек не должен страдать, испытывать боль. Боль должна перейти в симулятивный порядок. Идеология тотальной анестезии овладела массовым сознанием западного сообщества. Даже обыденное пространство жизни находится в плену этой привычки не-страдать. Американская идеология «политкорректности» есть лишь развитие идеи «не-страдать», или на самом деле это выглядит как отмена и запрет на общественное значение страдания. Страдает только «бедный», «бездомный», «неудачник». Страдание асоциально. Но сегодня Америка страдает...

на, а то, во что она превращается, связываясь с другой. В основе картирования — самая малая клеточка — участок земли в 20 акров, на котором должна располагаться небольшая американская ферма. Предполагается также и порядок укрупнения фермерского хозяйства: от 20 акров к 40, 80, 160, 320 акрам. Отдельная секция в 640 акров может включать в себя все эти подразделения. Собственно, эта же система подразделения пространства, а точнее, превращения его в наблюдаемое, двумерное пространство, лишённое каких-либо особенных качеств, которые могли бы воспрепятствовать делению, затем переносится в проектирование и планы городов, поселков, отдельных улиц и домов. План города также основывается на подобной решетке, и она универсальна как инструмент проекции и контроля за пространством. Ф. Фишер (на статью которого я в данном случае ориентируюсь)\* выделяет четыре необходимых качества этого «демократического пространства».

1) Единообразие. Ясно, что громадное значение должно приобрести равенство возможностей, мест, равенство начальных позиций. Поскольку каждая клеточка имеет все те качества, которые имеют любые другие, то ни одна из клеточек или единиц не может претендовать на особое место. Отсюда столь высока в современной американской культуре ценность примеров, образцов, кодов, инструкций и тому подобное единообразие всевозможных мест жизни.

2) Открытость и мобильность. Нет какой-либо внешней границы, которая не была бы внутренней, и тем самым в пределах подобного пространства граница не соотносится с естественными географическими границами. Вот что создает необходимые условия для развития всей транспортной сети, быстроты, беспрепятственного передвижения с использованием самых разнообразных технологий скорости и эффективности. Достаточно взглянуть на американскую дорогу, которая будто пребывает в пространстве, но на самом деле обозначает американское время, быстроту свободного дрейфа. Дорога не столько вписана в ландшафт, сколько его пересекает там, где необходимо. Собственно, дороги — это часть американской картографии, в центре которой всегда пустыня. Дороги пересекают пустыни\*\*. Все, что сопровождает дорогу, является лишь ее определенной трансформацией (идея «города-призрака», ghost-town). Быть в непрерывном движении, проявлять социальную мобильность — это значит добиваться успеха. Дорога как раз и свидетельствует о том, что Природа как таковая находится всегда вне-и-против, но никогда не за американца. Дорога — это скорость, т. е. дорога есть лишь условие реализации форм скорости. Небоскроб не имеет собственно значения дома, в котором живут, это нечто иное, это, вероятно, один из способов трансформировать дорогу. Внутри них — скоростные лифты, почти как ракеты мчащиеся вверх и вниз.

3) Прозрачность и понятность. Поскольку все выравнивается в своем равенстве, то отсутствует нечто неравное, т. е. непонятное, то, что можно скрыть от понимания и оценки.

4) Отсутствие позиции внешнего наблюдения. Для подобного пространства нет ничего внешнего, нет возможности организовать внешнее наблюдение. Так как это пространство пронизано всевозможными лучами и позициями наблюдения внутреннего, оно самонаблюдается, ибо обладает доступной прозрачностью для любого наблюдателя. Нет необходимости в каком-либо типе остановки, все движется, ничто не стоит на месте\*\*\*. В таком случае тот, кто при-

\*Fisher Ph. *Democratic Social Space. Whitman, Melvill, and the Promise of American transparency // The New American Studies. University of California Press, 1991. P. 70-111.*

\*\*Ж. Бодрийар посвящает много страниц в своей книге «Америка» завораживающей силе пустыни, формирующей американское сознание Природы. Пустыня предполагает свободное смещение в пространстве, причем с той быстротой, с какой фронт — передовая граница — может устанавливаться, всякий раз отодвигаясь ко все более дальнему пределу. Пустыня допускает самые разнообразные смещения, без каких-либо препятствий, целей или «мест».

\*\*\*Я думаю, что истребление индейцев хотя и не оставило в памяти столь заметных следов, как рабство, тем не менее вполне может служить образцом фатального разрешения близнечного мифа. Другие/Чужие — только те, кто не является американцем, т. е. не имеющие американского гражданства. Феномен Другого малозначим для американской культуры, явно ориентированной на его формально-абстрактное упразднение. Но хочу повторить, что я анализирую идеальные требования культурного кода.

знает правила поведения в этом формализованном пространстве, не может быть признан Другим (чужаком, пришельцем, мигрантом и т. п.). Идентичность американского гражданина задается всегда вне каких-либо «частных» особенностей его личности (физических, этнических или национальных). Иначе говоря, американский Другой — это допустимый, так сказать, стерилизованный двойник, очищенный от всех примет враждебности, агрессии и инаковости. Он играет по правилам, которые позволяют ему быть другим, но сама инаковость не имеет значения. Важно лишь играть по общим правилам, а кто ты — черный, желтый, белый — совершенно неважно.

Разграничения проходят не на уровне опознания неснимаемых культурных отличий, а на уровне действия безличных правил, через абстрактного индивида, встроенного в систему законов и прав западного сообщества. Американский Другой есть просто копия копии, где различия существенны только в процедуре копирования, но как самостоятельные качества они не существуют.

Американское самосознание и видит мир через это чисто формальное самоудвоение, не нуждающееся в различии по природе (а только по форме и функции в системе прав американского гражданина). Как будто, осмелюсь высказать предположение, американская нация и не знает близкого Другого, который мог бы быть признаваем в качестве реального и терпимого соперника, она его не чувствует, ибо замыкается в границах цивилизаторско-мессианской стратегии. Доминирует идея чистого Двойника, Двойника-Копии, который столь же безопасен, как и его контр-Эго (такой же, собственно, Двойник).

Важно отметить основную черту, определяющую смысл джефферсоновской карты, — направленность против Природы. Не принимаются во внимание естественные качества среды, которые могли бы ограничить возможности такого рода картирования. Между природой и наблюдателем размещается решетка, которая позволяет свести неопределенность природного образа к строгой регламентации его предъявления (репрезентации). Представлять природу можно лишь в порядке объектов, фиксируемых в границах и взаимосвязях, что предпосылает их появлению. В силу этого главенствуют два начальных метода — разделять и исключать, которые, в свою очередь, подразделяются на разнообразные и бесконечные процедуры, все более точные, строгие и мельчайшие. Джефферсон был архитектором американского общества, он видел в нем рукотворное и идеальное Произведение искусства.

### **ГЛУБИНА. ПОРОГ ВИРТУАЛИЗАЦИИ**

Чем в большей степени кинематографическое искусство теряет чувство формы, тем больше оно стремится перепоручить заботу о ней механическим (виртуальным) средствам копирования. Чувствовать форму — это уметь подражать, но само по себе подражание неэффективно, ибо нарушает принцип безопасности, статус произвольно отстраненного созерцательного взора (которым просто обязан быть одарен зритель). Подражать — еще не видеть, но и созерцать — еще не переживать. При фабрикации объектов копирования необходима полная чувственная пассивность будущего потребителя визуальной информации, зрителя, а это значит, что объект конструируется не ради последнего, т. е. без учета тех, кто его видит или воображает, что видит. В фильме «Титаник» (образце голливудской гигантомахии) полностью ирреализован подражательный (или психомиметический) слой чувственности. Так и должно быть, ибо пределы копирования уже антропоморфно неограниченны («виртуальный порог»). Воля к идеальной копии — воля к возврату прошлого времени как настоящего. Стратегия идеального копирования вводит запрет на подражание (психотелесно проектирующего, сопричастно переживающего видимые образы зрителя больше не существует — в нем нет нужды). Я хочу сказать, что фильмы, которые венчают собой технологический рубеж развития голливудской киноиндустрии почти за полвека, эволюционируют в сторону глобального виртуального проекта Зрелища. Теперь речь идет о тотальном копировании времени, не о частном или фрагментарном, а именно *in toto*, т. е. опространствовании времени воспоминания и тем самым о ликвидации исторической памяти как времени прошедших и невозстановимых событий. Копия становится ключом к пониманию времени культуры. Искусство «частного» воспоминания настолько уси-



ливается виртуальными возможностями копирования\*, что становится невозможным и, думается, со временем просто отомрет.

Следует обдумать этот, в сущности, постоянно отодвигаемый современной техникой порог виртуализации: ведь предел смещается в силу того, что копия становится все больше эндогенным фактором восприятия, т. е. она не следствие копирования, а причина. Копия приобретает самоценность на фоне полной утраты интереса к оригиналу.

Фактически получается так, что мы можем владеть собственным восприятием настолько, насколько способны управлять своими сновидениями, фантазиями или грезами, насколько в силах заместить ими Реальность (воспитываемая привычка к ирреализации Реального). Дело не просто в управлении определенными технологическими механизмами визуализации в целом, но в том, что это управление смещается внутрь, настигается на внутренний экран сознания, а это значит, что наше желание увидеть, как все было на самом деле, становится кинематографически все более доступным.

Желание технологично, оно встроено в систему визуальных эффектов, и именно оно порождает сознание, которое в силах копировать любой из собственных образов в любой момент времени. Желание — приводной ремень в кинематике образа. Кинематограф переходит на совершенно иной уровень технологии — виртуальный стандарт чувственности. Теперь все образы, которые мы якобы наблюдаем на экране, уже сфабрикованы внутри. Действительно, сон бывает почти реальным, совершенно неотличимым от реальности с точки зрения самого сновидца.

Так и в настоящем случае. Я, например, просто не представляю себе, где реальность замещается квазиреальностью и где квазиреальность вновь уступает место реальному. Стираются различия, ибо мы уже не владеем чувственной матрицей образа, она привносится в нас массовыми медиальными технологиями. Виртуальный эффект и несет основную нагрузку в реконструкции Прошлого, набор «достоверных» деталей позволяет усилить ауру присутствия. Виртуальное не продолжает реальное (и не просто смешивается с ним), оно производит его.

Разрозненная предметность прошлого нуждается в представленности посредством виртуального. Тогда виртуальное можно определить как время прошлого, которое сбывается вопреки тому, что оно невозможно как настоящее. Виртуальный мост технологии перекидывается над пропастью невозстановимого времени и позволяет прошлому (фрагменты, остатки, документы, объекты, «вещи») перейти в настоящее и тем самым дать возможность настоящему представить прошлое, минуя проблему его реальной невозстановимости. Прошлое — лишь имя для копирующего себя Настоящего.

### ДВОЙНИКИ-ЧУДОВИЩА

Любой первоначальный культурный опыт развивается из выработки отношения к Другому, и близнечный миф представляет собой первоначальный опыт поиска равновесия между тем, что есть «Я», мое обособленное бытие, и тем, что есть Другой (причем его присутствие в мире всегда опережающее). Но первоначальное отношение строится на основе появления в культуре феномена Чужого (Двойникачудовища). При сведении Чужого к Другому (что представляет собой опасность) отыскивается возможность взаимопризнания различий, которыми могут обладать,

---

*\*Так, мне кажется, вновь начинает укрепляться миф о восстановимости прошлого и прогностике будущего. Гетерохронный порядок взаимодействия этих двух времен, составляющих мнимые фрагменты времени текущего (или того времени, что называют настоящим), устраняется, поскольку копирование создает возможности для полной универсализации временных процессов (как бы исключает само сознание времени из человеческого опыта). Понятно, что прошлое невозстановимо и что в своих материальных остатках оно демонстрирует нам разрушительную силу времени, прошлого как бы нет вообще, оно дано нам лишь в неясных образах воспоминательных представлений. Однако если мы создаем иллюзию восстановления (физического) прошлого (что частично возможно), то мы не можем вспомнить. Следовательно, виртуальные объекты по мере появления стремятся захватить собой текущий опыт времени (настоящее протекание момента) и тем самым управлять им, а значит, замещать. Не отсюда ли, не с этих ли микрочастиц виртуальной диффузии образов и начинается освобождение от Реальности?*

например, разные культуры, общества или отдельные личности. Но там, где, как в американском массовом сознании, вместо Другого (источника различий) функционирует образ чистого, стерильного Двойника, явление Другого всегда переживается как угроза и высшая опасность, как явление Чужого (Двойника-чудовища)\*. Как устранить этого чудовищного двойника, который угрожает нам не только в сновидениях?

Капитан Ахав из «Моби Дика» Германа Мелвилла преследует кита-альбиноса, кита-убийцу. В сущности, это двойник-чудовище. Ахав и ненавистный ему кит — близнецы-враги. Кит-Ахав = Ахав-кит. Кит олицетворяет собой дикую и неприступную Природу, и поэтому утверждение человека как сверхприродного существа неизбежно ведет к противостоянию с Природой. Ведь кит — это не живое существо, это стена, встающая между человеком и тем, что она скрывает, — это Ничто, втягивающее все живое в воронку уничтожения. Капитан Ахав говорит: «Белый кит для меня — это стена, воздвигнутая прямо передо мной. Иной раз мне думается, что по ту сторону ничего нет»\*\*. Местопребывание белого кита — этого в полной мере мистического животного — собственно, не в океане, не в той природной стихии, которая окружает дрейфующий корабль, а в некоем ее диффузном состоянии между водой (поверхностью) и ее глубиной. Это, вероятно, первоначальное состояние мира, вот откуда приходит это неуловимое и всесильное чудовище глубин. Это природное состояние Мелвилл называет белизной. «Белый мутный след тянется у меня за кормой, бледные волны, побледневшие щеки — всюду, где я ни плыл. Завистливые валы вздымаются с обеих сторон, спеша перекрыть мой след; пусть, но не прежде, чем я пройду»\*\*\*. И в другом месте, уже более определенно: «Сам по себе свет в его великой сущности неизменно остается белым и бесцветным и <... > падая на материю не через посредство посторонних сил, а прямо, он все предметы, даже тюльпаны и розы, окрасил бы своим собственным несуществующим цветом — если представить себе все это, то мир раскинется перед нами прокаженным паралитиком; и подобно упрямым путешественникам по Лапландии, которые отказываются надеть цветные очки, жалкий безбожник ослепнет при виде величественного белого покрова, затянувшего все вокруг него. Воплощением всего этого был кит-альбинос. Можно ли тут дивиться внушенной им жгучей ненависти?»\*\*\*\*. Китобойная карта, хорошо предсказывающая обычные миграции китов, не может сообщить ничего определенного о маршруте белого кита-чудовища, как если бы он был призраком, не оставляющим следов. Он не существует, и, напротив, только он и существует. Являясь из белизны, кит опрокидывает все предсказания, ибо для него нет ни глубины, ни поверхности как границ, его местообитание — промежуточная сфера, белесый, захваченный непрерывным белым сиянием мир, где ничто человеческое, как и природное, раздельно существовать не может. Появляется кит, и тут же открывается воплощенное смятение и ужас Ничто.

Но сам-то Ахав — двойник кита-чудовища, они неразделимы, и еще неизвестно, кто кого преследует. Это близнечный миф в действии. Мелвилл глубоко чувствует истинную драму его разрешения. Разрешение мифа через месть и ненависть фатально\*\*\*\*\*.

Попытка нейтрализовать Другого приводит к чрезмерному, почти фантазматическому преувеличению роли Двойника-чудовища в массовой американской культуре, особенно в течение последних десяти лет. Мы сталкиваемся с чем-то очень знакомым. Крушение Twins (как и ги-

---

\* Напомним, кстати, что первоначальное название американской операции возмездия — «Безграничная справедливость», т. е. — справедливость без границ. Это выражение само по себе нуждается в комментарии. Обращает на себе внимание пионерско-цивилизационный дух американской экспансии, не признающей Другого в качестве равного партнера и представляющей весь внешний Америке мир в качестве пустыни без-границной. С этой точки зрения, только высшая справедливость устанавливает границы, до нее они невозможны.

\*\*Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. М., 1981. С. 206.

\*\*\*Там же.

\*\*\*\*Там же. С. 234.

\*\*\*\*\*См. попытку заново перечитать «Моби Дика» Мелвилла в книге Е. Петровской «Часть света» (М., 1995).

бель «Титаника») — сколок первоначального мирового События, которое время от времени повторяется, варьируя свое присутствие в американском бессознательном множеством иных локальных событий, отличимых друг от друга лишь степенью реальности. Чем более всеохватный характер имеет катастрофа, тем менее она реальна, она уже миф.

Подлинные катастрофы (техногенные) случайны. Универсально значимыми оказываются лишь те, которые реализуют план первоначального всемирного События (миф о Потопе, например). Случайная катастрофа «неинтересна». Подлинное (мифогенное) событие не происходит и не завершается, и тем самым оно постоянно свидетельствует о самом себе своим подобием (если угодно, «самоподобием»). Гибель Twins — одно из подобию реального События, которое сейчас переживается и будет переживаться массовым бессознательным в сценах и поэтике «конца света», в бесконечно повторяющихся повествованиях, «историях». «Конец» может наступить, если хоть на мгновение прервется нить рассказа. Так он перестает быть тупиком, становится актом исхода, «спасением» и началом нового мифа. Не одна, а тысячи, миллионы историй!.. Да, тысячи и миллионы еще нерассказанных историй! И рассказывается всегда только одна, та, которая может позволить Событию вновь повториться в своей правдоподобной, но ирреальной копии\*. «Конец света» — лишь образ образа, Америку не остановить...

В течение последнего десятилетия известные голливудские режиссеры, прежде всего такие, как Стивен Спилберг, Джеймс Камерон, Роланд Эмерих и др., только и заняты этим виртуальным клонированием разного рода глубинных объектов Реальности. Достаточно немного перечислить эту уже нескончаемую серию новейшей фильмотеки: «Челюсти I, II, III», «Терминатор I, II», «Хищник I, II», «Парк Юрского периода I, II», «Нечто»... Это, как их удачно называют, визуально расширенные, «непомерно раздутые» фантазмы прежних литературных и мифических героев. Все повторимо, конечно, но все оказывается и неповторимым, если повторимость обретает технологические возможности воспроизводиться на тех уровнях, которые ранее были недоступны.

Тотальная визуализация опыта расширяет предел виртуализации объектов реальности. Мы знаем о нашем присутствии в мире благодаря тому, что извлекаем из самых его потаенных глубин образ нашего Двойника. Мы удвоены нашим страхом перед тем, что стало образом глубины. Не отсюда ли ведут свое происхождение все эти удивительные монстры глубины, все эти Годзиллы, Кинг-Конги, динозавры, гигантские акулы, терминаторы, киберкопы, пауки, вампиры, полтергейсты, киллеры, маньяки и «газонокосильщики»? Заметим, что вся эта бессловесная молчаливая масса чудовищ и есть американская Природа. Так называемые проявления «дикости», wilderness, и есть действие этого двойника-чудовища. Они приходят в мир с его краев: из ада, с океанского дна, из подземных и горных пещер, пропастей и ледников, из глубокого кос-

*\*Ведь понятно, что не всякое событие является катастрофическим, а лишь то, которое влечет за собой значительные человеческие жертвы и разрушения, я бы даже сделал акцент именно на человеческих жертвах. Событие-катастрофа приносит в жертву своему осуществлению человеческие жизни. Перед нами вдруг раскрывается ясное видение мира, где все события одновременны друг другу, как если бы был включен счетчик разом для всех жизней, которые сами-то состоят из иных порядков времени и событийности. Собственно, мир был повергнут в катастрофическое состояние, если бы отдельные элементы события стали одновременны друг другу. А это значит, что все события разом повторили бы друг друга в определенном отрезке времени. Это и есть событийный взрыв или полное «окаменение». Но поскольку мир существует именно в силу того, что одновременные события только смежны друг другу и не повторяют и не проникают друг в друга, т. е. не в силах захватить прошлое иного события, мир и продолжает существовать. Вот почему «мир одновременных событий воспринимается как зрелище безжизненной материи (substances), пассивно регистрирующей наложенные на нее черты». Это как если бы все время на циферблате свернулось бы в один временной промежуток, а все другие деления отсутствовали бы, и не предполагалось никакой возможности повторения (как если бы и завод часов был рассчитан именно на это конечное время). Итак, катастрофическое событие всегда располагается в определенном конечном времени (как мы знаем об этом *post festum*), или во времени своего свершения. С одной стороны, мы видим или представляем себе, как это произошло: мгновение удара «Боинга», и запускается механизм события как террористического акта, включающего механизм техногенной катастрофы.*

моса, сельских захолустьев и городских окраин, из «кукурузы», из ниоткуда; они наделяются бесконечными качествами существования, ибо они демоны Страх. Ими страх объективируется (или, как говорят обычно, де-потенцируется), чтобы быть на время отмененным вплоть до рождения следующего монстра.

Глубина — измерение квазипространственное, там мы удваиваемся и делимся на множество двойников (наиболее причудливые воспроизводятся в системе голливудских кинообразов). Двойник своим появлением сообщает нам о трансформациях глубины и, следовательно, о том, что происходит с нами самими, которые не имеют пока иного выбора, как только пытаться копировать своих собственных виртуальных двойников, так как те признаются героями, преодолевшими страх перед глубиной. Идолократия — вот ответ на тот взгляд, который нас видит, но который мы не видим.

Как вывернуться из-под этого взгляда и обрести живую, подвижную, трансформируемую точку зрения, как нейтрализовать этот страх перед глубиной, непрерывно сковывающий, превращающий в камень? Для этого необходимо усилить процесс удвоения и тем самым создать возможности для материализации (почти в спиритуальном смысле) тех наиболее опасных Двойников (или тех, которые нам представляются наиболее опасными), что, якобы, по легенде и мифу, держат на себе весь груз непостижимости глубины\*.

### ПОЭТИКА ВЗРЫВА

Радость от разрушения — не высшее ли это эстетическое чувство? Новые кинематографические объекты становятся эстетически интересными — и вообще «замечаются» — лишь в момент их разрушения (деструкции), а точнее, именно тогда, когда они взрываются. Поэтика американских блокбастеров — это поэтика взрыва как высшего пика в технологии разрушения. Достаточно упомянуть о лидерах проката 90-х годов, чтобы представить виртуальный размах практикуемых Голливудом фильмов-катастроф: 1996 год: «День независимости»; 1997 год: «Дневной свет», «Миротворец», «Без лица», «Вулкан», «Пик Данте»; 1998 год: «Годзилла», «Армагеддон», «Столкновение с бездной»; 1999 год: «Бойцовский клуб», «Дорога на Арлингтон» и др.\*\*.

Возможно, что мы здесь имеем дело с глубинным архетипическим чувством господства над Миром (Природой), которого всегда домогался человек. Господствовать — значит обладать неуязвимостью постороннего наблюдателя, «пришельца». Что отличает зрелище от не-зрелища? Вероятно, очевидность невозможного (странного, чудовищного, ужасающего и несоразмерного и т. д.).

А что может быть подлинным зрелищем? Ну конечно, катастрофа! Катастрофа — вот и сюжет, и достаточная мотивация для фильма как зрелища. Но катастрофа управляемая, по типу детской игрушки, которую можно ломать, как если бы она была создана только для того, чтобы быть сломанной.

Страсть к игре в разрушение, и особенно к специфической эстетике взрыва, десятилетиями воспитывалась Голливудом. Взрываются люди, машины, животные, любые малые и большие

---

\*Вполне разумно предположение, что операция возмездия в чем-то повторяет постановку голливудского блокбастера. Единственное, хотя, возможно, и существенное различие в том, что военная сила, направленная на уничтожение двойника-чудовища, окажется опять локальной, избирательной и поэтому «несправедливой». И наоборот, прогнозируем рост могущества двойника-чудовища, чье уничтожение всегда лишь повод к его еще более устрашающему Западу появлению на мировой сцене.

\*\*Ср.: «Террористы, сами того не ведая, прямой наводкой попали по Голливуду. «Фабрика грез» намечала акkurat к сентябрю широкомасштабную раскрутку очередных триллеров со взрывами, террористами и захватом самолетов. Кто теперь будет смотреть этот эрзац после кошмара наяву? Первым пострадал Шварценеггер, лишившийся премьеры фильма «Collateral Damage», где по сценарию эффектно взрывался небоскреб. Отменена премьера и другого захватывающего дух произведения — «Big Trouble» («Большая беда»), — комедии про бомбу в чемодане. «Sidewalk of New York» слетел с экрана, похоже, только за то, что в его имени есть крамольное слово «НьюЙорк». Критики утверждают, что удар по Голливуду и бульварной литературе нанесен настолько разрушительный, что и тем и другим придется менять пластинку» («Московский комсомолец», 18 сентября 2001 г.).

объекты, взрываются города, небоскребы, корабли, планеты. Все подчинено динамике взрыва. С одной стороны, этому пристрастию к «взрывному делу» может быть дано чисто психологическое объяснение: взрыв на экране — в виртуальном пространстве виртуального объекта — достаточно отчужден и не может угрожать зрителю, он закрыт от него всей толщиной визуальности. Можно наслаждаться разрушением, повторять его, усиливать, можно дозировать его силу, локализацию, место, скорость охвата и т. п. Но что остается значимым, так это сам момент взрыва, превращения порядка в ничто, даже не в хаос, а именно в Ничто. Действительно, можно непрерывно разрушать мир, не заботясь о том, что с ним стало, играть с Ничто, полагая его тем самым пассивным объектом желания разрушать.

Голливуд, делая ставку на взрыв как наиболее эффективный элемент зрелища, переводит зрелище разрушения в миф о новой войне, войне эксплозивной, «взрывной». Только такая война способна рассеять образ чудовища-двойника и превратить его в космическую пыль, в чистое Ничто.

### ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО

Смертоносные «Боинги» появляются из глубины ясно-синего неба, из ниоткуда. Фотографии бен Ладена повсюду — вот он, двойник-монстр. А ранее были Саддам Хусейн, Милошевич. Новый образ врага копируется со старого, снова и снова является тот же двойник-чудовище. Нет ли в этой странной регулярности войн-наказаний действия близнечного мифа, который, минуя Другого, разрешается, как всегда брутально, в американском мифе чистого подобия исходя из безусловной ценности наказания (в сущности, мести)?

Это уже и цель, и объект, и «душа» терроризма — завершить трансформацию страха перед глубиной, ибо виртуальные двойники-чудовища пребывают не в одном с нами времени и даже не в одном мире. Страх перед природой перекладывается отчасти на скользкий и безымянный образ террориста, и тот уже не только природа, а скорее нечто, что располагается между природой и несуществованием.

Сегодня уже ясно, что новая война началась (а еще точнее, она уже давно идет, сегодня ее только объявили). Столкнулись два противника: один видим, он защищает весь мир представлений, традиций, законов и ценностей, характерных для Запада, а другой мир невидим, и это не мир других народов и культур, ни Восток и ни Юг, это скрытый и тайный мир различных и временных сообществ, т. е. это не мир иных ценностей (религиозных, идеологических, допустим), хотя они и могут провозглашаться. Один мир — это решетка, в которой нет различения между центром и периферией, но она хорошо структурирована в определенных границах, другой — подвижная, вне пространственного кода всемирная сеть, опутанная бахромой, с дырами и прорехами, беспорядочными узлами, и эта сеть то сжимается, то расширяется, то организуется в жесткую структуру, чтобы добиться цели, то опять распадается... Террор экстерриториален. Сегодняшние террористы действуют по новым правилам. Террористы старой школы ставили перед собой локальные задачи, проникнутые духом революционного романтизма, пренебрегая прагматизмом и политическим расчетом.

Террор — не выражение отчаяния, и не поражение униженных, не месть бедных, террор — это универсальное оружие, а сам террорист — идеальный солдат. Террор, собственно, и есть новая война, которая, в отличие от всех предыдущих, идет непрерывно и не может быть ограничена во времени и локализована в пространстве\*.

---

*\*Сравните последние высказывания президента Буша, государственного секретаря Колина Пауэлла и министра обороны Дональда Рамсфельда: «Это конфликт без поля сражения и высадок на прибрежные плацдармы, конфликт с противником, который считает себя неуловимым. Они ошибаются, мы их выявим» (Джордж Буш); «Нас ждет иная, чем раньше, война. Нет территории, которую противник оккупирует. Мы не можем определить рамки этой войны ни во времени, ни в пространстве. Враг находится во многих местах одновременно, часто в границах нашей собственной страны. Он замаскирован и не хочет, чтобы его обнаружили» (Колин Пауэлл); «Стратегия «хирургических» ударов, с применением «умных» ракет и бомб, без потерь среди наших военнослужащих, в данном случае неприменима» (Дональд Рамсфельд).*

Террор всегда внутри, он имманентен той системе отношений насилия — «войны всех против всех», — которая допускается государством в качестве неявной нормы; создается под нее, ибо сама система нуждается в этой террористической сети. Вот почему террор нужно перестать считать делом отдельных фанатичных одиночек или групп; террор, или террористическое действие, — это не только устрашение, но и разрешение проблем, кстати, наиболее эффективное и простое. Каждому обществу соответствует своя мера террора, которую оно непрерывно воспроизводит, поддерживает, мера допустимого террора, т. е. насилия, применение которого общество может оправдать, не теряя лица. Обычные войны уходят в прошлое, если их очаги где-то и тлеют, то это всегда «войны для бедных».

Что же произошло? Произошел новый трансформационный переход от локального террора к тотальному. А это значит (многие политические аналитики признают это), что тотальный террор обнаружил уязвимость современных западных (милитарных) технологий\*. Армия и спецслужбы оказались совершенно бесполезными. Более того, террористическая атака 11 сентября положила начало новой эпохи террористического беспредела. В сущности, после крушения Twins порога применения средств разрушения и смерти больше нет. А это значит, что террористические акции не превосхищаются по своим следствиям, они могут быть локальны и частичны, но могут обернуться и глобальными техногенными катастрофами, останавливающими время повторений и подобию\*\*.

Террорист — это вечно опаздывающий. Он специализируется на «взрывных» остановках времени. Террористический акт выражает такое отношение к времени, которое непереводаемо в

---

\*Попытки представить новую войну уже предпринимались. Достаточно упомянуть работы Поля Верильо, Жюлья Делеза, Феликса Гваттари и др. Все это описание построено на том, что мобильные силы войны, так называемый потенциал атаки, неизмеримо возросли в связи с новыми технологиями скоростей *fleet-in being*. Подводная территория мира и космическая дублируют друг друга как сферы экстерриториальной видимости. Среда, преодоление которой в разных направлениях не представляет сложности, — это, выражаясь термином Делеза, «гладкое пространство»: во-первых, скрывает, а во-вторых, дает возможность изменять параметры наблюдения за противником. Это война перекрещивающихся и преследующих друг друга наблюдений. На первый план выходит тайная война (спецслужбы) наблюдений, война космическая и война морская (что и было возможно на глобальном противостоянии двух сверхдержав США и СССР). Поэтому новейшая теория войны (номадология Делеза-Гваттари, например) выстраивалась еще на основе предыдущего опыта и рассматривала терроризм не как условие трансформации принципов ведения войны, а только как особый случай ее ведения (использования «гладкого пространства»).

\*\* Сегодня Америка живет в ожидании новой террористической атаки, еще более ужасной (с использованием биологического оружия массового поражения). Приходят сообщения о том, что американцы спешным порядком закупают средства индивидуальной биологической защиты (противогазы, респираторы, защитную одежду и пр.). Это еще не паника, а лишь необходимые меры предосторожности в ситуации, когда Америка объявила войну мировому терроризму. Но, как всегда, образ страха перед заражением опережает страх реальный, за которым приходит и день X. Голливуд произвел массу фильмов, демонстрирующих технологические возможности угрозы. Фильм «The Thing» («Нечто»), где заражение распознается достоверно представленными событиями метаболизма древних протосуществ (иноземных) и превращение оказывается чем-то подобным компьютерному вирусу, ведь только на экране компьютера можно наблюдать процесс этого чудовищного метаболизма, исчезновение одной живой формы существования и переход ее в другую. Страх перед заражением, как страх перед всем чем угодно, если оно, это «нечто», не поддается ни узнаванию, ни контролю, оказывается неотделимым от самого переживания страха. Странная социальная эволюция болезней к концу XX века, когда мы получаем все новые известия о том, что причиной всех наиболее тяжелых и почти неизлечимых заболеваний (начиная со СПИДА, рака, шизофрении, кончая инфарктом миокарда) является непознанный вирус. Вирусология оказывается царицей всех гуманитарных наук. Мифология вирусного заражения разрастается с необыкновенной быстротой в западном обществе. Может быть, клонирование — это попытка противостоять возможному глобальному заражению, это разновидность управляемого и «полезного» заражения.

рациональную систему западных образцов, которые можно делить, смещать, разносить по квадратам, устанавливая границы, центры сил и возможности протекания времени. И здесь речь идет не только о неких цивилизационных аспектах современной драмы отдельных народов, чье запаздывание в развитии (в западном понимании) угрожает другим, более развитым.

Это запаздывание не следует истолковывать как «варварство», это просто другое отношение к времени. Американская культура (как и любая другая) чувствительна к насилию, которое эти остановки сопровождает, а так как это культура амнезическая, развивающаяся сверхбыстро, в ней отсутствует медленное время традиционных обществ. Террорист неопознаваем, невидимость — форма его существования, он притворяется другим и мертвым, он постоянно симулирует свое существование в качестве не-террориста. Он другой и поэтому всегда живой, и он мертвый, поскольку не существует для себя. На самом деле он немертвый. Но тогда как его остановить, если он уже мертв, или, наоборот, он жив, потому что мертв? «Мы немертвые! Мы повсюду и там и здесь, мы в каждом из тех, кто жив, и в каждом из тех, кто мертв».

Было бы ошибочно в разработке теории новой войны упускать из виду, что террорист, как действующая боевая единица, — это своего рода человек толпы (в бодлеровско-беньяминовском понимании). Теперь его можно отыскать не на границах мировой культуры, в пещерах, лесах или пустынях, он среди нас, он мы сами. Вне национальности, семьи, привязанностей, определенной территории обитания, вне географии, вне идентичности, это своего рода пограничное существо, существующее на переходе от мертвого к Другому как статусам неидентифицируемого. Он обратно зеркален в своем действии, и поэтому лишь отражает ту возможность насилия, на которую способно общество по отношению к самому себе, когда не замечает, что предел насилия сдвинулся и более не соответствует прежнему моральному запрету.

*Опубликовано в журнале «Отечественные записки» № 1, 2001 г.*



Михаил Рыклин  
**АПОКАЛИПСЕ NOW.**  
**ФИЛОСОФИЯ ПОСЛЕ 11 СЕНТЯБРЯ**

I. Философия не впервые оказывается перед лицом террора: немецкая философия пыталась мыслить террор Великой французской революции; в ответ на советский и нацистский террор была сформулирована концепция тоталитаризма, многие другие философские конструкции также немислимы без этого опыта.

Но если предыдущие виды террора, как правило, осуществлялись от имени государств, союзов государств, или по крайней мере от имени движений, открыто формулирующих свои властные цели, 11 сентября мы столкнулись с событием, которое принципиально хранит молчание, только усугубляемое смертью его организаторов и исполнителей, и поэтому подвержено бесконечному множеству интерпретаций.

Как реагируют философы на это событие? А так как число реакций необозримо велико, я сузил вопрос, и он стал звучать так: как мыслят событие 11 сентября философы, с которыми мне довелось беседовать (но чьи работы в той или иной степени повлияли не только на меня)? Или еще более конкретно: что изменилось в их философии под влиянием этого события? Стало ли оно тем интеллектуальным событием, за которое его так охотно выдают?

Итак, сначала я попробую изложить реакции Жака Деррида, Жана Бодрийера, Поля Вирилио, Ричарда Рорти, Славоя Жижека, Сюзан Бак-Морс и Бориса Гройса на теракты 11 сентября (так как это делается по свежим следам, приходится иметь дело как с вполне законченными текстами, так и с газетными интервью или еще не опубликованными выступлениями, любезно предоставленными их авторами), а потом попытаться обобщить содержащийся в них круг идей.

1. В речи по случаю вручения ему премии Адорно во Франкфурте, произнесенной 22 сентября, т.е. всего через десять дней после терактов, Жак Деррида сказал: «...никогда еще [задача — *М.Р.*] мыслить Европу по-новому не была более настоящей. Требуется трезвая, недремлющая деконструктивная критика, внимательная к тому, что посредством <...> политических риторик, власти масс-медиа и телетехнологий, спонтанных и организованных проявлений общественного мнения спаивает политику с метафизикой, с капиталистическими спекуляциями, с извращениями религиозного и национального чувства. За пределами Европы, но также и в самой Европе. На всех ее границах. Я по необходимости проговариваю это слишком поспешно, но утверждаю твердо: на всех ее границах. Абсолютное сочувствие жертвам 11 сентября не мешает мне сказать: я не верю в чью-либо политическую невинность перед лицом этого преступления. И если мое сочувствие ко всем невинным жертвам беспредельно, то в силу того, что оно не ограничивается теми, кто погиб 11 сентября в Нью-Йорке. Таково мое истолкование того, что со вчерашнего дня, по выражению Белого Дома, именуется «беспредельным правосудием»: не снимать с себя вину за собственные ошибки [даже — *М.Р.*] в тот момент, когда за них платят ужасную, непропорционально высокую цену».

Другими словами, Жак Деррида ясно дает понять, что теракты в Нью-Йорке небывало остро ставят вопрос о традиционной связи метафизики с политикой и требуют переосмысления роли Европы в этом процессе. Ни о какой невинности постиндустриального мира перед лицом преступления такого масштаба не может быть и речи: поэтому сочувствие жертвам включает в себя не только тех, кто погиб в Нью-Йорке, но и тех, кто стал жертвой «собственных ошибок» западного мира. При этом цена, заплаченная за «ошибки», признается «ужасной» и «непропорционально высокой». Возможно между признанием действий Запада, связанных с глобализацией, всего лишь «ошибками» и оценкой заплаченной цены как «непропорционально высокой» есть связь, которая выявится по мере того, как определяются позиции других философов.

2. Жан Бодрийер начинает свое эссе «Дух терроризма» с объявления конца «забастовки событий»: наконец-то, пишет он, после длительного перерыва произошло настоящее событие. США, оставшись единственной сверхдержавой, питали во всех «террористическое воображение», которое и нашло воплощение в разрушении башен-близнецов. Без нашего «глубокого сообщничества» это событие не приобрело бы того символического измерения, которое официальные инте-



рpretации всячески стараются свести на нет. «В конечном счете, — звучит основной тезис Бодрийяра, — совершили это они, но хотели этого мы». Без этого соучастия теракты свелись бы к совокупности случайностей, к действиям нескольких фанатиков-фундаменталистов, не влекущим за собой далеко идущих последствий. Под «мы» философ понимает отнюдь не только (а скорее всего и не столько) миллионы обездоленных глобализацией людей в странах Третьего мира, но и тех, кто, пользуясь всеми благами глобализации, не перестает испытывать все возрастающую аллергию на доминирование США и связанный с ним «окончательный порядок». Чем сильнее власть, тем непреодолимей желание ее разрушить, более того, сделать ее сообщницей собственного разрушения. «Нас уверяли: "Бог не может объявить войну самому себе". Нет, может. Запад, ставший Богом (обладающий божественным всесилием и абсолютной моральной легитимностью) <...> объявил войну самому себе». Новый вид террора, подобно вирусу, пребывает везде, его нельзя локализовать и овнешнить в образе врага, как это пытается сделать официальная пропаганда. Последняя явно архаизует конфликт, в результате чего появляется иллюзия возможности силового решения и прямого противостояния Добра и Зла, сил свободы и исламского фундаментализма. На самом же деле речь идет о восстановлении сингулярностей, т.е. групп, индивидов, культур, принесенных в жертву глобализации, в лоне всеобщей обмениваемости. Все подавленные сингулярности, а не только обездоленные активно задействованы в том, что Бодрийяр называет «террористическим переносом (трансфером) ситуации»: «Терроризм является действием, которое восстанавливает несводимость сингулярностей внутри системы всеобщей обмениваемости».

Философ сравнивает произошедшее в Нью-Йорке и Вашингтоне с Четвертой мировой войной. Если Первая мировая война положила конец эре колониализма, Вторая разрушила фашизм, а Третья, принявшая форму холодной войны, привела к распаду коммунизма, то Четвертая мировая война впервые столкнула глобализованный мир с выделяемыми им же «антителами». Здесь мир сопротивляется собственной глобализации; здесь формируется террористический ответ на терроризм нового мирового порядка. Если за первыми тремя войнами стояли определенные идеологии (антиколониализм, антифашизм, антикоммунизм), то за четвертой ничего подобного не стоит. («Террор против террора, — пишет Бодрийяр, — за этим уже не стоит никакая идеология») «Антитела» вирусного типа также нелокализуемы, как и основные агенты нового мирового порядка; их нельзя идеологически овнешнить. Ислам — не более как грубое обозначение антагонизма, который разлит везде, пребывает «в каждом из нас». Так что если Добро хочет победить Зло, ему прежде всего следует перестать быть Добром, перестать исключать негативное, смерть, символическое начало. Но как раз это и невозможно. Вызов со стороны смерти и символического начала не может быть принят потому, что они «перечеркнуты в собственной культуре». В то же время ситуация отсутствия символического остается невыносимой для обеспеченных, живущих в невиданном ранее комфорте людей постиндустриального мира; отсюда (а не от внешнего врага) идет колоссальная уязвимость этого мира. «Им [террористам — М.Р.] удалось превратить свою смерть в абсолютное оружие, направленное против системы, живущей за счет исключения смерти, чьим идеалом является нулевая степень смерти...». В то же время она не может уклониться от брошенного ей символического вызова; пытаясь ответить на него, «она обрушивается под бременем собственной сверхэффективности». Господствующая система может ликвидировать любое видимое противостояние, любой антагонизм, который поддается локализации. Но она бессильна против символической смерти нескольких людей, чье послание «система нулевой смерти» не способна даже расшифровать, не исказив его сути. Террористический вызов основывается на отвержении реальности, на почве которой претендуют оперировать силы мирового порядка, и на переходе в сферу Символического. Закодировав свою смерть, новый вид террора задействует ресурс, которым его противники не в силах воспользоваться. При этом террористы овладели всеми возможностями, предоставляемыми новым мировым порядком: информационными, финансовыми, техническими. Задействованной оказалась даже банальность американской обывденной жизни: проживая в дешевых мотелях, они были неотличимы от миллионов других людей, которых *post factum* также стало возможно заподозрить в терроризме. Соединение имманентности новому мировому порядку и жертвенности оказалось гре-

мучей смесью, которая после стольких псевдособытий-однодневок вызвала, наконец, к жизни настоящее событие. Возник новый вид террора, терроризм богатых: «Террористы-самоубийцы воплощали терроризм бедных, здесь перед нами терроризм богатых. И это нас особенно пугает: они стали богатыми, не перестав желать нашей гибели».

Следующая черта, которую выделяет Бодрийяр, — радикализация отношения образа и реальности. Если в результате терактов создается впечатление, что реальность вышла за пределы фикции, то произошло это только потому, что она впитала в себя энергию фикции и сама стала фикцией. Насилия недостаточно для того, чтобы взвинтить, поднять в цене акции реальности. «Реальность есть принцип, и как принцип она безвозвратно утрачена. Реальность неотделима от фикции, и вызываемое терактами очарование заключено прежде всего в образах... Это не просто ужасающе, это к тому же еще и реально <...> вначале образ, а уже потом, как дополнение к нему, судорога (*frisson*) реальности». Впервые масс-медийная трансляция стала составной частью события террора, одним из его основных орудий. Рост числа запретов и война не являются адекватными ответами на возникшую угрозу: новую опасность нельзя отразить старыми средствами, выработанными для борьбы с опасностями другого типа. «Война как продолжение отсутствия политики другими средствами» — саркастически перефразируя знаменитый афоризм Клаузевица, заключает свои размышления Бодрийяр.

3. Интервью Поля Вирилио на тему 11 сентября называется «От террора к апокалипсису». Мистический фундаментализм организаторов терактов соединился с овладением широкой палитрой технических навыков и задействованием СМИ. Тенденция к сближению терроризма со СМИ не нова. Экран — вот та территория, на которой будут в будущем разыгрываться все более ужасные и непредставимые события. Событие 11 сентября, если верить Вирилио, не имеет ничего общего с традиционными, ограниченными террористическими актами». Перед нами Большой Террор, форма «акцидентальной [*т.е. несубстанциальной, основанной на случайности — М.Р.*] войны», которая принципиально отличается от войны в ее традиционном понимании.

После краха сетевой экономики в 2000 году речь идет о крахе сетевой стратегии Пентагона, основанной на глобальном информационном доминировании ВВС США. Эта сетевая стратегия доведена до абсурда пассажирскими самолетами, причинившими ущерб в два раза больший, чем вся атака на Пирл Харбор. «Думаю, для развитых стран и для военно-промышленного комплекса это событие будет иметь далеко идущие последствия». До этого существовали два вида войны: война между государствами и гражданская война. Теперь возник третий вид войны, акцидентальная война, и она может перерасти в международную гражданскую войну. Мы оказались в состоянии акцидентальной войны на глобальном уровне, которую можно также назвать первой войной эпохи глобализации.

«То обстоятельство, что в их [*т.е. организаторов терактов. — М.Р.*] распоряжении имелись самоубийцы-камикадзе придает им новое измерение, делающее конфликт сравнимым с ядерной войной. По моему мнению, эта стратегия открывает путь к мировой войне <...> исчезла символическая стена, защищавшая от войны с применением атомного, биологического, химического оружия».

Мы почувствовали на себе дыхание Апокалипсиса.

Фильмы о катастрофах стали небывало популярны после «черного сентября» 1972 года, времени начала палестинского террора. События 11 сентября сделали эти фильмы неактуальными: «Мы увидели фильм-катастрофу в формате 1:1, сценарий которого был написан самой действительностью». Это событие похоже на иностранный язык, на котором надо еще научиться говорить. «Я могу лишь сказать, что войну надо реполитизировать в духе Клаузевица. Стоит дать зеленый свет террористической безмерности, и мы окажемся перед Апокалипсисом ядерной войны... Реполитизировать означает позаботиться о том, чтобы акцидентальная война вновь стала субстанциальной со всем тем, что к ней относится: партнером по переговорам <...> знанием его тактики. Такая война напоминает торговлю <...> в противном случае наступит эра военной анархии...».

События 11 сентября, подводит итоги Поль Вирилио, означают поражение военно-промышленного комплекса, сделавшего ставку на машинно-сетевую стратегию отражения удара, которая оказалась бессильной даже среагировать на угрозу нового типа. Под сомнением оказалась

эффективность инвестиций в военную технику и обслуживающую ее науку. Последствия этого события необозримы. В частности, возникла опасность разрастания в демократических обществах аппарата полицейского контроля, «сверхнаблюдения» с помощью камер слежения, детекторов, радаров и т.д.

4. В беседе с немецкими журналистами, опубликованной в газете «Sueddeutsche Zeitung», известный американский философ Ричард Рорти также высказался на тему событий 11 сентября 2001 года. На вопрос о том, не лучше ли было бы вместо войны в Афганистане вести диалог культур, он ответил так: «я не ожидаю ничего от подобного диалога. За последние 200 лет со времени Французской революции в Европе и Америке развилась секулярная, гуманическая культура, устранившая многие виды социального неравенства. Остается еще многое сделать, но в главном Запад стоит на правильном пути. Я не думаю, что он должен чему-либо учиться у других культур. Нашей целью, напротив, должно было бы стать распространение западных ценностей на другие планеты». Расползание по всему миру кока-колы и макдональдсов — небольшая плата за экспорт идей Просвещения. Кроме глобального рынка нет иной программы мира и справедливости.

Но, возражает Рорти его собеседник, уже по экологическим причинам распространение западных стандартов жизни на все человечество невозможно. «Возможно, — соглашается философ, — наших ресурсов будет действительно недостаточно для создания средних слоев в глобальном масштабе. Если было бы реально убедить американских и европейских избирателей снизить свой жизненный уровень, я бы это приветствовал. К сожалению, такого рода предложения не особенно популярны; так что скорее всего окружающую среду спасти не удастся».

Но в прошлом, возражают американскому философу его оппоненты, попытки навязывать западные ценности военным путем только плодили анархию и создавали почву для новых видов террора. Но мир, отвечает им Рорти, не может обойтись без полицейских, и было бы хорошо, если бы Европа, а не Америка, в большей мере брала эти функции на себя.

Когда Мартин Лютер Кинг только начинал бороться за равные права темнокожего меньшинства, его противники, консерваторы, возражали, что нужно отнестись с пониманием к особой культуре южных штатов, которую северные американцы просто неспособны понять. В данном случае слово «культура» было лишь алиби, прикрытием для вопиющих несправедливостей, которые белые учиняли по отношению к своим темнокожим согражданам. Когда сегодня выдвигается требование терпимости по отношению к другим культурам, у меня закрадывается подозрение, что вновь речь идет о том, чтобы согласиться с господством угнетателей над угнетенными. Если это так, то продвижение западных ценностей — даже военными средствами — может оказаться единственной надеждой угнетенных.

5. Славой Жижек рассматривает события 11 сентября в эссе под названием «Добро пожаловать в пустыню реального». Показ крушения башен ВТЦ напомнил ему многие из известных голливудских фильмов о катастрофах от «Дня независимости» до «Армагеддона». Реальность предстает в них как наиболее убедительное из собственных подобию. Но даже в «момент истины» отделение «нас» от «них», Первого мира от Третьего, не переставало оставаться в силе; мы почти не увидели крови, — только огромное облако пыли, накрывающее людей. Между тем показ конфликтов в Третьем мире не обходится без крови и обезображенных тел. Не только Голливуд создает подобие настоящей жизни, но сама реальная жизнь все больше приобретает черты инсценировки. 11 сентября нас, испорченных виртуальностью, пригласили в пустыню реального, но «кадры, показывающие крушение башен, лишь напомнили нам захватывающие дух сцены в блокбастерах, посвященных катастрофам». Надо перевернуть обычное прочтение случившегося: не взрывы были вторжением реальности, сотрясшей наши иллюзорные представления о собственной защищенности. Совсем наоборот: «это до 11 сентября мы жили в нашей реальности, воспринимая происходящее в Третьем мире как нечто, не являющееся частью нашей социальной реальности, как существующее для нас лишь в качестве призрака на телеэкране. 11 сентября это фантазматическое экранное видение вошло в нашу реальность. Не реальность вошла в наш образ, а образ вошел в нашу реальность и сотряс ее».

Неслучайно в результате запрету подверглись фильмы, в которых есть сцены, напоминающие то, что произошло 11 сентября; другими словами, произошла репрессия «фантазматичес-

кой подосновы» этого события; что служит в глазах Жижека еще одним подтверждением того, что все разговоры о совершенной неожиданности и непредставимости происшедшего беспочвенны: «Америка получила то, о чем грезила». Словенский философ и психоаналитик сравнивает визуальное впечатление от удара самолета, протаранившего вторую башню ВТЦ, с эпизодом из фильма Хитчкока «Птицы», где чайка впервые нападает на героиню, оставляя на ее лбу небольшое кровавое пятно. Шокирующее воздействие этих изображений непостижимо без учета границы, отделяющей дигитализованный западный мир от Третьего мира, превращенного в «пустыню реального»: «Ощущение того, что мы живем в изолированном, искусственном мире вызывает к жизни представление, что некий зловещий агент все время угрожает нам тотальным разрушением извне». Шок связан не с вторжением внешнего, а с тем, что его не существует, что граница, отделяющая «нас» от «них» является фикцией (исчезновение которой воспринимается, правда, исключительно болезненно).

Жижек призывает извлечь из случившегося «гегелевский урок»: «в чисто Внешнем (Outside) нам следует опознать свободную от примесей версию нашей собственной сущности». Просто до поры до времени мы умудрялись экспортировать эту сущность в «варварское» внешнее, а теперь получили ее оттуда обратно как часть нас самих. Каждый день от СПИДа в Африке умирает больше людей, чем число жертв атаки на Нью-Йорк. Просто происходящее ежедневно от Сараево до Грозного, от Руанды от Конго на какой-то момент стало частью американской жизни и потрясло его основания. В результате стали выдвигаться требования дополнительного ограничения свободы ради безопасности. Испуг связан еще и с тем, что террористам впервые удалось доказать: их вызов столь же детерриториализован и имманентен постиндустриальному миру, как и международные корпорации, более того, он является их «непристойным двойником». Даже преследуя партикулярные цели, терроризм отныне функционирует так же глобально, как и корпорации.

Все черты, приписываемые Другому, уже имеются в самих США: около двух миллионов правых фундаменталистов; проповедники вроде Пэта Робертсона, которые объясняют взрывы «грехами» самих американцев; патриотизм, также во многом дублирующий образ мыслей предполагаемого врага (и поэтому невозможный без его зеркального образа).

Жижек предлагает выйти за пределы навязываемой дилеммы: или однозначное осуждение терактов, сопровождаемое утверждением американской «невинности», или анализ причин произошедшего, приводящий к осуждению жертв, которые якобы «это заслужили»: «Мы сталкиваемся здесь к пределом моральной аргументации. С нравственной точки зрения жертвы ни в чем не повинны, случившееся является ужасающим преступлением. Однако, сама эта невинность не невинна <...> дело сокрее в том, обе стороны [*т.е. террористы и официальная Америка — М.Р.*] не противостоят друг другу; они принадлежат к одному и тому же полю. Короче, согласно принимаемой позиции, бороться с терроризмом необходимо, но нужно дать ему более широкое определение, которое включит в себя некоторые действия Америки и западных держав... По отношению к «нам» и Буш, и Бен Ладен являются «ими». Тогда станет ясно, что американские «каникулы от истории» были фикцией, что «невинность» покупалась ценой экспорта катастроф вовне. Презумпция того, что глобализованный мир содержит нечто внешнее себе 11 сентября оказалась совершенно несостоятельной. «Зло гнездится в самом невинном взгляде, видящем Зло вокруг себя...». Единственной формой «бесконечного правосудия», повторяет Жижек вслед за Жаком Деррида, было бы включения себя в общую картину вины, признание подозрительности любой формы невинности, основанной на вменении вины кому-то другому.

В конце эссе Жижек возвращается к теме, хорошо прописанной Бодрийяром: теме глубокого бессознательного соучастия, без которого теракты не стали бы мировым событием. Он предлагает тематизировать это сообщничество. «Да, эффектные взрывы башен ВТЦ были не просто символическими актами (в том смысле, что их целью было «доставить сообщение»); они были прежде всего взрывами смертельного наслаждения Большого Другого. Да, окончательной целью этих атак было... введение измерения абсолютной негативности в нашу повседневную жизнь, жизнь нищевских «последних людей»... надо тематизировать нашу собственную вовлеченность в них». Отказываясь от «патриотического» нарратива атакованной невинности, мы должны не забыть отказаться и от «левого» нарратива, локализирующего вину исключительно на

западной территории и прибегающего для этого к «непристойной математике вины». Нам навязывают ложный выбор, который надлежит безусловно отвергнуть.

6. Сюзан Бак-Морс назвала текст, посвященный событиям 11 сентября, «Глобальная публичная сфера». Эти события, по ее мнению, опередили интеллектуалов: «11 сентября исчезла не только видимая неприступность территории США, но и безусловность всего западного доминирования... Началась новая глобальная война за гегемонию». В конечном счете определять властные отношения в мире будет «глобальная публичная сфера», которая только зарождается и для которой существующие экономические и политические нарративы (в том числе и критические) скорее всего окажутся неадекватными. С одной стороны, нет ничего внешнего глобальной публичной сфере, но с другой, внутри составляющих ее элементов нет связности; это — разрозненные фрагменты единого мира, еще не осознавшего своего единства. В результате американских ударов по Ираку и эмбарго погибло 5 процентов населения этой страны. «Но код самообъяснения американцев с его главным означающим невинности блокировал понимание этого».

События 11 сентября хранят молчание; остались только изображения и чувство уязвимости. В этом климате множится число вопросов. Если это была атака на капитализм, то почему большинство пострадавших от нее — мелкие клерки, секретари, охранники и пожарные? Если это было нападением на Америку, почему среди жертв столько не-американцев? Башни ВТЦ были не только символами глобального капитализма, но также человеческой, материальной реальностью. Поэтому интерпретировать их чисто символически значит прибегать к редукционистской процедуре, практиковать то, что Бак-Морс называет «визуальным фундаментализмом».

Мир вышел из этих событий травмированным, что выразилось, в частности, в колоссальном упрощении случившегося, в желании видеть его в черно-белом свете. Не так давно Америку потряс теракт в Оклахоме, устроенный американцем, ветераном войны в Заливе Тимоти Маквэйем. Но после 11 сентября сближать эти события опасно. «Мир не хочет сложности, которой требует глобальная публичная сфера». Из всех образов остался только американский флаг, под которым стоит надпись: «Nation under attack». Голоса миллионов протестующих против «крестового похода» и упрощенной риторики Добра и Зла остались не услышанными. Интерес нации стал в тайне определяться ее лидерами, чья добрая воля объявляется неподверженной сомнению. Произошло массивное «отпущение грехов» режимам, основанным на использовании государственного террора, как если бы этот вид терроризма потерял всякую актуальность. За мусульманами категорически «отрицается право бросать коллективный вызов террористическим действиям государств (Израиля против палестинцев и США против иракских граждан)».

Чтобы поставить правильный диагноз тому, что произошло, мы должны приучить себя пользоваться «двойной оптикой». С одной стороны, Америка — либеральное, демократическое государство, основанное на принципах свободы слова, собраний, вероисповедания и равенстве граждан перед законом. Эти ценности не являются исключительным достоянием Соединенных Штатов Америки; борьба за них ведется во всей глобальной публичной сфере. С другой стороны, «существуют еще одни США, над которыми у меня нет никакого контроля, так как они по определению не являются ни демократией, ни республикой. Я имею в виду государство национальной безопасности <...> возникающее после объявления «чрезвычайного положения», которое порождает дикую зону власти <...> в интересах борьбы с врагом... Парадокс состоит в том, что это недемократическое государство предъявляет абсолютные права на граждан свободной и демократической страны». Согласно логике государства национальной безопасности, существующего с 1947 года, национальные интересы США отождествлялись с интересами «свободного мира»; «свободолюбивые режимы» были по определению проамериканскими; борцами за свободу считались любые, сколь угодно недемократические местные группы, которые при поддержке США противостояли левым (в основном просоветским) режимам во всем мире. Именно это государство выпестовало бен Ладена, Садама Хусейна и талибан, «которые хорошо усвоили уроки, полученные в дикой зоне власти». Без локализуемого в пространстве врага такое государство существовать не может; оно нуждается также в тайне, цензуре и монополии на информацию. «Все эти практики, — заключает С. Бак-Морс, — несомненно тоталитарны».

Права человека, свобода и справедливость не могут и не должны быть достоянием одной нации или цивилизации, они — достояние всех, неотъемлемая принадлежность глобальной публичной сферы. Между тем государство национальной безопасности основывается на двойных стандартах: права человека защищаются в Китае, но не в Саудовской Аравии; свобода торговли не распространяется на американских фермеров; демократия не должна привести к власти исламистов и т.д. «Субъектом глобальной публичной сферы является человечество, а не США. Ни одна нация.. не имеет права вести войну от имени всего человечества». Неизбежно стремление государства национальной безопасности «опространствовать» конфликт, порожденный глобальным противостоянием, локализовать, овнешнить и персонализировать врага. Но это возможно только в том случае, если оно будет контролировать СМИ, которые, как показали события 11 сентября, не просто сообщают о случившемся, а являются одним из основных средств ведения войны. Но любое ограничение этих свобод сразу же отразится на мобильности капитала и притоке инвестиций. В таком случае глобальный капитализм начнет освобождаться от защитной оболочки американского доминирования, и глобализация перестанет быть синонимом американизации.

В эпоху холодной войны США защищали интересы транснационального бизнеса под лозунгом защиты свободного мира от коммунизма, своего антагониста и двойника. «В новой глобальной ситуации эта стратегия лишилась смысла: бен Ладен столь же вовлечен в глобальный капитализм, как и Буш».

7. Борис Гройс начинает свой анализ событий 11 сентября с противопоставления фигур преступника и заговорщика. Раньше, когда пространства репрезентации (дворцы, музеи, тюрьмы) были четко отграничены от иных пространств, фигура преступника как нарушителя границ, своеобразного джокера, была актуальной. «На смену диалектике эксплицитной власти и преступления пришло подозрение в заговоре. А это значит, что за поверхностью знаков об упорядочивающей силе можно только догадываться». Власть стала оперировать в модусе заговора. «Его спектр простирается от террористических практик и [противодействия — М.Р.] им на уровне спецслужб до стратегий современного искусства. Подобно тому как многие нынешние художники заботятся о том, чтобы быть некатегоризуемыми, некаталогизируемыми, непостижимыми, а музеи ... становятся местами временных выставок, стирающих границы между искусством и жизнью, непризнание современных террористических групп является типичной чертой общей заговорческой ситуации... Поскольку же в содеянном не признаются, знаком деяния становится весь мир».

Постоянно растет интерес к герою криминального жанра, частному детективу. Процедура вменения вины профессионализировалась именно потому, что все стали похожи друг на друга. Место Великого Преступника занял Великий Заговорщик. «Мы сами не знаем, с какого рода знаками мы имеем дело. Даже собственное поведение часто нельзя правильно объяснить».

Доказательством этих тезисов представляются Гройсу события 11 сентября. Холодную войну сменил предполагаемый мировой заговор. В противном случае то, «что столь сингулярное событие приобрело такую значимость, [было бы — М.Р.] совершенно иррациональным».

Обычно называемые причины террора (нищета в странах Третьего мира, эксплуатация природных ресурсов, фундаментализм) ничего не объясняют; точнее терроризм выходит далеко за пределы этих причин. Подлинные причины случившегося надо искать в структуре западных обществ, в имеющей давнюю традицию истории тайных обществ и государственного террора. Надлежит вписать «аль-каиду» в эту историю, а не пытаться овнешнить ее в образе врага. «Мы имеем здесь дело с представителями средних классов <...> выходцами из обеспеченных, образованных семей. Исламские одежды, на мой взгляд, не более как маскарад. Такого рода «ориентализация» осуществляется вполне намеренно. Думаю, религия не играет тут вообще никакой роли. Важнее то, насколько точно эти теракты цитируют сцены из фильмов вроде «Дня независимости» и «Армагеддона» и как умело в качестве медиума использовано видео. Перед нами стопроцентно модерное движение».

Гройс разделяет мнение Бодрийяра, Вирилио, Бак-Морса и других авторов, что наиболее вероятно принципиально новая волна террора, с которой Америка столкнулась 11 сентября, вызовет к жизни ряд запретов, непредставимых ранее в демократических обществах. «...любое част-

ное мнение может быть истолковано как зашифрованное сообщение и тем самым перестать быть частным... По этой причине в США предпринимаются попытки запретить трансляцию заявлений террористов. Ситуация парадоксальна: в качестве политических заявлений их следует разрешить, но поскольку они могут содержать зашифрованные инструкции, их надо запретить. В конечном счете новая ситуация приводит к полной неразличимости и неопределенности в отношении всех прав, на которых основывается наша суверенность». Благодаря четкости и отграниченности пространств репрезентации власти, мы долгое время жили в условиях относительной безопасности. Теперь этому положен конец. «Как же мы будем жить? Полагаю, в состоянии перманентной неуверенности. Так, как в России живут уже сейчас: если хотят себя защитить, обращаются к мафии или же в частные агентства». Мы возвращаемся во времена «по-современному вооруженного феодализма». Интеллектуалы будущего снова, подобно Монтеню, Декарту и Клейсту, будут офицерами, записывающими свои мысли в промежутке между стычками.

**II.** Что думают о терактах 11 сентября семь известных современных философов теперь, надеюсь, более или менее ясно. Отобраны эти имена также неслучайно: мне довелось беседовать с ними о философии на протяжении последних десяти лет, и меня, конечно же, живо интересовали их интеллектуальные реакции на события, которые, если верить мнению миллионов людей, «изменили все», «жить после них так, как мы жили до них стало невозможным» и т.д. Что означают патетические фразы такого рода? Может ли травма так быстро стать достоянием мысли? Были ли придуманы новые ходы, создающие горизонт постижимости событий, мировое значение которых (случай крайне редкий) не оспаривает почти никто?

Итак, перехожу к аналитической части повествования.

Все философы, за исключением, пожалуй, Ричарда Рорти, оказались едины в том, что террор не только не является внешним стремительно глобализующемуся миру, но составляет его интегральную часть, является его продуктом. Исполнители терактов не просто овладели всем набором современных технических навыков, но и запрограммировали масс-медийное воздействие своего жеста. Информационное оружие западного мира впервые сработало на них. Операция по овнешнению произошедшего была предпринята для того, чтобы стереть его специфику; молчаливое послание терактов состояло как раз в том, что ничего внешнего глобальному порядку больше нет; вызов ему так же не поддается локализации, как и сам этот порядок. Свобода, не совпадающая с «глобальной публичной сферой», нуждается для своего существования в обширных (и все разрастающихся) анклавах несвободы; Будучи, по сути, террористической системой, новый мировой порядок долгое время удачно осуществлял экспорт насилия вовне — 11 сентября оно бумерангом вернулось в его лоно и разрушило его важнейшие символы. То, что господствующей системой определяется как террор и с необходимостью овнешняется в образе врага, представляет собой ее же собственную сущность (особенно резко на этом настаивают Бодрийяр, Вирильо, Жижек, Бак-Морс и Гройс). Отказываясь опознать ее в качестве таковой, доминирующая система не в состоянии поставить правильный диагноз и разработать более нюансированную программу ответных мер. Лозунг «Война против террора» содержит в себе скрытую тавтологию, которая расшифровывается так: «Террор против террора», — и именно этот порочный круг делает адекватное понимание случившегося невозможным.

Как реакция на новый негосударственный, по детерриториализованности сравнимый с международными корпорациями вид террора (Жижек прямо называет его «непристойным двойником корпораций») стало происходить массивное «отмывание» более традиционного, связанного с институтами государства террора (включая сюда и террор спецслужб, насчитывающий достаточно длительную и практически непрерывную историю). После 11 сентября террор стал определяться слишком узко (как проявление агрессии фанатиков-фундаменталистов против «свободного мира») и персонифицироваться в фигуре архитеррориста, устранением которой по нему, якобы, наносится решающий удар. Событие, по видимости, ликвидируется в фигуре предполагаемого автора и виновника. При этом основные механизмы этого события признаются большинством разобранных авторов (за исключением Рорти, к которому мы еще вернемся) аперсональными следствиями из не менее аперсонального контекста, создаваемого глобализацией. Попыт-

ка их ликвидации в фигуре виновника принадлежит порядку Воображаемого, тогда как в порядке Символического существует только фикция вины. 11 сентября не Зло бросает вызов Добру, а глобальный порядок переживает имплозию своих символов, впервые открывая для себя логику им же созданной ситуации. Террор brutally восстанавливает Символическое в его правах в пику существующей системе всеобщей обмениваемости (Бодрийяр также называет ее «системой нулевой смерти»), Жижек — «жизнью ницшевских Последних людей»; Гройс сравнивает действия террористов с аперсональными стратегиями современного искусства).

Ставя проблему «собственной вины», Жак Деррида еще говорит об «ошибках» западного мира, за которые ему приходится платить «ужасную, непомерно высокую цену». Жижек с энтузиазмом принимает его определение «бесконечного правосудия» как с необходимостью включающего в себя прежде всего самих западных людей и призывает извлечь из этой ситуации «гегелевский урок»: то, что экстериоризуется как наиболее чуждое, внешнее, агрессивно атакующее нас извне есть интимнейшая часть нас самих. Основным резервуаром различия является не работа дифференций, приводимая в движения деконструктивизмом, а само тождество. Бодрийяр заменяет «ошибки» в понимании Деррида систематическим террором, воплощенным в самом мировом порядке (прежде всего в единственной пережившей холодную войну сверхдержаве). Отсюда его шокирующая фраза: «Да, они это сделали, но мы этого хотели», — и убежденность в том, что расплата за непомерное не может не быть непомерной, так как вторая непомерность является эхом первой. Дигитализованный, детерриториализованный мир, гласит еще один тезис Бодрийяра, невыносим не только для его жертв в странах Третьего мира, но прежде всего для тех, кто в полной мере пользуется его благами: каждый новый виток глобализации усиливает их символическую нищету. Бесчеловечны, другими словами, не эксцессы всеобщей обмениваемости, а она сама. Не только уровень жизни, благосостояние, но и сама система всеобщей обмениваемости не поддается — и еще долго не будет поддаваться — экспорту за пределы западного мира. Террористам 11 сентября удалось убедительно инсценировать непредставимость собственной смерти в противоположность императиву жизни любой ценой, имеющему продолжение в образе чисто технологической, «кнопочной» войны.

Во всех этих моментах между деконструкцией и различными (а не только бодрийяровским) видами симуляционизма сохраняются существенные различия, не исключающие, впрочем, определенного сходства основных посылок.

Реальный способ противостояния террору мог бы заключаться не просто в перечислении несправедливостей, на которых основывается консолидировавшийся после распада СССР мировой порядок (уже этот список был бы поистине впечатляющим), но в раскрытии колоссального потенциала авторепрессии, на котором основывается свобода. Проблематизовать новый вид террора можно лишь поставив под вопрос свободную избранность этой свободы.

Фундаментальной и недеконструируемой для философии Ричарда Рорти является оппозиция приватное-публичное. Особенно резкая реакция Рорти на случившееся 11 сентября объясняется тем, кто террористы покусались на чистоту этой оппозиции. Если бы он на манер Жака Деррида признавал ее достоянием истории европейской метафизики, т.е. чем-то достаточно условным, хотя и древним, он не стал бы настаивать на «вестернизации планет» в ответ на эти взрывы. Если бы он не считал «неприличными» общества, где эта демаркационная линия между частным и общественным проведена недостаточно четко, он едва ли стал бы утверждать, что Западу, и в частности США, совершенно нечему учиться у других народов. В оппозиции приватное-публичное философия без оснований, на создание которой претендует американский прагматист, имеет свое неподлежащее обсуждению, но постоянно воспроизводимое основание. Поэтому американский патриотизм Рорти особенно остро дает о себе знать как раз в тот момент, когда потребность помыслить основание либерализма становится настоятельно как никогда. Он признает, что Запад не может наделить Третий мир своими благами (в том числе и благом либерализма, основывающемся на недеконструируемой оппозиции приватное-публичное), более того, сами эти блага зависят от потребляемых им сырьевых ресурсов развивающихся стран. Но в то же время он объявляет разрешение этого противоречия внутренним делом западных стран (политики должны переубедить своих избирателей, но едва ли им это удастся; поэтому эколо-



гия обречена), тем самым зеркально воспроизводя основной аргумент самих террористов (когда те еще «унижались» до того, чтобы аргументировать свои действия): «Если вы считаете наши ресурсы своим внутренним делом, то нашим внутренним делом становятся завоеванные вами свободы. Прибегая к террору, мы лишь экспроприуем экспроприаторов, осуществляем террор против террора, т.е. воспроизводим ту же тавтологию, что и вы».

Здесь я бы согласился с мыслью Сюзан Бак-Морс: субъектом глобальной публичной сферы является все человечество, а не отдельная нация или цивилизация. Эксплуатируя ее в своих частных интересах — пусть даже, как это делает Рорти, со ссылкой на идеи Просвещения или на необходимость устранения некоторых видов неравенства в отдельных странах — мы лишаем себя права на искреннее осуждение аналогичных действий тех, кто переворачивает созданную нами же ситуацию.

Совершенно другой подход демонстрирует теоретик современного искусства и масс-медиа Борис Гройс. В терактах 11 сентября он усматривает еще одно вторжение профанной сферы в то, что он называет «валоризованной культурой». К счастью, в нынешнем мире осталась разве что иллюзия профанности. Теракты разлагаются на набор цитат из известных голливудских фильмов-катастроф, лишенный оригинальности, на которую его организаторы явно претендовали. В своем стремлении затмить изделия фабрики грез они потерпели неудачу. Сами террористы — такие же представители средних классов, как и те, кто и раньше был задействован в других видах террора (от русских народников до группы «Красных бригад»). Их «фундаментализм» формируется на западном интеллектуальном рынке как образ контролируемого Другого, который при случае можно овнешнить и персонализировать. Чрезмерная разрушительность терактов также свидетельствует, по его мнению, в пользу их эстетического несовершенства. Фундаментальной и недеконструируемой оппозицией является для Гройса противопоставление профанной сферы валоризованной культуре. На ней зиждется та форма возвышенного, которую он проповедует.

Гройс вполне последователен, объявляя «фундаментализм» террористов продуктом рыночного «ориентализма» (здесь имеется в виду понятие, введенное Э. Саидом), «маскарадом», к которому религия не имеет никакого отношения. Обратной стороной невозможности преступления в мире, имманентность которого все больше исключает трансгрессию, является безмерное разрастание различных форм заговора, нагнетание всеобщей подозрительности. Здесь спецслужбы, художники и террористы играют на одном поле. Только мания подозрительности, характерная для заговорческой эпохи, могла превратить такое «сингулярное» событие, как разрушение башен ВТЦ, в мировое. На самом деле мировым событием является маниакальность, с которой мы усматриваем заговор в чем-то столь же уникальном, как эти атаки. В этом пункте Гройс расходится со всеми остальными философами, усматривающими в терактах событие, если не эпохальное, то, как минимум, крайне существенное для всего глобализованного человечества.

Зато предсказание Гройсом нарастания запретов и «состояния перманентной неуверенности» резонирует в тон тому, о чем пишут и остальные авторы (так, возвращение «феодализма» предсказывает и Поль Вирилио). Выход из кризиса на путях полицейского государства стал восприниматься как новая угроза.

Взрывы, полагает американский философ С. Бак-Морс, не только показали уязвимость граждан единственной супердержавы на их собственной территории, но и поставили под сомнение миф об американской «невинности». Именно в этот момент нам, американцам, стоит, пишет она, задуматься над тем, что во время войны в Заливе погибло 5 процентов иракского населения, что Израиль лишает палестинцев их гражданских прав и о многом другом, для вытеснения чего и было придумано слово «невинность». Вызов брошен глобальному капиталистическому доминированию, одним из символов которого были башни-близнецы ВТЦ. Риторика глобализации, как показали взрывы, стала реальностью вовсе не в том смысле, в каком предсказывали ее проповедники: мир стал не более, а значительно менее предсказуемым. Обратная сторона традиционной реакции на нетрадиционный вызов терроризма — «амнистия» большого числа актов государственного терроризма во всем мире, в том числе и совершенных американскими спецслужбами. На какой-то момент мир стал подозрительно единым перед лицом угрозы, природу которой никто так и не смог определить.

Бак-Морс призывает видеть в одной Америке две. С одной стороны, демократическую республику, защищающую права граждан и их равенство перед законом. С другой стороны, «государство национальной безопасности», создающее «дикую зону власти», работающее в режиме чрезвычайного положения, полностью зависимое в своем существовании от образа внешнего врага. Именно оно породило бен Ладена и движение талибан, которых теперь стремится сокрушить. Практики этого государства тоталитарны; в своих действиях оно руководствуется двойными стандартами. Защищать первую Америку — значит выступать против второй.

Теракты также ясно показали, что СМИ не столько сообщают о конфликте, сколько являются детерриториализованным оружием, используемым сторонами конфликта. Стремление ограничить свободу СМИ и другие свободы несовместимо с маниакальной мобильностью современного капитала и потенциально содержит в себе риск оттока капитала с американской территории. Глобализация на новом витке, возможно, перестанет быть синонимом «американизации».

Впервые стало возможным сравнение терактов со стратегией современного искусства. При этом они не перестали быть чудовищными преступлениями; просто разрушение в их случае превращается в орудие молчаливого, анонимного и настолько сильного утверждения, что его принципиально нельзя расшифровать (оно поглощает любую интерпретацию). В деконструктивистском ключе Жак Деррида подмечает, что и на этот раз избыток утверждения не выдержал собственных последствий; через него фактически осуществляется нечто другое, что нам еще предстоит понять, готовым опытом чего мы не обладаем. Бодрийяр же, напротив, видит особенность терактов 11 сентября в их принципиальной немыслимости: возродившееся через них символическое начало в системе всеобщей обмениваемости немыслимо, непредставимо, невыносимо. Жижек, формально солидаризуясь с Деррида, также выходит за пределы деконструктивизма, когда расшифровывает «бесконечную справедливость» как возвращение дигитализованного мира в пустыню реальности, которую он сам же создал. То, что, по Деррида, еще предстоит помыслить себе в отдаленном будущем, вводится Жижеком как то, что уже сейчас обладает расшифровываемым содержанием, фактичностью. Еще более наглядно — как достраивание «глобальной публичной сферы» — видится выход из кризиса Бак-Морс. Гройс же вообще не видит в случившемся ничего принципиально нового: они составляют часть логики заговора, которой внизу доверху пронизана современная культура.

Таким образом, только основателю деконструкции в новой травматической ситуации удастся не поддаваться соблазну сильного утверждения и поставить больше знаков вопроса, чем это делают все другие философы вместе взятые. В позициях других философов содержатся элементы деструкции; причем разрушенное бумерангом возвращается в виде все более и более сильных и неконтролируемых утверждений.

Жижек начинает свой текст о событиях 11 сентября с утверждения, что XX век был буквально одержим страстью к Реальному, неухватываемость которого провоцировала на все более насильственные действия. Он приводит в пример обвинения на показательных процессах сталинского времени, абсурдность которых парадоксальным образом поддерживала акции Реального («если бы за этим ничего не стояло, не стали бы так жестоко расправляться»). Если страсть к Реальному оборачивается чистой видимостью политического театра жестокости, то постмодернистская страсть к видимости, напротив того, завершается чем-то вроде возвращения реальности. Но сама эта реальность приобретает черты подделки под реальность; поэтому теракты — это, прежде всего, образы терактов. Нас, продолжает он, пригласили в «пустыню реального», но мы сумели увидеть в ней лишь клише из голливудских блокбастеров. Другими словами, не реальность вошла в наш образ, а образ вошел в нашу реальность и потряс ее до основания. В результате, запрещая показ фильмов-катастроф, нас хотят лишить права на вопрос: где мы все это много раз уже видели? Почему реальность так похожа на собственный образ? Если мы все-таки попытаемся ответить на эти вопросы, то поймем, что непредставимое, внешнее, Третий мир — это мы сами. Словенский философ называет это «гегелевским уроком». Америка платит за то, что пыталась приватизировать то, что сама же лицемерно провозглашала всеобщим; треснул по сути искусственный экран, которым она отделила себя от остального мира. Сюзан Бак-Морс называет нечто подобное незаконным присвоением «глобальной публичной сферы» отдельной нацией.

Точка зрения Рорти только кажется совпадающей в официальной. На самом деле в ней есть подрывной потенциал; философ прямо проговаривает то, что власть подразумевает, но затушевывает на риторическом уровне. Рорти эксплицирует молчаливо признаваемые, но не вербализуемые допущения: нам, представителям свободного мира, нечему учиться у стран Третьего мира; наш уровень жизни зависит от их природных ресурсов, поэтому окружающая среда обречена; кто-то должен взять на себя роль мирового полицейского и т.д. В целом речь философа обладает преимуществом искренности. Она изменяет ему лишь один раз: когда Рорти сравнивает борьбу Мартина Лютера Кинга за права афро-американцев с защитой Западом «униженных и оскорбленных» в странах Третьего мира. Ведь Запад, если сохранить занимаемую Рорти позицию «реакционной искренности», не только помогает странам Третьего мира в крайней нужде, но и является важнейшим источником этой нужды.

Если присутствие Третьего мира в аргументации Рорти более чем заметно, а Жижек и Бак-Морс неустанно напоминают: шок, испытанный Америкой, связан с тем, что гигантский фрагмент Третьего мира («пустыни реального», объекта эксплуатации) возник в самом сердца глобального капитализма, — то для Бодрийяра и Гройса противостояние Первого и Третьего мира не играет существенной роли. «Антитела» террора пронизывают собой все; сети заговора плетутся везде — нет никакого «привилегированного» противостояния, в зависимости от которого находилось бы все остальное. Позиция Деррида отмечена чертами воинствующей нейтральности, позиция Рорти является правой; позиция Жижека и Бак-Морс — левой; Бодрийяр и Гройс помещают себя за пределами политического, которое объявляется фикцией (неслучайно Бодрийяр заканчивает свое эссе словами: «Война как продолжение отсутствия политики другими средствами»; а Гройс усматривает в терактах всего лишь побочную ветвь современного искусства). Место политического занимает у них образ; в терминологии Бак-Морс, они являются «визуальными фундаменталистами».

Поль Вирилио видит в событиях 11 сентября прежде всего крах сетевой доктрины Пентагона и начало «акцидентальной войны», которая не будет иметь с войной в привычном смысле слова ничего общего. Человечество знало войны между государствами и гражданские войны, но с «акцидентальной войной» оно сталкивается впервые. Тут Вирилио делает необычный для него деконструктивистский ход, уподобляя новый вид войны «иностранным языку, на котором еще предстоит научиться говорить». К сожалению, он его, в отличие от Деррида, не развивает, оставляя в виде изолированной метафоры.

Особенно опасна в новой ситуации, если верить Вирилио, полная неопределенность (о ней пишут также Бодрийяр, Гройс и Жижек), возможно открывающая путь к мировой войне. Единственной перспективной стратегией перед лицом «террористической безмерности» была бы, по мнению Вирилио, «реполитизация войны», т.е. возвращение ее в предыдущее состояние, когда существовали партнеры по переговорам, декларируемые военные доктрины и прочее. Трудно, однако, поверить в реализуемость этой утопии в свете диагноза, который ставит сам французский теоретик: поражение Пентагона и стоящего за ним военно-промышленного и научного комплекса; начало «акцидентальной войны» с непредсказуемыми последствиями; задействование террористами совершенно новых технологических ресурсов при сохранении установки на тотальную жертвенность и т.д.

В качестве реакции на совершенно новый вид террора, можно, опасаясь Вирилио, ожидать «возвращения полицейского государства» и роста «сверхнаблюдения» в городах будущего. В этом предсказании он, конечно, не одинок.

Хорошо укладывается в общую картину и замечание основателя дромологии (науки о скорости) о том, что террор всегда ориентировался на СМИ и что территорией, на которой будут разыгрываться все более «непредставимые» события являются экран телевизора и дисплей компьютера.

Чтобы можно было судить о том, насколько отчаянной считает Вирилио создавшуюся после 11 сентября ситуацию, приведу одну цитату: «..эта атака представляет для мира во всем мире такую же угрозу, какую покушение в Сараево представляло для мира в Европе». Это сравнение звучит в унисон с мыслью Бодрийяра о том, что 11 сентября знаменует собой начало Четвертой

мировой войны, первой войны эпохи глобализации, логика которой не будет похожа на логику всех предыдущих мировых войн, включая холодную.

Менее апокалиптически, хотя также достаточно пессимистично, звучат выводы Рорти, Жижека, Гройса и Бак-Морс. При всем разбросе мнений о терактах, доминирующим настроением после них является ожидание худшего (роста числа запретов; неопределенности; кризиса демократических ценностей; снижения мобильности капитала, губительного для благосостояния Запада). И чем прочнее эти события укореняются в общей логике развития постиндустриальных обществ, тем более неутешительными видятся последствия из них. Даже если само событие «сингулярно» (Гройс), следствия, которые оно за собой влечет, тем не менее, необозримы (и уж, конечно, несравнимы с последствиями просмотра голливудских «ужастиков» и выставок даже самого продвинутого радикального искусства). А это наводит на мысль, что проводящие такие параллели философы еще скрывают размах случившегося от самих себя, и судить о нем пока можно лишь по предсказываемым последствиям, не согласующимся с оценкой самих терактов (как если бы отваживающиеся на них интеллектуалы «эстетизовали» сами события, но забыли проделать то же самое с их последствиями).

*Москва, 1-11 февраля 2002 г.*

*Опубликовано в кн. Рыклин М. Деконструкция и деструкция.  
Беседы с философами. — М.: Логос, 2002.*



## МАТЕРИАЛЫ К ЗАСЕДАНИЯМ МОСКОВСКОГО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО КЛУБА «КРАСНАЯ ПЛОЩАДЬ»

*Заседание первое, 30 сентября 2005 г.*

**Тема «Государство и олигархия»**

*Андрей Павлович Бунич. Государство и олигархия.* — М.: Клуб «Красная площадь», 2005. 32 с.

*Андрей Бунич. Необходимо демонтировать олигархическую систему управления.*

Квазилиберальное двоемыслие и парадоксы приватизации.

Они притаились в Лондоне и ждут...

Позади ли потрясения?

Мы смешали олигархам карты.

Технология ГКЧП или реванш олигархов.

Сцилла всепрощения и Харибда национализации.

*Виктория Петрова. Кто заменит олигархов? Точка в деле залоговых аукционов еще не поставлена.*

*Андрей Князев. Что ждет Россию после крушения олигархов?*

*Заседание второе, 14 октября 2005 г.*

**Тема «Постиндустриальный класс»**

*Александр Иванович Неклесса. Постиндустриальный класс* — М.: Клуб «Красная площадь», 2005. 56 с.

Новый интеллектуальный класс.

Локомотив Постмодерна, или «Территория тьмы».

История в (пост)современном интерьере.

Personalia.

*Заседание третье, 28 октября 2005 г.*

**Тема «Какая конституция нужна России? К столетию манифеста 17 октября 1905 года»**

**Конституция России. Новый строй.** — М.: Институт национальной стратегии, 2005. 122 с.

Конституция России. Проект Института национальной стратегии.

Новый строй. Дискуссия Агентства политических новостей.

*Михаил Ремизов. Проект «государство-цивилизация».*

*Ярослав Бутаков. Как нам переучредить Россию?*

*Борис Межуев. Апология федерализма.*

*Юрий Солозобов. Вечная Россия и временная Конституция.*

*Павел Святенков. Двухэтажная Конституция.*

*Владимир Карпец. Возвращение к основам.*

*Юрий Коринец. Между «старым государством» и «новой империей».*

**Презентация клуба «Красная площадь». Гостиный двор 10 ноября 2005 г.**

Буклет «Клуб «Красная площадь»». — М.: Клуб «Красная площадь», 2005. 8 с.

*Заседание четвертое, 25 ноября 2005 г.*

**Тема «Кризис цивилизации: переселение народов»**

*Ольга Выхованец, Сергей Градировский, Дмитрий Житин, Татьяна Лопухина, Никита Мкртчян. Политика иммиграции и натурализации в России: состояние дел и направления развития.* Аналитический доклад / Под ред. С.Н. Градировского. — М.: Фонд «Наследие Евразии», Центр стратегических исследований Приволжского федерального округа, 2005. 310 с.

Тренды.

Опыты.

Намерения. Пять ключевых вопросов политики.

Послесловие. Смена геостратегической парадигмы — от собирания земель к собиранию народов.

*Заседание пятое, 9 декабря 2005 г.*

**Тема «Кризис цивилизации: картография глобального ландшафта»**

*Александр Иванович Уткин. Кризис цивилизации: картография глобального ландшафта.* — М.: Клуб «Красная площадь», 2005. 32 с.

Цивилизация против глобализации.

Стоимость демократии.

Империя победила республику.

*Заседание шестое, 20 декабря 2005 г.*

**Тема «Кризис цивилизации сквозь призму антропологии»**

*Сергей Сергеевич Хоружий. Кризис цивилизации: сквозь призму антропологии.* — М.: Клуб «Красная площадь», 2005. 24 с.

Глобализация и поиск новой модели человека.

Эвтанасия.

Судьба Адама и судьба Ивана.

*Заседание седьмое, 13 января 2006 г.*

**Тема «Глобальная революция: ретроспектива и перспективы»**

**Глобальная революция: ретроспектива и перспективы.** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 32 с.

*Михаил Делягин.* Социально-экономическая программа будущей революции.

*Дмитрий Андреев.* Последний шанс Путина, или Превентивная «бархатная революция».

*Александр Неклесса.* Поражение России.

*Заседание восьмое, 27 января 2006 г.*

**Тема «Закат России и проект нового государства-цивилизации»**

**Закат России и проект нового государства-цивилизации.** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 40 с.

*Александр Неклесса.* Введение.

*Станислав Белковский, Владимир Гольшев, Роман Карев, Никита Кричевский,*

*Михаил Ремизов.* Обналичивание власти: финальная стратегия российского правящего слоя.

*Станислав Белковский.* Проект сырьевой колонии.

**Имперский проект: Два взгляда**

*Анатолий Чубайс.* Миссия России в XXI веке (в изложении).

*Станислав Белковский.* Империализм как высшая стадия либерализма.

*Сергей Марков.* Понять будущее.

Общество должно обсудить и решить проблему 2008 года.

Лекция, прочитанная участникам псковского молодежного регионального движения «Первый рубеж» (фрагменты).

*Глеб Павловский.* На пятой точке вниз по мокрой глине.

*Заседание девятое, 10 февраля 2006 г.*

**Тема «Альтернативные сценарии глобальной революции»**

**Альтернативные сценарии глобальной революции.** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 92 с.

*Борис Кагарлицкий.* Покорение Сизэла.

Капитализм как миросистема.

Сайт «Контрудар.ру». Манифест Нового Интернационала.

Декларация Интернациональной Социальной лиги.

*Юрий Крупнов.* Гиперимперия США или мировая держава Россия?

Максим Калашиников. Нейрономика: жизнь в стиле action.

**Заседание десятое, 17 февраля 2006 г.**

**Тема «Другая Россия. Революция как предмет мусульманской политической мысли»**

**Другая Россия. Революция как предмет мусульманской политической мысли.** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 60 с.

*Гейдар Джемаль.* Общество и время. Глобальный механизм отчуждения.

*Рафаэль Хакимов.* Где наша Мекка?

*Рафик Мухаметшин.* В поисках религиозной идентичности.

*Алексей Малашенко.* Ислам в России в 2020 году.

*Исмаил Гаспринский.* Русское мусульманство. Мысли, заметки и наблюдения.

*Али Шариати.* Красный ислам.

*Рухолла Хомейни.* Основы исламского государства.

Послание имама Хомейни Михаилу Горбачеву.

**Заседание одиннадцатое, 21 февраля 2006 г.**

**Тема «Модели власти»**

*Валерий Александрович Подорога.* **Власть. Опыты по психосемиологии. Заметки 90-х годов.** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 84 с.

Что такое власть. Постановка проблемы.

Гитлер / Сталин.

Идея лагеря. Опыт генеалогии тоталитарного пространства.

**Клуб «Красная площадь» в гостях у Медиа-клуба «Авиакосмос», Гостиный двор, 27 февраля 2006 г.**

Информационный бюллетень «Клуб «Красная площадь»- М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 8с.

**Заседание двенадцатое, 20 марта 2006 г.**

**Тема «Русский проект: модели для сборки»**

**Русский проект: модели для сборки** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 80 с.

*Владислав Сурков.* Суверенитет — политический синоним конкурентоспособности.

*Сергей Градировский.* От собирания земель к собиранию народов.

*Вадим Цымбурский.* Зауральский Петербург: альтернатива для российской цивилизации.

*Виталий Найшуль.* Как строить Российскую империю.

*Александр Зиновьев.* Советский вклад в социальный прогресс человечества.

*Станислав Белковский.* СССР — будущее России.

*Егор Холмогоров.* Реставрация будущего.

*Вадим Штепа.* Мыс Провидения.

*Мирон Боргулёв.* Пересборка русского мира.

*Константин Митчин.* Украина under constructing...

*Пётр Щедровицкий.* Русский мир. Возможные цели самоопределения.

**Заседание тринадцатое, 31 марта 2006 г.**

**Тема «Украина — Белоруссия — Казахстан: политическая динамика на постсоветском пространстве (к итогам выборов)»**

**Украина — Белоруссия — Казахстан: политическая динамика на постсоветском пространстве (к итогам выборов).** — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 60 с.

**Евразийский монитор**

«Евразийский монитор»: система регулярных межстрановых опросов населения.

Население стран ЕЭП об основных принципах экономической интеграции.

Россия, Украина, Беларусь, Казахстан: сходство и различия массового сознания как фактор интеграции/дизинтеграции.

### **Украина**

*Виктор Ющенко.* Телеобращение президента Украины 24 марта 2006 г. (фрагмент).

*Сергей Бирюков.* Украина: перезагрузка?

*Станислав Белковский.* Ошеломляющий успех Юлии Тимошенко.

*Виктор Милитарев.* Украине придется выбирать между большой коалицией и новыми парламентскими выборами.

### **Белоруссия**

*Александр Лукашенко.* Вступительное слово президента Республики Беларусь на пресс-конференции белорусским и зарубежным СМИ 20 марта 2006 г. (фрагмент).

*Павел Святенков.* «Последний европеец» в СНГ.

*Досым Сатпаев.* Белоруссия: страна победившей контрреволюции.

*Юрий Солозобов.* Белоруссия: цена победы.

### **Казахстан**

*Нурсултан Назарбаев.* Выступление президента Республики Казахстан на Национальном канале «Казахстан» 2 декабря 2005 г. (фрагмент).

*Юрий Солозобов.* Придет ли в Казахстан «глобальное правосудие»?  
Россия сердится.

*Павел Святенков.* Россия и Средняя Азия: проект экспансии.  
Казахстан: курс на Европу.

*Вадим Цымбурский.* Казахстан в новой мировой сборке.

### **Заседание четырнадцатое, 13 апреля 2006 г.**

#### **Тема заседания: «Политико-экономическое положение в России: современная ситуация и перспективы развития»**

Политико-экономическое положение в России: современная ситуация и перспективы развития — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 96 с.

*Владимир Путин.* Группа восьми на пути к саммиту в Санкт-Петербурге: вызовы, возможности, ответственность (фрагмент).

*Андрей Бунич.* Тяжкое наследство Ельцина.  
Кризис экономических идей.

*Егор Гайдар.* Об устойчивости и гибкости политических систем.

*Вячеслав Глазычев.* Глубинная Россия наших дней.

*Владимир Гольшев.* Капитализация Путина.

*Михаил Делягин.* «Что такое хорошо» для России.

*Юрий Крупнов.* Необходим курс развития страны.

*Андрей Рябов.* Могущество и беспомощность «бензинового государства».

### **Заседание пятнадцатое, 25 апреля 2006 г.**

#### **Тема заседания: «Государство-корпорация»**

Государство-корпорация — М.: Клуб «Красная площадь», 2006. 80 с.

*Дмитрий Андреев.* Мобилизация корпорации «Россия».

*Ярослав Бутаков.* Государство-корпорация на службе государства-цивилизации.

*Александр Неклесса.* Государства-корпорации, или Новый мировой ландшафт.

*Юрий Солозобов.* Корпоративная модернизация.

*Андрей Фурсов.* Государство, оно же корпорация.

*Сергей Чернышев.* Корпорации в истории и метаистории.  
Корпоратизм — парадигма нового столетия.  
Возвращение в Россию. XXI век.

*Вадим Цымбурский.* ЗАО «Россия».

*Филипп Шмиттер.* Неокорпоратизм.

*Сергей Перегудов.* Новый российский корпоратизм: демократический или бюрократический? (О концепции Ф. Шмиттера).