

исходит торжественное распределение продуктов, и зачастую для этого приходится идти в другую деревню.

Зачатие приписывается влиянию духов умерших. Прожив какое-то время на острове духов и состарившись, дух готов, после некоторых трансформаций, закончить цикл. Он превращается в маленького ребенка, и другой дух вкладывает его в лоно какой-нибудь женщины, после чего она беременеет. Примечательно, что во время всех этих перевоплощений человек (дух) сохраняет принадлежность к своему клану. Это такая характеристика, которая не меняется никогда, но, в общем-то, реинкарнации особого значения не придается.

Также, согласно традиции, наследство, ранг, власть вождя, магия должны передаваться в рамках кровного родства – например, должность переходит от мужчины к детям его сестры. Однако обычай часто сталкивается с отцовскими чувствами, желанием передать все любимому сыну, что иногда приводит даже к значительным конфликтам.

Разумеется, одним из естественных следствий такого положения дел являются определенные брачные ограничения и предписания, табуирование сексуальных контактов с родственниками матери, даже запрет до определенного возраста на общение сестры с братом, который должен будет когда-то за нее отвечать.

Все это и другие интересные факты описаны в объемной «Сексуальной жизни дикарей».

Материалы, накопленные в непосредственном общении с туземцами, позволяют объемно представить фигуру Малиновского как этнографа-полевого. Истина о необходимости грамотной полевой работы в формировании теоретических положений была для него неоспорима. Чтобы она была таковой, исследователь прежде всего должен изучить язык, дабы не полагаться на возможно недостоверный перевод. Это дает возможность зафиксировать тонкие эмоциональные нюансы, помогающие понять действительное отношение к тому или иному явлению, лучше наладить контакт с информаторами.

Вообще же, более близкое общение, а не просто собирание высказываний информаторов, позволяет достичь поставленной цели – увидеть функционирование институтов во всей их полноте. Например, очевидно, что, согласно идеалу традиции, для мужчины все женщины, являющиеся родственницами матери и членами того же клана, табуированы для сексуальных и брачных контактов. Тем не менее, существуют некоторые градации, определяющие, брак с какими родственниками может быть допустимым, а с какими – невозможен. Но на практике нарушаются даже самые строгие запреты (скажем, инцест брата и сестры), хотя эти

нарушения и осуждаются. Получить же такую полную картину на всех уровнях функционирования брачных институтов, разумеется, можно только благодаря правильной полевой работе.

Возможность управления культурными изменениями должна была сослужить службу колониальным правительствам, работавшим в Африке. И здесь проступает иное отношение к антропологии: это не только «тайная любовь к древностям» (с. 448), не просто изучение, фиксирование фактов и сравнение различных культур, но сила, которая может быть использована западной христианской цивилизацией в своих практических целях.

Изучать быстро исчезающие туземные племена – это важная составная часть развития социальных наук, но также и одна из обязанностей «цивилизации – ныне активно участвующей в уничтожении первобытной жизни». И все же древности должны знать свое место. «Эта задача не только имеет величайшее научное и культурное значение, но она также не лишена и заметного практического смысла, поскольку решение этой задачи могло бы помочь белому человеку управлять дикими племенами, использовать и «улучшать нравы» дикаря с наименее разрушительными последствиями для культуры последнего» (с. 212).

Оксана Тимофеева

Зигмунд Фрейд и политика равенства

Жак Рансьер. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с фр. и послесл. В.Е. Лапицкого. СПб.; Москва: «Machina», 2004. – 128 с. (Критическая библиотека)

Непонятно, какими соображениями руководствовался издатель, выбирая для первого знакомства русскоязычной публики с творчеством хорошо известного и широко обсуждаемого на Западе философа Жака Рансьера именно этот текст, более чем компактный и написанный по мотивам пары прочитанных лекций. Почему были оставлены без внимания такие программные книги, как, например, «Ночь пролетариата», «Философ и его бедняки», «Несогласие», «Разделение чувственного»¹, или другие,

¹ «La nuit des prolétaires : Archives du rêve ouvrier» (1981); «Le Philosophe et ses pauvres» (1985); «La mésétempte» (1995); «Le Partage du sensible : Ésthétique et politique» (2000).

где автор разъясняет значение используемых понятий и излагает свои основные концепции, остается загадкой. Похоже, «Эстетическое бессознательное», подобно сиротливой, вырванной откуда-то цитате, было заброшено сюда случайным образом и осталось бы вовсе в стороне, если бы не пространное и добросовестное послесловие переводчика, благодаря которому только и можно оценить, насколько серьезный контекст у этой, на первый взгляд локальной, работы.

В «Эстетическом бессознательном» Рансьер обращается к отдельному аспекту психоанализа Фрейда, а именно к интерпретации художественного произведения, чтобы, снова раскрыв этот аспект через позднейший европейский культурный опыт, обнаружить в нем потенции отношения между мышлением и фантазией, философией и искусством, познанием и чувственностью, которые были бы релевантны тому, что сегодня начинает мыслить себя как политика. Культурный опыт, о котором идет речь, и политика, которая могла бы его оправдать, сформированы тремя революциями – политической, психоаналитической и эстетической. Эти революции, по Рансьеру, не могут быть поняты одна без другой, поскольку политика, философия и эстетика разделяют между собой некое общее пространство чувственного. В промежутках его художественный образ, философское высказывание и политическое действие образуют особую конфигурацию материальных следов, по которой распознается эпоха.

По мысли Рансьера, эстетической революции в истории искусства предшествует долгий период господства поэтики, «изобразительной логики расклада действий», начало которому кладет разрыв с дионисийством греческой трагедии, когда Аристотель подчиняет театральное действие некоей упорядоченной миметической системе. Эдип Софокла – герой уже невозможный для классической драматургии. Так, Корнель или Вольтер, каждый в свою очередь, вынуждены переписывать античный сюжет: если первый «зрелищем выколотых глаз и крови, стекающей по лицу», опасается «смутить деликатность дам» или «повлечь критику со стороны их спутников»², то второй и вовсе находит этот сюжет «неправдоподобным» и «ущербным»³. «Ущербной» оказывается нерациональность Эдипа, его пафос, страсть как единство деяния и претерпевания, активности и пассивности – пафос, не разделяемый людьми той эпохи, в которую и персонажи драмы «преследуют цели, получающие по ходу действия свое разрешение»⁴, и мысль представляется как

² Эстетическое бессознательное. С. 18.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 22.

«действие, прилагаемое к пассивной материи»⁵. Вслед за Фуко Рансьер называет эту эпоху «классической»; его Эдип – такая же несправедливо исключенная, отброшенная фигура, как фукианские безумцы для картезианского разума.

Эстетический поворот в искусстве начинается, по Рансьеру, еще в восемнадцатом веке, с реконструкции Вико фигуры «подлинного Гомера», и затем утверждает себя в «новом представлении о трагедии, представлении Гёльдерлина, Гегеля или Ницше»⁶. Романтизм упраздняет иерархии классического режима изображения, тем самым восстанавливая своего рода справедливость, равноправие чувственного мира. Художественной ценностью наделяется все, что было отброшено как неприемлемое классическим строем репрезентации (революция эстетическая). С появлением же психоанализа ценность научная признается за деталями, незначительными или бессмысленными с точки зрения господствовавшего во времена Фрейда позитивизма – неприятными или попросту опасными для стерильности познающего мир субъекта (революция психоаналитическая):

«Важнейшее фрейдовское правило – что не существует пренебрежимых «деталей», что, напротив, именно эти-то детали и направляют на путь истинный – оказывается прямым продолжением эстетической революции. Нет благородных и низменных тем, как нет и существенных повествовательных и вспомогательных описательных эпизодов. Не найти такого эпизода, описания, фразы, которые не несли бы в себе мощь произведения. Ибо нет вещи, которая не несла бы в себе мощь языка. Все на равных, все одинаково важно, одинаково значимо»⁷.

Следует отметить, что равенство в философии Рансьера – в отличие, например, от Ж.-Л. Нанси, который выстраивает настоящую эгалитаристскую онтологию⁸, или от тех, кто вверяет данную категорию ведению социального, – это важнейший методологический принцип, который представляет собой, прежде всего, «неполитическое условие политики» и принадлежит, как пишет А. Бадью, «режиму высказываний и предписаний». Для Бадью, как и для Рансьера, равенство – это не

⁵ Там же. С. 24.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Там же. С. 37.

⁸ См.: Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Пер. с фр. В.В. Фурс, под ред. Т.В. Щитцовой. Минск: «Логвинов», 2004.

проект и не цель политической борьбы, но ее универсальный постулат, аксиома:

«Можно предписывать – случай за случаем, ситуация за ситуацией – невозможность неэгалитарных высказываний. Ибо только эта невозможность, вписанная в ситуацию некоей продолжающейся на ее собственных местах политикой, свидетельствует о том, что равенство, вовсе не будучи реализованным, все-таки реально»⁹.

Таким образом, и эстетическая, и психоаналитическая революции по-своему осуществляют некоторую политику равенства, организуя область художественных и научных высказываний в соответствии с эгалитарным требованием. Эстетическое бессознательное возникает на пересечении, как результат встречи этих двух революционных потоков. Появление эстетики в столкновении искусства и философии (а психоанализ для Рансьера – это философия) происходит на том основании, что искусство представляет собой определенный способ мышления вне его самого – это мышление осуществляется произведениями. Художественная мысль, как и фрейдовское бессознательное, есть «мысль того, что не мыслит»¹⁰, безмолвное мышление предметами (или симптомами), которые способны в этом мышлении предъявить свою собственную истину.

Безмолвное мышление обретается в письме, которое, в противоположность артикулированной речи классической системы репрезентации, воплощает слово в совокупности неотменимых материальных следов: «Все есть след, остаток или окаменелость»¹¹. Именно письмо как место встречи логоса и пафоса, мысли и ослепляющей ее страсти, активизирует «эстетический режим художественной мысли». (Не случайно эстетическая революция знаменуется, среди прочего, появлением романного повествования.)

Однако главный вопрос, с которым Рансьер, собственно, и обращается к теории Фрейда, связан с тем, каким образом происходит данная встреча, или, точнее, каким образом следовало бы ее воспринимать. По мысли автора, существуют две противоположные формы тождественности логоса и пафоса.

⁹ Рансьер и сообщество равных // Бадью А. Можно ли мыслить политику? Краткий трактат по метаполитике. Пер. с фр. Б. Скуратов и К. Голубович. М.: «Логос», 2005.

¹⁰ Эстетическое бессознательное. С. 14.

¹¹ Там же. С. 35.

В одном случае мысль как бы путешествует в мир своей страсти, чтобы принести оттуда ценные трофеи, расшифровать полустертые следы, вернуть значения полузабытым иероглифам, начертанным на телах вшей. В другом она окончательно растворяется в этом мире, подчиняясь чистому пафосу темной, печальной и бессмысленной жизни:

«Эстетическое бессознательное, каковое неотделимо от эстетического режима искусства, проявляется в полярности двойной сцены немой речи: есть речь, написанная на телах, которая должна быть возвращена к своему языковому значению трудами расшифровки и переписывания; и есть глухая речь безымянной мощи, что держится позади всякого сознания и всякого значения, – ей нужно придать голос и тело, даже если эти анонимный голос и призрачное тело увлекут человеческий субъект на путь великого отказа, к тому небытию воли, шопенгауэровская тень которого давит всем своим весом на эту литературу бессознательного»¹².

По мысли Рансьера, в своем анализе искусства Фрейд упорствует именно в расшифровке и истолковании, за невинной литературной или художественной фантазией обнаруживая фантазм, скрытую причинную связь: «Он хочет добиться торжества герменевтического, разъяснительного призвания искусства над нигилистической энтропией, присущей его эстетической конфигурации»¹³. Задача Фрейда отнюдь не в том, чтобы редуцировать загадку искусства к бессознательным сексуальным влечениям. Не болезнь он ищет в «Градиве» Йенсена или «Моисее» Микеланджело, но, напротив, некоторую позитивность смысла, которая изнутри этой болезни давала бы ключ к разгадке и одновременно рецепт выздоровления. «Принцип удовольствия» – переломная работа в творчестве Фрейда, когда он, не без влияния эстетической революции, теоретически осмысливает влечение к смерти, давая тем самым повод, как полагает Рансьер, к неверной интерпретации в духе той самой «нигилистической энтропии», с которой боролся отец психоанализа.

Рансьер очевидно преследует цель заручиться своего рода политическим союзничеством Фрейда в одном очень принципиальном и современном споре. Назовем его спором о сущности искусства. Главный оппонент Рансьера здесь – Жан-Франсуа Лиотар; его текст под названием «Anima Minima» дан в приложении, что, конечно, является большим плюсом настоящего издания, поскольку вместе с компетентным послес-

¹² Там же. С. 42.

¹³ Там же. С. 53.

ловием В. Лапицкого дает возможность читателю почувствовать сердцевину полемики, отголосок которой доносит до нас «Эстетическое бессознательное».

Теоретическую позицию, представленную Лиотаром, Рансьер обозначает как «отказ от эстетической традиции»¹⁴, подразумевая под «эстетической традицией» то сочленение философии и искусства, возможности которого открывают, к примеру, «Лекции по эстетике» Гегеля. Лиотар полагает, что искусству нечего делить с философией вообще и с философской эстетикой в частности: «одиссея духа», агрессивно вторгающегося в чувственную плоть мира, разбивается о глыбу кантовского возвышенного, с которой не может совладать мысль. «Красота формы является загадкой для рассудка»¹⁵. Волнующей полнотой своего сверхчувственного «присутствия» (присутствия лакановской «вещи») непостижимое, «неименуемое» задает абсолютный предел миру; столкновение с ним – катастрофа, из которой рождается эстетическое переживание. Носитель этого переживания – *anima minima*, минимальная душа, пробуждающаяся к жизни столкновением с таким «присутствием». Модус ее существования – аффект, возбуждение, приходящее извне: «Существовать – быть пробужденным из бытия незатронутости неким чувственным «там»», – немного по-хайдеггеровски заключает Лиотар.

Совсем непохожая на суверенный гегелевский дух, эта экзальтированная маленькая душа трепетно ждет чужого прикосновения, события, которое, тем не менее, всегда происходит неожиданно. Не просто прикосновение, но удар, насилие, унижение, перед которым пробужденная таким образом к жизни душа сразу оказывается обреченной на рабское следование чувственному. Перед лицом постоянно угрожающего небытия, анестезии необъяснимая красота всякий раз применяет свою силу.

Как создание, так и восприятие объектов искусства, если оно действительно искусство, подчинены, по Лиотару, этой логике возвышенного, сообщающей производству его вневременной, нередуцируемый характер. Стало быть, философия со своим ограниченным категориальным аппаратом должна отступить от этого предела, отказаться от своих посягательств на прекрасное, оставить искусству его автономию, оставить маленькой душе ее ни с чем не сравнимую радость быть изнасилованной.

¹⁴ Там же. С. 82.

¹⁵ Там же. С. 90.

Идея автономии искусства со времен Т. Адорно и К. Гринберга претерпела некоторые изменения: сегодня представляется уже недостаточным очистить его от последствий недолгих, но интенсивных заигрываний с массовой культурой или политикой (в форме левой беньяминовской политизации или же, напротив, фашистской эстетизации). «Современная антиэстетика», с которой автор «Эстетического бессознательного» ассоциирует творчество Лиотара, призывает на помощь кантовское возвышенное, чтобы оградить искусство от другой опасности, которую сулит смешение с чем-то вне его – от работы анализа, разрушающей тайну.

Однако «усилие вернуть искусство к себе самому» оказывается тщетным: «...это «оно само» не существует», – утверждает Рансьер. Не имеется «его самого» не только у искусства, но и у политики и философии. Критикуя на примере искусства идею автономии как таковую, Рансьер тем самым вступает в полемику не только с Лиотаром, но и с А. Бадью, который, при всем политическом радикализме, настойчиво призывает разграничивать сферы опыта, предупреждать возможность «подшития» одной к другой, оставляя каждой свое¹⁶. Однако центральная философская претензия Рансьера – доказать, что своим «собственным» эти сферы всегда обязаны либо друг другу, либо внешнему Другому (в лакановском смысле) с его сокрушительным вторжением красоты, судьбы, неведомого. «Оно само» автономии, прежде всего, радикально несамостоятельно и охотно самоустраняется, чтобы предоставить место игре превосходящих его сил: такова *anima minima*, блаженно содрогающаяся под ударами возвышенного; таков робкий человек, стоящий у врат Закона. Независимость оборачивается сверхподчинением некоторой не подлежащей сомнению инстанции.

По мнению Рансьера, нередуцируемая, нечеловеческая фигура Другого, за которую на самом деле держится представление об автономии, – это, в конечном итоге, суровый иудейский Бог, требующий от смертных покорности и смирения. Именно с этим нерелексивным приятием Другого наш автор выражает *несогласие*, в той же мере философское, в какой и политическое. А несогласие для Рансьера и есть политика – политика равенства, всякий раз осуществляющаяся «*посреди* неравенства и несправедливости» (Бадью), вопреки неважно каким образом узурпированному господству.

¹⁶ См.: Бадью А. Манифест философии. Сост. и пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.: «Machina», 2003.