

ПЕРРИ АНДЕРСОН
ИСТОКИ
ПОСТМОДЕРНА



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

PERRY ANDERSON

THE ORIGINS OF
POSTMODERNITY

VERSO

LONDON, NEW YORK

1998

ПЕРРИ АНДЕРСОН

ИСТОКИ
ПОСТМОДЕРНА

Перевод с английского
Алексея Апполонова
под редакцией
Михаила Маяцкого

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО»
МОСКВА 2011

УДК 7.038.6
ББК 87.667.1
А65

СОСТАВИТЕЛИ СЕРИИ: В. В. Анашвили, А. Л. Погорельский

НАУЧНЫЙ СОВЕТ: В. Л. Глазычев, Л. Г. Ионин,
В. А. Куренной, Р. З. Хестанов

АНДЕРСОН П.

- А 65 Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого.
М.: Издательский дом «Территория будущего», 2011. (Серия «Университетская
библиотека Александра Погорельского»). – 208 с.

В этой проницательной и многогранной книге известного британского марксистского теоретика Перри Андерсона предлагается рассмотрение генезиса, становления и последствий понятия «постмодерн». Начиная с захватывающего интеллектуального путешествия в испаноговорящий мир 1930-х, в ней показываются изменения значения и способов употребления этого понятия вплоть до конца 1970-х, когда после обращения к нему Ж.-Ф. Лиотара и Ю. Хабермаса идея постмодернизма стала предметом самого широкого обсуждения. Большое внимание в книге уделено Фредрику Джеймисону, работы которого представляют сегодня наиболее выдающуюся общую теорию постмодерна. Реконструируя интеллектуальный и политический фон джеймисоновской интерпретации настоящего, «Истоки постмодерна» рассматривают ее «последствия» в дебатах 1990-х. Андерсон обогащает его известный анализ модернизма, помещая постмодернизм в силовое поле деклассированной буржуазии, распространения медиатизированной технологии и исторического поражения левых, которым ознаменовалось окончание холодной войны. Строго следуя своей интерпретации постмодернизма как культурной логики многонационального капитализма, в конце книги Андерсон размышляет об упадке модернизма, изменениях в системе искусства, распространении спектакля, спорах о «конце искусства» и о судьбе политики в мире постмодерна.

ISBN 978-5-91129-066-5

© Perry Anderson, 1998

© Издательский дом «Территория будущего», 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
-------------	---

1. ПРОВОЗВЕСТНИКИ

Лима — Мадрид — Лондон	11
Шанхай — Ангкор — Юкатан	15
Нью-Йорк — Гарвард — Чикаго	21

2. КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ

Афины — Каир — Лас Вегас	27
Монреаль — Париж	37
Франкфурт — Мюнхен	51

3. СХВАТЫВАНИЕ

Источники	65
Пять шагов	73
Итоги	86

4. ПОСЛЕДЕЙСТВИЯ

Хронометраж	101
Полярности	117
Модуляции	133
Масштаб	145
Политика	152

ПРИЛОЖЕНИЕ

<i>Александр Бикбов. Осваивая французскую исключительность, или Фигура интеллектуала в пейзаже</i>	169
--	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

История этого эссе началась с того, что меня попросили написать введение к «Культурному повороту», новому сборнику работ Фредерика Джеймисона. Однако получившийся в итоге текст оказался слишком объемным для этой цели. Тем не менее при его публикации в виде отдельного издания я не захотел менять его форму, поэтому его лучше читать вместе с тем сборником, благодаря которому он появился на свет. Хотя я никогда не писал о книгах, не вызывавших в той или иной мере моего восхищения, ранее к работе меня неизменно побуждало, помимо прочего, и определенное чувство протеста. В конце концов, интеллектуальное восхищение — это одно, а политические симпатии — совсем другое. Эта небольшая книга пытается решить иную, весьма непростую, на мой взгляд, задачу: в ней я хочу выразить смысл достижений того мыслителя, от которого, если можно так выразиться, меня не отделяет безопасное расстояние. Я не уверен, что справился с этим. Однако более общее обсуждение творчества Джеймисона в целом весьма подзадержалось, и эта моя попытка может по меньшей мере стать стимулом для его начала.

Название эссе отвечает двум его целям. Основная цель — представить концепцию происхождения идеи постмодерна в более историческом ключе, нежели обычно делается: так, чтобы можно было более точно установить различные ее источники в их пространственном, политическом и интеллектуальном окружении, а также больше, чем обычно, сфокусироваться на временной последовательности и на пространственной привязке. Я считаю, что только на таком фоне значение творчества Джеймисона может быть понято в полном объеме. Вторая цель — попытаться обрисовать часть тех условий, которые могли привести к возникновению постмодерна — не как идеи, но как феномена. Отчасти в задачу этих зарисовок входит пересмотр более ранних попыток

описания предпосылок модерна в предыдущем *fin de siècle* (конце столетия), отчасти – обзор актуальной современной литературы, касающейся этих вопросов.

Мне хотелось бы поблагодарить за помощь берлинский Wissenschaftskolleg, где эта работа была завершена, и в первую очередь его прекрасных библиотекарей, а также выразить свою признательность Тому Мертесу и моим лос-анджелесским студентам.

1

ПРОВОЗВЕСТИКИ

Лима — Мадрид — Лондон

Постмодернизм как термин и идея предполагает наличие и распространённость модернизма. Вопреки тому, что можно было бы ожидать, и тот и другой родились на периферии, а не в центре культурной системы эпохи: они пришли не из Европы или США, а из Латинской Америки. Введением в оборот термина «модернизм» применительно к эстетическому движению мы обязаны никарагуанскому поэту, писавшему в гватемальской газете о перуанских литературных событиях. Движение, получившее название *modernismo*, начало которому положил Рубен Дарио в 1890 г., опираясь на наследие французских школ (романтизма, парнасской школы и символизма), стремилось к достижению «культурной независимости» от Испании¹ (в конечном счете это привело «поколение 1890-х» к отказу от прошлого самой испанской литературы). Если в англоязычном мире термин «модернизм» редко употреблялся до середины XX в., то в испанском языке он прочно закрепился уже поколением ранее. Периферия здесь опередила Центр — почти так же, как в XIX в., в эпоху Наполеона, когда испанцами, восставшими против французской оккупации, был изобретен термин «либерализм» — экзотическое выражение из Кадиса, лишь значительно позже ставшее привычным в салонах Лондона и Парижа.

Точно так же и идея постмодернизма сначала появилась в испаноговорящем мире в 30-е г. XX в., поколением раньше, чем в Англии или Америке. Термин *postmodernismo* впервые употребил Федерико де Онис, друг Унамуно и Ортеги-и-Гассета. Он применил его для описания консервативного течения в рамках самого модернизма. Его представители искали убежища от характерного

¹ *Palma R. Obras Completas. Vol. 2. Madrid, 1950. P. 19.* «Та новая идея, которая сегодня вдохновляет небольшую, но гордую и победоносную группу писателей и поэтов в Испанской Америке, — это модернизм».

для модернизма пугающего лирического вызова в немом перфекционизме деталей и ироничном юморе; при этом наиболее оригинальной чертой постмодернизма, по мнению де Ониса, было то, что он позволял женщинам обрести свой собственный голос. Де Онис противопоставлял это направление (весьма недолговечное, как он считал) его наследнику, *ultramodernismo*, который должен был вывести радикальные импульсы модернизма на новый уровень благодаря плеяде авангардистов, создававших в тот момент «действительно современную поэзию», доступную всем². Изданная де Онисом знаменитая антология испаноязычных поэтов, организованная именно по этой схеме, появилась в Мадриде в 1934 г., в обстановке приближающейся гражданской войны, незадолго до того, как левые взяли власть в Республике. Посвященная Антонио Мачадо, панорама «сверхмодернизма» завершается Лоркой, Вальехо, Борхесом и Нерудой.

Сформулированная де Онисом идея «постмодернистского» стиля закрепились в словаре испаноязычной критики, хотя довольно редко употреблялась последующими авторами в своем оригинальном значении³; кроме того, широкого отклика она не получила.

² *Onís F. de. Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882–1932). Madrid, 1934. P. XIII–XXIV.* О понимании де Онисом специфики испаноязычного модернизма (главными теоретиками которого он считал Марти и Унамуно) см.: *Sobre el Concepto del Modernismo (La Torre. 1953. April–June. P. 95–103).* Прекрасный комплексный портрет самого Дарио дан в *Antología* (p. 143–152). Во время гражданской войны дружба с Унамуно не давала де Онису развернуться, и его основные взгляды можно обнаружить в тексте, посвященном памяти Антонио Мачадо: *Antonio Machado (1875–1939) (La Torre. 1964. January–June. P. 16).* О его позиции в данный период см.: *Pego A. Onís, el Hombre // La Torre. 1968. January–March. P. 95–96.*

³ Влияние идеи де Ониса о «постмодернистском» стиле не ограничивалось только испаноязычным миром, но распространилось и на Бразилию. В качестве любопытного примера см.: *Freitas B. de. Forma e Expressão no Romance Brasileiro – Do período colonial à época pos-modernista. Rio de Janeiro, 1947.* Здесь бразильский модернизм возводится к «Неделе современного искусства» в Сан-Паулу (1922), прошедшей под знаком футуризма, и ассоциируется в основном с Марио де Андраде, а началом постмодернизма считается индихенистская реакция 30-х (p. 319–326, 344–346).

Только через двадцать с лишним лет термин появился в англоязычном мире, причем в совершенно ином контексте — как характеристика эпохи, а не как эстетическая категория. В первом томе «Постижения истории», также опубликованном в 1934 г., Арнольд Тойнби доказывал, что новую историю Запада определило соединение двух могущественных сил: индустриализма и национализма. Однако, начиная с последней четверти XIX в., они вступили в губительное противостояние друг с другом, потому что международный масштаб промышленности разорвал национальные границы, а вирус национализма поразил даже самые небольшие и нежизнеспособные этнические группы. Первая мировая война явилась результатом столкновения этих двух тенденций и со всей очевидностью продемонстрировала, что наступает эпоха, когда национальные государства уже не могут быть самодостаточными. Задача историков — обнаружить новый горизонт, соответствующий этой эпохе, и он может быть найден только на более высоком уровне цивилизации, превышающем устаревший уровень национальных государств⁴. Эту задачу Тойнби предполагал решить в своем «Постижении истории», первые шесть томов которого вышли к 1939 г.

Пятнадцать лет спустя, к тому моменту, когда Тойнби возобновил свою работу, его взгляды изменились. Вторая мировая война оправдала его исходную позицию — глубокую неприязнь к национализму и осторожные сомнения по поводу индустриализма. Декolonизация также подтвердила скептический взгляд Тойнби на западный империализм. Периодизация, предложенная двадцать лет назад, была теперь сформулирована им более четко. В восьмом томе «Постижения истории», опубликованном в 1954 г., Тойнби определил эпоху, начатую Франко-прусской войной, как «эпоху постмодерна», причем ее характеристика сохраняла преимущественно негативный характер. «Западные общества стали обществами „модерна“ тогда, — писал он, — когда они породили буржуазию, достаточно многочисленную и достаточно компетентную, чтобы стать господствующим общественным элементом»⁵. Напротив, в эпоху постмодерна этот средний класс больше не находится у руля. Касательно последующего Тойнби не столь конкретен.

⁴ A study of History. Vol. 1. London, 1934. P. 12–15.

⁵ A study of History. Vol. 8. P. 338.

Но эпоху постмодерна определенно отличали, по его мнению, две тенденции: рост влияния промышленных рабочих на Западе и появление за его пределами образованного класса, пытающегося овладеть секретами модерна и обратить их против Запада. Наиболее продолжительные рассуждения Тойнби о начале эпохи постмодерна касаются именно этой последней тенденции. Среди приводимых им примеров: Япония Мэйдзи, большевистская Россия, кемалистская Турция и только что возникший маоистский Китай⁶.

Тойнби в общем не был почитателем этих режимов, но он весьма язвительно отзывался о надменных иллюзиях позднеимпериалистического Запада. По его словам, в конце XIX в. «беспрецедентно процветающий и наслаждающийся беспрецедентно комфортной жизнью западный средний класс считал чем-то само собой разумеющимся, что завершение одной эпохи одной цивилизации является концом самой Истории — по крайней мере, постольку, поскольку речь шла о нем самом. Его представители воображали, что здоровая, спокойная и приятная современная жизнь каким-то чудесным образом будет к их вящей пользе длиться вечно»⁷. Вопреки новым тенденциям эпохи «постмодернистская буржуазия Великобритании, Германии и США пребывала в состоянии самодовольства вплоть до того момента, пока его не поколебала вспыхнувшая в 1914 г. первая постмодернистская всеобщая война»⁸. Сорок лет спустя, столкнувшись с угрозой третьей — ядерной — мировой войны, Тойнби пришел к выводу, что сама категория цивилизации, использованная им для описания развития человечества, перестала быть уместной. В каком-то смысле западная цивилизация — как непрерываемое главенство технологии — стала всеобщей; но как таковая она обещала только взаимное уничтожение всего и всех. Единственным безопасным выходом из состояния холодной войны было всемирное правительство, основанное на гегемонии единственной державы. Если же говорить о длительной перспективе, то будущее планеты могла спасти только новая всеобщая религия, необходимо синкретическая по своему характеру.

⁶ Ibid. P. 339–346.

⁷ A study of History. Vol. 9. London, 1954. P. 420.

⁸ Ibid. P. 421.

ШАНХАЙ — АНГКОР — ЮКАТАН

К тому моменту, когда схватка с коммунизмом всем стала представляться более чем вероятным исходом, теория Тойнби оказалась в изоляции — из-за недостаточности эмпирической базы для выводов, претендовавших на пророчества. После первичной полемики эту теорию быстро забыли, а вместе с ней забыли и то, что XX столетие уже было описано как эпоха постмодерна. Иначе обстояло дело с практически одновременным (даже несколько более ранним) появлением термина «постмодернизм» в Северной Америке. Чарльз Олсон в письме своему коллеге-поэту Роберту Крили упомянул о «мире постмодерна», пришедшем на смену эпохе географических открытий и индустриальной революции. Несколько позже он писал: «Первая половина XX века стала поворотным пунктом, после которого мы имеем дело с постмодерном, или пост-Западом»⁹. В день, когда Эйзенхауэр был избран президентом, 4 ноября 1959 г., Олсон (если верить информации, якобы предоставленной им самим биографическому отделу «Авторов XX столетия») написал краткий манифест, начинавшийся словами «Моя коррективна состоит в том, что я принимаю как пролог настоящее, а не прошлое», а заканчивался описанием «живого настоящего» как «постмодернистского, постгуманистического и постисторического»¹⁰.

Смысл этих терминов становится понятен благодаря другому поэтическому проекту. Прошное Олсона было тесно связано с «новым курсом» Рузвельта. В ходе четвертой президентской кампании Рузвельта Олсон занимал должность руководителя ино-

⁹ Olson C., Creeley R. *The Complete Correspondence*. Vol. 7. Santa Rosa, 1987. P. 75, 115, 241. Письма датированы 09.08.51, 20.08.51 и 03.10.51. Последнее — это расширенное заявление, которое Олсон назвал «Законом» и в котором ядерная угроза описана как финал модерна. «Дверь только что захлопнулась, — писал Олсон, — биохимия — это постмодерн. И электроника — это уже наука о коммуникации; „человеческое“ — это уже «образ» счетной машины» (p. 234).

¹⁰ *Twentieth Century Authors — First Supplement*. New York, 1955. P. 741–742.

странного отдела при Национальном комитете Демократической партии. В начале 1945 г., после победы демократов на выборах, он отдыхал со своими коллегами в Ки-Уэсте, ожидая назначения в новой администрации. Именно тогда его жизнь внезапно и радикально изменилась: он начал работать над эпосом «Запад», охватывающим по замыслу всю историю западного мира — от Гильгамеша (впоследствии — Одиссея) до современной Америки, написал поэму, изначально называвшуюся «Телеграмма», и ушел из политики (при этом он, правда, продолжал занимать активную политическую позицию, поскольку «важней всего дела людей»). Вернувшись в Вашингтон, Олсон писал о Мелвилле и защищал Паунда; кроме того, он помогал Оскару Ланге (другу с военных времен, ставшему теперь послом Польши при ООН), отстаивая в Администрации интересы нового польского правительства. Потрясенный атомными бомбардировками Хиросимы и Нагасаки, он в качестве делегата съезда демократической партии выступил в 1948 г. против повторного выдвижения Трумэна на президентский пост¹¹.

Когда он вновь обратился к своим эпическим проектам, направление его мысли несколько изменилось. В середине 1948 г. он написал в «Заметке к плану: человек перспективен»: «Пространство маркирует новую историю, и мера труда теперь — глубина восприятия пространства: пространства как формирующего объекты и как содержащего, в противоположность времени, тайны человечества, освобожденные от современных ограничений... Человек как объект (а не как масса или экономическое целое) является брошенным в землю семенем во всех формах коллективных действий, происходящих из наследия Маркса. Это семя (но не его тактика, обеспечивающая лишь победу на выборах или успех переворота) является тайной власти и претензий коллективизма на сознание людей. Оно — песчинка в пирамиде, и если оно будет гнить нераспознанным еще сколь-нибудь долго, то коллективизм погибнет, как он погиб в нацизме и как гибнет капитализм по сходному антиномическому закону (добавьте к этому упорную неспособность учесть Азию с ее коллективизмом; взять одну лишь численность ее населения, достаточную, чтобы вращать Землю, не говоря уже о моральных качествах таких ее

¹¹ См.: *Clark T., Olson C. The Allegory of a Poet's Life. New York, 1991. P. 84–93, 107–112, 138.*

лидеров, как Неру, Мао, Шарир)»¹². В том, что касается последнего, один момент был для Олсона особенно важен. В 1944 г., работая на Белый дом в Отделе военной информации, он сталкивался с политикой США в Китае (Штаты поддерживали Гоминьдан и были враждебно настроены к КПК) и критиковал ее. После войны Олсон получал информацию о событиях в Китае от двух своих друзей: Жана Рибо (молодого французского финансиста, участвовавшего в Сопротивлении, а теперь ставшего компаньоном Картье-Брессона в Нью-Йорке) и Роберта Пэйна (английского писателя мальровианского толка, преподавателя в Куньмине во время японо-китайской войны, а впоследствии репортера в Яньане), чьи сообщения давали впечатляющую картину морального краха режима Чан Кайши и растущей силы коммунистов ближе к концу гражданской войны¹³.

В последний день января 1949 г. после бескровной осады войска коммунистов вступили в Пекин, завершив освобождение северо-восточного Китая. Почти одновременно Олсон начал работу над поэмой, задуманной как ответ на шедевр модернизма, «Бесплодную землю» Элиота, — *Anti-Wasteland*, по его собственным словам¹⁴. Первая версия была закончена еще до того, как НОАК пересекла Янцзы. Поэма была завершена летом в Блэк-Маунтин. Шанхай пал, но Гоминьдан все еще контролировал Гуанчжоу и Чонгкинг; народная республика еще не была провозглашена. «Зимородки» с их потрясающим началом

Что не меняется / так это воля к измененью

располагают китайскую Революцию под знаком не нового, но старого. Поэма начинается с легенды о торговле бело-зеленым опереньем зимородков, которую вел храм Ангкор Ват, а также с за-

¹² Notes for the Proposition: Man is Prospective // *Boundary 2*, II, 1–2. Fall 1973 — Winter 1974. P. 2–3.

¹³ *Payne R. Forever China. New York, 1945; China Awake. New York, 1947.*

¹⁴ Заметки в манускрипте Олсона свидетельствуют о том, что его поэма была направлена против поэмы Элиота. См. магистерскую работу Баттервика: *Butterwick G. Charles Olson's «The Kingfishers» and the Poetics of Change // American Poetry, VI. 1989. № 2. Winter. P. 56–57.*

гадки дельфийского камня Плутарха вперемежку со словами Мао из отчетного доклада ЦК КПК — время и пространство здесь находятся в контрапунктном равновесии:

Я думал о Е на камне, и о том, что Мао сказал:
«La lumière»,
но зимородок,
«De l'aurore»,
но зимородок на запад летел.
«Est devant nous!»
Цвет груди впитал
Жар закатного солнца!¹⁵

Лирическое слияние кратко: орнитология изгоняет мистику атрибутов «Четырех квартетов».

Легенды суть
Лишь только легенды. Безжизненный, прозябающий в клетке
зимородок
Не отведет ныне молнию, он отнюдь не примет животворного
ветра.
И, гнездясь, не уймет
На семь дней наступление вод в приход нового года.

Далеко от воды, в глубоких норах, вырытых в берегу, стремящаяся на запад птица создает нечистое гнездо из останков своей добычи. То, что является воздушным и радужным, вскармливается в грязи и темноте.

В этих отбросах
(По мере своего накопления они образуют чашеподобные
формы)
Птенцы пробиваются к свету.
И по мере их роста, кормления
Это гнездо из истлевающей рыбы и экскрементов

¹⁵ Здесь и далее стихи Ч. Олсона даются в переводе Арк. Драгомощенко (НЛО, 2010, № 105).

Становится зловонной, илистой массой. Мао делает вывод:
 Nous devons,
 Nous lever
 Et agir!¹⁶

Поэма, однако, упорно продолжает:

Свет с востока. Да. И мы должны подняться и действовать.
 Однако
 На западе, вопреки явным сумеркам (всепокрывающая
 белизна), если взглянешь,
 Если вынести сможешь, если сможешь достаточно долго,
 Сколько нужно ему,
 Моему вожатому глядеть в желтизну неисчерпаемой розы
 Так и тебе надлежит.

Ибо американские аборигены, некогда пришедшие из Азии, и их цивилизации, пусть даже и мрачные, были менее жестоки, чем завоевавшие их европейцы, оставившие их потомкам руны жизни, которые еще предстоит обнаружить. Как отзвук стихов «Вершин Мачу-Пикчу» Неруды, переведенных несколькими месяцами ранее:

Не одна смерть, но много,
 Не накопление, но изменение, обратная связь доказывает,
 Обратная связь — закон.

Поэма завершается поиском будущего, сокрытого среди руин и поваленных деревьев:

Тебе же возвращаю твой вопрос:
 найдешь ли мед / где черви обитают?
 Охочусь я среди камней.

¹⁶ [Последние строки означают: «Мы должны встать и действовать!»] Призыв Мао составляет последние слова его отчетного доклада съезду ЦК КПК, проходившего 25–28 декабря в Янцзяоу, Шэньси. См.: The Present Situation and Our Tasks // Selected Works. Vol. 4. Beijing, 1969. P. 173. Олсон цитирует речь Мао по французскому переводу, который он получил от Жана Рибо.

Эстетический манифест Олсона, «Проективные стихи», появился в следующем году. Отстаивание свободы в композиции как развитие объективистской линии Паунда и Уильямса стало наиболее влиятельным его положением. Но последующая реакция на него, как правило, не желала применять к поэзии самого Олсона принцип, воспринятый им у Крили: «Форма есть не более чем расширение содержания»¹⁷. Редко какого поэта толковали впоследствии в более формальном ключе. На самом деле темы Олсона, как ни у кого другого, составляют *complexio oppositorum* (единство противоположностей). Жесткий критик рационалистического гуманизма («этого особого самомнения, на основании которого западный человек расположил себя между тем, что он есть как создание природы, и теми другими созданиями природы, которые мы можем, без всякого их умаления, называть объектами»¹⁸) Олсон, как кажется, близок к хайдеггерианскому чувству бытия как первичной целостности. Тем не менее в одном из стихотворений он описывал автомобили как членов семьи и был первым поэтом, обратившимся к кибернетике Норберта Винера. Он был увлечен древними культурами (Майя и досократической) и рассматривал рождение археологии как несомненный прогресс в человеческом знании, поскольку она могла помочь узнать об этих культурах нечто новое. Но он видел будущее как коллективный проект человеческого самоопределения — человек как «перспективный». С одной стороны, его вдохновлял Анаксимандр, с другой — Рембо. Демократ и антифашист, Олсон уважал выбор Йетса, защищал Паунда от тюрьмы, а как патриот он написал, вероятно, самую разоблачительную поэму об американской гражданской войне¹⁹. Современная революция приходит с Востока, но Америка соединена с Азией: цвета зари в Китае и полет на Запад отражают свет

¹⁷ Projective Verse. Selected Writings of Charles Olson / R. Creeley (ed.). New York, 1966. P. 16.

¹⁸ Ibid. P. 24.

¹⁹ Поэма «Рассказы последней войны», которая начинается так: «Летаргия против насилия как альтернативы друг другу / для los americanos», заканчивается так: «Грант не спешил / Он уже покончил с большинством / И еще больше погибнет». Ср. благонамеренные разглагольствования из поэмы «За павших юнионистов».

одной орбиты. Многие из этих смыслов передает фраза Олсона, описывающая его самого: «После рассеяния, археолог утра».

Таким образом, именно здесь были впервые сформулированы элементы положительной концепции постмодерна. У Олсона эстетическая теория была соединена с профетической историей, с программой объединения поэтических инноваций с политической революцией в классической традиции авангарда довоенной Европы. Потрясает преемственность с изначальным *Stimmung* (настроением) модернизма в некоем волнующем ощущении настоящего как чреватого судьбоносным будущим. Однако никакой кристаллизации соответствующей доктрины не произошло. Олсон, считавший себя робким человеком, в начале 50-х допрашивался ФБР по делу о подозрительных ассоциациях военного времени. Колледж Блэк Маунтин, последним ректором которого он был, закрылся в 1954 г. В годы реакции его поэзия стала более беспорядочной и назидательной. Объект, который мог бы обозначаться термином «постмодерн», не состоялся.

НЬЮ-ЙОРК — ГАРВАРД — ЧИКАГО

К концу 50-х, когда термин «постмодернизм» появился вновь, он более или менее случайно оказался в других руках и стал играть роль негативного маркера того, что *меньше*, а не больше модерна. В 1959 г. в этом значении его одновременно стали использовать социолог Ч. Райт Миллс и критик Ирвинг Хоуи (это не было совпадением, поскольку оба они принадлежали к одной и той же левой нью-йоркской среде). Социолог в весьма язвительном ключе использовал этот термин для обозначения эпохи, в которой модернистские идеалы либерализма и социализма практически уже разрушены, а разум и свобода сочетаются со слепой пассивностью и пустым конформизмом²⁰. Критик же использовал этот

н.!

²⁰ «Мы находимся в конце того, что называют эпохой Модерна. Как за Античностью последовало несколько столетий господства Востока, которые западные люди провинциалистски именовали Темными веками, так и сей-

термин в более мягких тонах для описания современной художественной литературы, не способной продолжать характерный для модерна конфликт с окружающим обществом, чье классовое деление становилось все более условным в эпоху послевоенного процветания²¹. Годом позже Гарри Левин, исходя из понимания «постмодерна», характерного для Тойнби, дал идее постмодернистских форм более резкую трактовку, обозначив этим термином неоригинальную литературу, отвергшую высокие интеллектуальные стандарты модерна ради посредственного синтеза, рожденного под знаком некоего нового сговора между художником и буржуа, весьма сомнительно скрестившего культуру с коммерцией²². Именно здесь лежит начало однозначно пейоративной версии постмодерна.

В 60-х значение термина изменилось снова, и опять-таки, в общем и целом, непреднамеренно. В середине десятилетия критик Лесли Фидлер, по темпераменту являвший собой противоположность Левину, выступил на конференции, организованной при поддержке Конгресса культурной свободы, созданного ЦРУ для борьбы на интеллектуальном фронте холодной войны. В таком малопривлекательном окружении он приветствовал появление «новой чувствительности» у представителей молодого поколения американцев, «выпавшего из истории», — поколения культурных мутантов, чьи ценности, такие, как безразличие и разобщенность, галлюциногенные и гражданские права, легко и быстро нашли свое отражение в новой постмодернистской литературе²³.

час эпоху Модерна сменяет период Постмодерна»: *Wright Mills C. The Sociological Imagination. New York, 1959. P. 165–167.*

²¹ *Howe I. Mass Society and Post-Modern Fiction // Partisan Review. 1959. Summer. P. 420–436. Переиздано с приложением в: Decline of the New. New York, 1970. P. 190–207. Статья Хоуи, хотя в ней нет ссылок на работы Миллса, явно зависит от них, особенно от книги «Белые Воротнички» (1951). См., в частности, его описание массового общества как «наполовину богадельни, наполовину казармы», где «распадаются связи между людьми».*

²² *What was Modernism? // The Massachusetts Review. 1960. August. P. 609–630; перепечатано в: Refractions. New York, 1966. P. 271–295, с предисловием.*

²³ *The New Mutants // Partisan Review. 1965. Summer. P. 505–525; перепечатано в: Collected papers. Vol. 2. New York, 1971. P. 379–400. Хоуи, как и можно было*

Она, как Фидлер позже разъяснял «Плейбою», смешивала жанры и стили, отказываясь от иронии и серьезности модерна (не говоря уже о характерном для него различии между низким и высоким), в своем свободном возвращении к сентиментальности и бурлеску. К 1969 г. интерпретация постмодерна, данная Фидлером, могла рассматриваться — в ее претензиях на массовое раскрепощение и освобождение инстинктов — как благопристойно деполитизированный отголосок студенческих волнений того периода, которым едва ли можно было приписать безразличие к истории²⁴. Сходное преломление можно обнаружить в социологии Амитая Этциони (прославившегося впоследствии своей проповедью нравственного сообщества), чья книга «Активное общество» (которую он посвятил своим студентам из Колумбийского университета и Университета Беркли в год, когда кампусы были охвачены волнениями) характеризовала как постмодернистский тот наступивший после войны период, когда власть большого бизнеса и старых элит начала ослабевать и общество впервые смогло стать демократией, «хозяином самого себя»²⁵. Мы имеем, таким образом, дело с полностью перевернутым аргументом из «Социологического воображения» Ч. Р. Миллса.

Но даже если концепция «постмодерна» Хоуи и Миллса и была обращена Фидлером и Этциони в свою противоположность, тем не менее она оставалась терминологической импровизацией, случайностью. Модерн — эстетический или исторический — всегда по определению есть то, что может быть названо «безусловно настоящим», поэтому возникают определенные сложности с описанием любого следующего за ним периода, отправляющего его, модерн, в относительное прошлое. В этом смысле временное решение проблемы в виде простого добавления префикса, обозначающего то, что наступает после, виртуально включено в само понятие; это то, чего можно было бы в той или иной степени

ожидать, выразил недовольство по поводу этого текста в своем ворчливом эссе: *The New York Intellectuals. Commentary*. 1968. October. P. 49; перепечатано в: *Decline of the New*. P. 260–261.

²⁴ *Cross the Border, Close the Gap* // *Playboy*. 1969. December. P. 151, 230, 252–258; перепечатано: *Collected Papers*. Vol. 2. P. 461–485.

²⁵ *The Active Society*. New York, 1968. P. VII, 528.

ожидать заранее всякий раз, когда возникает определенная необходимость в маркере для проведения темпорального различия. Такого типа обращение к термину «постмодерн» всегда имело ситуативный характер. Теоретические же разработки — совсем другое дело. Вплоть до 70-х годов понятие постмодерна так и не получило дальнейшего развития.

2

КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ

Афины — Каир — Лас Вегас

Настоящим поворотным пунктом стало появление осенью 1972 г. в Бингхемптоне обзора *boundary 2*, имевшего выразительный подзаголовок: «Журнал по литературе и культуре постмодерна». Наследие Олсона оказалось в центре внимания. Ключевое эссе первого номера, написанное Дэвидом Энтином, называлось «Модернизм и постмодернизм: подходы к настоящему в американской поэзии». Энтин рассматривал весь сложившийся канон — от Элиота и Тэйта до Одена и Лоуэлла (задевая попутно даже Паунда) — как традицию, отмеченную скрытым провинциализмом и ретроградством, чьи метрико-моральные предпочтения не имеют ничего общего с подлинным международным модернистским движением, линией Аполлинера, Маринетти, Хлебникова, Лорки, Аттилы Йожефа (József) и Неруды, линией, принципом которой был драматический коллаж. В послевоенной Америке его энергию воскресили поэты из Блэк Маунтин и, прежде всего, Чарльз Олсон¹. Именно из этого источника — после ухода со сцены ослабленной поэтической ортодоксии в 60-е годы — черпает свои жизненные силы современный постмодерн. Год спустя *boundary 2* посвятил двойной номер теме «Чарльз Олсон: воспоминания, эссе, рецензии». Это был первое полномасштабное издание, посвященное Олсону после его смерти.

Именно в этом толковании идея постмодерна впервые установилась как общепонятный знак. Тем не менее по ходу она под-

¹ «Появление Олсона и поэтов Блэк Маунтин стало началом конца метафизической модернистской традиции, которая была вовсе не „модернистской“, а аномальной чертой американской и английской поэзии. Она возникла в результате соединения резко антимодернистской и провинциальной чувственности с гибридным модернизмом Паунда и более чистым модернизмом Гертруды Стейн и Уильяма Карлоса Уильямса»: *boundary 2*. I. № 1. P. 120. Знаменитое произведение Олсона «Когда мертвые молятся о нас» Энтин (Antin) рассматривает как символ новой поэтики.

верглась изменению. Призыв Олсона к проективной литературе за пределами гуманизма помнили и почитали. Но его политическая преданность непрошеному будущему по ту сторону капитализма — другая сторона «мужества» Рембо, которую Олсон приветствовал в «Зимородках», — осталась без внимания. Не то чтобы *boundary 2* был лишен радикального импульса. Его создатель Уильям Спанос решил издавать журнал после того, как, работая в качестве приглашенного лектора в Афинском университете, был шокирован фактами тайного сотрудничества США с греческой хунтой. Как он пояснял впоследствии, «в то время „модерн“ подразумевал буквально модернистскую литературу, вызвавшую к жизни „новую критику“ (new criticism), а та определила модернизм так, чтобы самой стать его конечной целью». В Афинах Спанос ощутил «нечто вроде единодушия» между устоявшейся ортодоксией, в которой был воспитан, и черствым официозом, который наблюдал. По возвращении в Америку он задумал *boundary 2* как разрыв с тем и с другим. В разгар Вьетнамской войны его целью было «вернуть литературу к реальности» «в наиболее драматичный момент американской гегемонии и ее коллапса», а также показать, что «постмодернизм есть своего рода отрицание, атака, подкоп под эстетический формализм и консервативную политику нового критицизма»².

Однако реальная политика журнала никогда полностью не совпадала с его программой. Соппротивление самого Спаноса режиму Никсона несомненно: он был арестован за участие в антиправительственной демонстрации. Тем не менее двадцать лет холодной войны сформировали климат, отнюдь не благоприятный для синтеза культурных и политических взглядов: олсоновское един-

² A Conversation with William Spanos // *boundary 2*. 1990. Summer. P. 1–3, 16–17. Это интервью, взятое Полем Бове (Paul Bové), который стал следующим после Спаноса издателем журнала, является важнейшим документом для истории идеи постмодерна. После рассказа о своем аресте, причиной которого был протест против бомбардировок Камбоджи, Спанос дает понять: «Я никогда полностью не ассоциировал то, что делал как гражданин, со своей литературной, критической перспективой. Я вовсе не хочу сказать, что эти вещи абсолютно различались, но я тогда не осознавал их связи между собой».

ство было утрачено. *Boundary 2*, по свидетельству самого его издателя, оставался преимущественно литературным журналом, находившимся под влиянием экзистенциализма: изначально преобладали симпатии к Сартру, а затем, чем дальше, тем больше, журнал стал склоняться к Хайдеггеру. Результатом стало смещение объективизма Олсона к хайдеггерианской метафизике бытия, занявшей с течением времени господствующее положение в *boundary 2*. Таким образом, внутреннее пространство постмодерна осталось, так сказать, вакантным. Впрочем, оно вскоре было занято сторонним кандидатом. Среди первых авторов журнала был Ихаб Хассан, критик, опубликовавший свое первое эссе о постмодернизме незадолго до начала проекта. Египтянин по происхождению (сын аристократа, занимавшего в межвоенный период должность губернатора и снискавшего печальную известность жестоким подавлением националистических выступлений против британской опеки³) и инженер по образованию, Хассан изначально интересовался высоким модерном, урезанным до выразительного минимума, тем, что он сам называл «литературой молчания» от Кафки до Беккета. Впрочем, предложенное им в 1971 г. понятие постмодерна включало куда более широкий спектр тенденций, либо радикализировавших основные черты модернизма, либо отрицавших их: эта конфигурация распространялась на изобразитель-

³ В 1930 г. Исмаил Сидки, поддерживаемый королевским двором и англичанами, распустил египетский парламент. По всей стране начались беспорядки, для подавления которых власти прибегли к силе. Особенно много жертв было в Эль-Мансуре. «К концу дня на улицах лежало шесть трупов, из них четверо — молодые студенты. Раненых никто не считал... Я чувствовал, что мои симпатии разделились между отцом и его противниками. Три года спустя премьером Египта стал Мустафа эль Нахас. Моего отца вынудили подать в отставку»: *Hassan I. Out of Egypt. Scenes and Arguments of an Autobiography*. Carbondale, 1986. P. 46–48. Это во многих отношениях поучительные воспоминания. Тягостные свидетельства очевидца резни, как она была увидена с балкона одиннадцатилетним мальчиком, приведены в совершенно иных по характеру воспоминаниях египетской феминистки Латифы Заийят (*Zayyat L. The Search*. London, 1996. P. 41–43). Подоплека этих событий исследуется в: *Berque J. L’Egypte — Imperialisme et Revolution*. Paris, 1967. P. 452–460.

ное искусство, музыку, технологию и эстетику в самом широком смысле⁴.

Был представлен внушительный перечень направлений и деятелей искусства: от Мейлера до «Тель Кель», от хиппи до концептуализма. В этом разнородном списке, впрочем, четко выделялась основная группа. Особенно часто упоминались три имени: Джон Кейдж, Роберт Раушенберг и Бакминстер Фуллер. Все они были связаны с Блэк Маунтин Колледж. С другой стороны, Олсон отсутствовал. Его место в некотором смысле занимал Маршалл Маклюэн. В этой комбинации стержневой фигурой был, безусловно, Кейдж — близкий друг Раушенберга и Фуллера и большой почитатель Маклюэна. Кроме того, Кейдж, конечно же, являлся представителем эстетики молчания: его композиция 4'33'', безусловно, превосходит мимику любой немой сцены. Когда Хассан завершил свой пестрый каталог постмодернизма (от «Космического корабля Земля» до «Глобальной деревни», литературы факта и хеппенинга, случайной редукции и пародийной буффонады, непостоянства и интермедийности) и попытался осуществить синтез этих многочисленных «анархий духа», игриво ниспровергающих холодные истины модернизма, то композитор оказался одним из немногих представителей искусства, кто мог быть легко ассоциирован с большей частью списка.

В последующих своих эссе Хассан использовал предложенное Фуко понятие эпистемологического разрыва, чтобы допустить сходные сдвиги в науке и философии, произошедшие благодаря Гейзенбергу и Ницше. В этом ключе он доказывал, что фундаментальное единство постмодерна лежит в «игре неопределенности и имманентности», зачинателем которой в искусстве был Марсель Дюшан. Список его последователей включал Эшбери, Барта, Бартелми и Пинчона в литературе и Раушенберга, Уорхола и Тэнгли в изобразительном искусстве. К 1980 г. Хассан превратил практически полный каталог постструктуралистских идей в детально разработанную классификацию различий между парадигмами модерна и постмодерна и расширил свой список практикующих

⁴ POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography // New Literary History. 1971. Autumn. P. 5–30; перепечатано с небольшими изменениями в: The Postmodern Turn. Ithaca, 1987. P. 25–45.

постмодернистов⁵. Однако одна очень важная проблема оставалась нерешенной. «Является ли постмодернизм, — спрашивал Хассан, — исключительно тенденцией в искусстве или еще и социальным феноменом?» И если верно последнее, то «как различные аспекты этого феномена — психологические, философские, экономические, политические — пересекаются или расходятся?». На эти вопросы Хассан не дал внятного ответа, хотя сделал одно важное наблюдение. «Постмодернизм как тип изменения в литературе следует отличать от старого авангарда (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм и т. д.), равно как и от модернизма», — писал он. «Не будучи ни олимпийцем, спокойным, как модернизм, ни выходцем из богемы, капризным, как авангард, постмодерн предлагает совершенно иной тип соглашения между обществом и искусством»⁶.

Какой же это тип? Исследуя названное отличие, весьма сложно избежать политики. Но здесь Хассан сдает назад: «Признаюсь в некотором отвращении к идеологическим перепалкам (наихудшие из них сегодня сочетают страстную энергию и отсутствие твердых убеждений), равно как и к оскорблению религиозных и секулярных догматиков. Признаюсь в некоторой неопределенности в отношении политики, способной заполнить собой наши реакции как на искусство, так и на жизнь»⁷. Вскоре Хассан конкретизировал свою неприязнь, атаковав марксистских критиков за их приверженность «железным оковам идеологии», выражающуюся в «скрытом социальном детерминизме, перекосе в коллективизм и недоверии к эстетическим удовольствиям». Куда предпочтительней в качестве философии для эпохи постмодерна «грубовато-добродушная толерантность и мягко-рекомендательный дух американского прагматизма», прежде всего в от-

⁵ Соответственно: Culture, Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age // Humanities in Society. №1. 1978. Winter. P. 51–85; The Question of Postmodernism // Bucknell Review. 1980. P. 117–126, перепечатано в «The Postmodern Turn». P. 46–83, и обновленная версия под заголовком «The Concept of Postmodernism». P. 84–96.

⁶ The Question of Postmodernism. P. 122–124; последняя фраза отсутствует в обновленной версии, опубликованной в «The Postmodern Turn», P. 89–91.

⁷ Pluralism in Postmodern Perspective (1986) in: The Postmodern Turn, P. 178.

крытой, праздничной форме прагматизма Уильяма Джеймса, чей плюрализм служит этическим бальзамом от современных страхов⁸. Что же касается политики, то старые различия практически полностью утратили смысл. Термины вроде «левый и правый, базис и надстройка, производство и воспроизводство, материализм и идеализм» стали «почти бесполезными и могут использоваться разве что для сохранения предрассудков»⁹.

Таким образом, конструкция постмодерна, предложенная Хассаном (хотя предшественники облегчили ему работу, она была все же новаторской: он первым распространил постмодернизм на все искусство и отметил его характерные черты, впоследствии получившие широкое признание), имела встроенное ограничение: движение в область социального запрещалось. Это, безусловно, одна из причин, почему Хассан покинул поле в конце 80-х. Но была и еще одна, внутреннее присущая его пониманию искусства как такового. Хассан изначально был приверженцем «отчаянного» варианта классического модернизма — Дюшана и Беккета — того, что де Онис в 30-е годы пророчески определил как «ультрамодернизм». Начав исследовать культурное поле 70-х, Хассан рассматривал его через эту призму. Стратегическая роль отводилась головному отряду, восходившему к матрице Блэк Маунтин. Такая оценка говорит о многом. Однако всегда имелся и еще один аспект позиции, которую Хассан пытался описать, — более близкий к вялой и декоративной деградации модернистского *élan* (порыва), противопоставлявшейся де Онисом модерну как «постмодернизм». Символом этого направления вполне может считаться Уорхол.

Исходный обзор Хассана включал этот аспект, хотя и не настаивал на нем. Однако со временем Хассан начал осознавать, что, вероятно, в этом направлении и движется постмодернизм в целом. В середине десятилетия на выставке дизайна Styles 85 в Гран-Пале было представлено широкое разнообразие постмодернистских объектов — «от чертежных кнопок до яхт». Выставка вызвала у Хассана определенную антипатию: «Прогуливаясь среди яркой мешанины, гектаров *esprit* (остроумия), пародий, легких шуток, я чув-

⁸ The Postmodern Turn, P. 203–205, 232.

⁹ Ibid. P. 227.

ствовав улыбку на своих застывших губах»¹⁰. Когда он собрался писать введение к «Постмодернистскому повороту», собранию своих текстов по данной теме, он ясно дал понять, что название является также чем-то вроде прощания: «Сам постмодернизм изменился, свернув, на мой взгляд, не в ту сторону. Зажатый между идеологической агрессией и разоблачительным вздором, задавленный собственным китчем, постмодернизм стал чем-то вроде эклектичной шутки, рафинированной похотью наших одолженных удовольствий и тривиального неверия»¹¹.

Однако именно то, что лишило Хассана иллюзий относительно постмодернизма, стало источником вдохновения для наиболее известной концепции постмодерна, ставшей наследницей его теории. По иронии судьбы, термин «постмодерн» получил широкое распространение именно благодаря искусству, заслужившему меньше всего внимания Хассана. В 1972 г. Роберт Вентури и его коллеги Дениз Скотт Браун и Стивен Айзенаур опубликовали архитектурный манифест десятилетия «Учась у Лас-Вегаса». Вентури уже сделал себе имя элегантной критикой пуристской ортодоксии интернационального стиля эпохи Миса, ссылаясь на шедевры маньеризма, барокко, рококо и эдвардианства в качестве альтернативных ценностей для современной практики¹². В новой книге он и его коллеги начали куда более дерзкую атаку на модернизм, от имени актуальных и популярных художественных приемов города-казино. Они доказывали, что именно здесь обнаруживается эффектное возрождение исторических ассоциаций архитектуры с живописью, графикой и скульптурой – пышного превосходства символа над пространством, от которых на свою голову отказался модернизм. Настало время вернуться к принципу Рёскина, согласно которому архитектура есть украшение конструкции.

Наполненное духом свободного обучения, послание, лежащее в основе книги «Учась у Лас-Вегаса», исходит из посылок, ко-

¹⁰ Ibid. P. 229.

¹¹ Ibid. P. XVII.

¹² Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1996: «Нельзя допустить, чтобы архитекторов и дальше запугивал пуритански нравственный язык ортодоксальной модернистской архитектуры... Больше – это не меньше». P. 16.

которые тем не менее потрясли бы Рёскина. «Коммерческий район требует от архитектора позитивного подхода, а не уныния», — пишут Вентури и его коллеги. «Ценности Лас-Вегаса не ставятся нами под вопрос. Мы не рассматриваем нравственность или безнравственность коммерческой рекламы, игорного бизнеса и соревновательного инстинкта»¹³. Формальный анализ радостного буйства знаков в небе пустыни не обязательно запрещает социальные выводы, но он исключает одну позицию. «Ортодоксальная модернистская архитектура прогрессивна (если не революционна), утопична и пуристична; она не удовлетворена *существующими* условиями». Однако главной задачей архитектора является «не забота о том, что *должно* быть, но забота о том, что *есть*», и «о том, как помочь улучшить таковое»¹⁴. За благопристойной нейтральностью этой повестки дня («в данный момент не наше дело, право общество или не право») лежит обезоруживающая оппозиция. Противопоставляя спланированную монотонность модернистских мегаструктур энергии и гетерогенности спонтанной и беспорядочной городской застройки, «учась у Лас-Вегаса» эта дихотомия суммируется в следующей фразе: «„Строить для Человека“ против „строить для людей (рынков)“»¹⁵. Сама простота этого положения выражает все. Здесь мы имеем дело с разъясненным в привлекательном ключе новым отношением между искусством и обществом, которое Хассан предчувствовал, но так и не смог определить.

Программе Вентури, явно ориентированной на вытеснение модерна, все еще недоставало названия. Но вскоре оно появилось. В 1984 г. термин «постмодерн» (десятилетием ранее предвосхищенный Певзнером для обозначения бессильного историзма) вошел в нью-йоркский мир искусства, причем первым из архитекторов, кто стал его употреблять, был ученик Вентури Роберт Стерн. Однако широко известным этот термин сделал критик Чарльз Дженкс. Первое издание его «Языка архитектуры постмодерна» увидело свет в 1997 г. Куда более острый полемист, он объявил о смерти модерна, ушедшего в небытие, по его мне-

¹³ Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass. 1972. P. o (sic!).

¹⁴ Ibid. P. o, 85.

¹⁵ Ibid. P. 84.

нию, в 1972 г., когда были разрушены многоэтажки на Среднем Западе. Дженкс сперва был также более критически, сравнительно с Вентури, настроен по отношению к американскому капитализму и к сговору между ним и модерном в том, что касалось послевоенных градостроительных планов. Дженкс стремился обосновать необходимость более широкого, нежели у Вентури, семиотического пространства, способного включить не только символические, но и иконические формы. И все же он основывал свои принципы преимущественно на идеях «учась у Лас-Вегаса»: инклюзивное многообразие, доходчивая удобочитаемость, контекстуальная симпатия. Несмотря на название своей книги, Дженкс изначально не спешил называть эти ценности «постмодернистскими», поскольку термин, как он сам признавал, был «скользким, новомодным и, что хуже всего, негативным»¹⁶. Предпочитаемый им архитектурный стиль лучше всего было бы описать как «радикально эклектичный» или как «традиционный» (*traditional-esque*), а единственный завершенный пример этого стиля на тот момент был представлен Антонио Гауди.

В течение года Дженкс поменял свою точку зрения, полностью приняв идею постмодерна, и теперь теоретически описывал его эклектизм как стиль «двойного кодирования»: иначе говоря, как архитектуру, использующую гибридную форму модернистского и историцистского синтаксиса и обращающуюся как ко вкусу образованных, так и к чувственности простых людей. Это была освобождающая смесь нового и старого, высокого и низкого, определявшая постмодернизм как движение и гарантировавшая его буду-

¹⁶ The Language of Post-Modern Architecture. New York, 1977. P. 7. Отчасти под влиянием марксистского критика Малькольма МакИвана (MacEwan), коллеги Эдварда Томпсона по The New Reasoner, Дженкс в данный период предлагал периодизацию «способов архитектурного производства»: мелко-капиталистический, государственно-капиталистический (при «государстве всеобщего благосостояния»), монопольно-капиталистический, или новый, предполагающий всепобеждающее господство коммерческого девелопера. «Некоторые современные архитекторы в отчаянных попытках хоть как-то ободрить себя решают, что это — неизбежная ситуация и у нее имеются неплохие стороны... Согласно Роберту Вентури, „Мэйн Стрит — это почти хорошо“» (p. 11–12, 35).

щее¹⁷. В 1980 г. Дженкс помог организовать архитектурную секцию Венецианской биеннале, возглавляемую ярким первопроходцем постмодернистской практики Паоло Протогези; секция носила название «Присутствие прошлого» и имела серьезный международный резонанс. К этому времени Дженкс уже был неустойчивым энтузиастом постмодерна и плодовитым классификатором его развития¹⁸. Наиболее интересным его ходом, предпринятым в дальнейшем, было проведение различия между «поздним модерном» и «постмодерном» в архитектуре. Отбросив утверждение о том, что модернизм прекратил свое существование в 70-х годах, Дженкс признал, что его динамика все еще сохраняется, пусть даже в форме пароксизма, как эстетика технологического мастерства, все более отделяющаяся от функциональных поводов, но все еще достаточно непроницаемая для игры ретроспекции и аллюзий, характерных для постмодернизма: Фостер и Роджерс против Мура и Грэйвса¹⁹. Это был архитектурный эквивалент литературы, приверженцем которой был Хассан, — ультрамодернизма.

Отмечая эту параллель, Дженкс без колебаний переворачивает оппозицию между терминами де Ониса. Сколь бы эффективным он ни выглядел — как арбалет в эпоху раннего огнестрельного оружия, — такой ультрамодернизм с исторической точки зрения является арьергардом. Именно постмодернизм, его символические ресурсы, отвечающие современным потребностям в новой духовности, как некогда пышное барокко периода контрреформации, репрезентирует передовое искусство современной эпохи.

¹⁷ The Language of Post-Modern Architecture, revised and enlarged Edition. New York, 1978. P. 6–8: «Модернизм страдает от элитизма. Постмодернизм пытается преодолеть элитизм» за счет связи «с простонародным, с традицией, с коммерческим сленгом улицы»... «Архитектура, которая 50 лет сидела на навязанной ей диете, может в результате просто наслаждаться собой, стать более мощной и глубокой». Рассуждение о до-модернизме Гауди было исключено из этой новой версии ради большей ее связности.

¹⁸ Впоследствии он утверждал, что «реакция на мои лекции и статьи была столь мощной и столь широкой, что создала постмодернизм как социальное и архитектурное движение»: Post-Modernism: the New Classicism in Art and Architecture. New York, 1987. P. 29.

¹⁹ Late modern Architecture. New York, 1980. P. 10–30.

К середине 80-х годов Дженкс превозносил постмодерн как всемирную цивилизацию плюралистической толерантности и избыточного выбора, «делающую бессмысленными» такие устаревшие оппозиции, как «правые и левые, капиталисты и рабочий класс». В обществе, где информация значит больше, чем производство, «больше нет художественного авангарда», поскольку в глобальной электронной сети «больше нет врага, которого надо победить». В свободных условиях современного искусства «имеются скорее бесчисленные индивиды — в Токио, Нью-Йорке, Берлине, Лондоне, Милане и других городах, имеющих международное значение, — коммуницирующие и конкурирующие друг с другом точно так же, как это происходит в банковском мире»²⁰. Есть надежда, что из их калейдоскопического творчества сможет произойти «некий совместно используемый символический порядок, вроде того, что предлагает религия»²¹, — последний пункт в повестке дня постмодернизма. Синкретическая мечта Тойнби вернулась, но уже переодетая в эстетические одежды.

МОНРЕАЛЬ — ПАРИЖ

Архитектурная фиксация фигуры постмодерна, которую можно датировать 1977–1978 годами, доказала свою долговечность. После этого термин ассоциировался прежде всего с новыми формами в строительстве. Однако за этим сдвигом практически сразу же последовало дальнейшее его расширение, причем в неожиданном направлении. Первой философской работой, использовавшей понятие постмодерна, стала книга Жан-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна», опубликованная в Париже в 1979 г. Лиотар позаимствовал термин «постмодерн» непосредственно у Хассана. Три года ранее он выступил на организованной Хассаном конференции в Милуоки, посвященной постмодернизму в исполнительском искусстве. Заявив, что «задача постмодерна как цело-

²⁰ What is Post-modernism? London, 1986. P. 44–47.

²¹ Ibid. P. 43.

го — не выявление истины в рамках завершения представления, но определение *перспектив* в рамках возвращения *воли*», Лиотар дал высокую оценку знаменитому экспериментальному фильму Майкла Сноу (представляющему пустой канадский ландшафт, заснятый неподвижной вращающейся камерой), а также пространственным проекциям Дюшана²². Его новая книга интересовалась почти тем же, что и Хассан, — эпистемологическими следствиями из последних достижений естественных наук. Однако непосредственным поводом для создания «Состояния постмодерна» послужил заказанный отчет о состоянии «современного знания» для университетского совета правительства Квебека, где только что пришла к власти националистическая партия Рене Левеска.

Для Лиотара наступление эпохи постмодерна связано с возникновением постиндустриального общества (осмысленного в работах Дэниела Белла и Алена Турена), в рамках которого знание становится главной экономической силой производства в потоке, омывающем национальные государства, но в то же время теряет свою традиционную легитимацию. Ибо если общество теперь лучше понимать не как органическое целое и не как дуалистическое поле конфликта (Парсонс и Маркс), но как паутину лингвистических коммуникаций, то сам язык — «совокупная социальная связь» — состоит из множества различных игр, чьи правила несопоставимы и инвариантны к взаимосвязям. В этих условиях наука оказывается не более чем одной из языковых игр: она не может более претендовать на имперские привилегии по отношению к иным формам знания, как то было в эпоху модерна. Действительно, ее право на превосходство в качестве денотативной истины над нарративными стилями обыденного знания маскирует основу ее легитимации, традиционно опирающуюся в свою очередь на две формы большого нарратива. Первая из них имеет исток во французской революции и рассказывает историю о человечестве как героическом деятеле, освобождающем самого себя че-

²² The Unconscious as Mise-en-Scène / M. Benamou, C. Caramello (eds.) // Performance in Postmodern Culture. Madison, 1977. P. 95. Ключевым на конференции было выступление Хассана об интеллектуальных контактах между двумя авторами в то время, см.: La Condition Postmoderne. Notes 1, 121, 188; The Postmodern Turn. P. 134, 162–164.

рез продвижение в познании; вторая, происходящая от немецкого идеализма, рассказывает историю о духе как последовательном разворачивании истины. Таковы великие легитимизирующие мифы модерна.

Определяющей характеристикой состояния постмодерна, напротив, является утрата доверия к этим метанарративам. По мнению Лиотара, их упразднило имманентное развитие самих наук: с одной стороны, становление плюрализма в аргументации, обусловленное распространением парадоксов и паралогизмов, предвосхищенных в философии Ницше, Витгенштейна и Левинаса; с другой стороны, технизация доказательства, где дорогостоящая машинерия, используемая капиталом или государством, сводит «истину» к «результативности». Наука на службе власти находит новую легитимацию в эффективности. Однако подлинная прагматика постмодернистской науки лежит не в совершении результативного, но в производстве паралогического — в микрофизике, фракталах, открытии хаоса, «теоретизации собственной эволюции как дискретной, катастрофической, непоправимой и парадоксальной». Если мечта о консенсусе остается пережитком ностальгии по эмансипации, то нарративы как таковые не исчезают, а становятся малыми и конкурирующими друг с другом: «малые нарративы остаются важнейшей формой научного воображения». Его социальным аналогом, рассмотрением которого заканчивается «Состояние постмодерна», выступает тенденция к использованию во всех сферах человеческого бытия (профессиональной, аффективной, сексуальной, культурной, политической) временного контракта, который является более экономической, гибкой и творческой связью, чем обязательства эпохи модерна. Если даже «система» и предпочитает именно такую форму, то она все равно не полностью подчиняется ей. «Мы должны радоваться, — завершает Лиотар свою мысль, — что эта форма является умеренной и смешанной, поскольку любая чистая альтернатива системе обречена повторять то, чему она хочет противостоять».

В конце 70-х годов эссеистические работы Хассана, посвященные преимущественно литературе, еще не были объединены в один сборник, а работы Дженкса ограничивались архитектурой. В этих условиях «Состояние постмодерна» (и по названию, и по теме) было первой книгой, которая трактовала постмодерн как радикальное изменение во всех сферах человеческого суще-

ствования. Позиция философа обеспечила ей значительно более широкую аудиторию, нежели та, которой могли похвастаться предшественники: «Состояние постмодерна» и по сей день остается наиболее цитируемой работой по теме. Однако будучи рассмотренной вне контекста остального творчества Лиотара, как это обычно происходит, книга дает превратное представление о его собственной интеллектуальной позиции. Действительно, «Состояние постмодерна», написанное как официальный отчет, ограничивается преимущественно эпистемологической судьбой естественных наук, представление Лиотара о которых, как он сам позже признавал, было более чем ограниченным²³. Он приписывал им когнитивный плюрализм, основанный на понятии (новом для франкоязычной аудитории, но давно уже тривиальном для англосаксонской) о различных, несопоставимых языковых играх. Часто отмечаемая некогерентность ранней концепции Витгенштейна была просто подправлена заявлением Лиотара о том, что такие игры являются как автаркичными, так и соперничающими, как если бы инстанции, не имеющие общего знаменателя, могли войти друг с другом в конфликт. В этом смысле последующее влияние книги было обратно пропорционально ее интеллектуальному значению, поскольку она способствовала релятивизму весьма низкого пошиба, который — как друзьями, так и врагами — нередко воспринимается в качестве ключевого признака постмодернизма.

Якобы научная система лиотаровского «отчета о знании» оставила без внимания искусство и политику. Курьез заключается в том, что именно они были главной страстью философа. Будучи членом радикальной ультралевой организации «Социализм или варварство», Лиотар в течение десятилетия (1954–1964) показал себя весьма проницательным обозревателем войны в Алжире, а затем еще два года продолжал активную деятельность в отколовшейся от «Социализма» группировке «Рабочая власть». Придя к убеждению, что пролетариат более не является революцион-

²³ «Я сочинял истории, я ссылался на целую кучу книг, которые никогда не читал; это, безусловно, впечатляло людей, но во всем этом было нечто от пародии... Это, безусловно, худшая из моих книг, они почти все плохи, но эта — худшая»: *Lotta Poetica. Third Series. Vol. 1. 1987. №1. January. P. 82* — интервью, которое имеет преимущественно общебиографический интерес.

ным субъектом, способным бросить вызов капитализму, Лиотар порвал с этой группировкой, продолжив свою деятельность в университетской среде Нантерра в 1968 г., и все еще продолжал комментировать Маркса для бунтовщиков вплоть до 1969 г. Однако когда волнения во Франции улеглись, идеалы Лиотара изменились. Его первая большая философская работа «Дискурс, фигура» (1971) в качестве фундамента для теории искусства (с примерами из поэзии и живописи) предложила фигуративную интерпретацию фрейдистских импульсов, противоположность лакановскому лингвистическому подходу к бессознательному.

К моменту написания «Смещения, исходя из Маркса и Фрейда» (1973) Лиотар пришел к более радикальным политическим выводам. «При капитале разум, — заявил он, — уже стоит у власти. Мы хотим уничтожить капитал не потому, что он иррационален, но именно потому, что он рационален. Разум и власть — одно и то же». «В капитализме нет ничего, нет диалектики, которая привела бы к его подавлению и преодолению в социализме: социализм, как теперь уже очевидно всем, тождественен капитализму. Вся критика весьма далека от действительности, она только укрепляет его». Единственное, что может уничтожить капитализм, — это «сдвиги в желании» у молодежи: прочь от либидинальных инвестиций в систему к такой манере поведения, когда «единственной направляющей является аффективная напряженность и умножение либидинальной силы»²⁴. Роль представителей передового искусства (ранее — ОПОЯЗа, футуризма и ЛЕФа в России; теперь — Ротко, Кейджа или Каннингема в Америке) заключается в том, чтобы разрушить препятствия на пути высвобождения этого желания посредством предания огню форм устоявшейся реальности. В этом смысле искусство лежит в основе любой протестной политики. «Для меня как политика (которым я был и, возможно, остаюсь) эстетика никогда не являлась отговоркой или комфортабельным отступлением: она была разломом, трещиной, по которой можно добраться до недр политической сцены, той пещерой, из которой нутро этой сцены можно наблюдать в перевернутом виде или вывернутым наизнанку»²⁵.

²⁴ *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris, 1973. P. 12–13, 16–18.

²⁵ *Ibid.* P. 20.

В «Либидинальной экономике» Лиотар сделал еще один шаг вперед. Здесь не было критики Маркса в наивном духе Касториадиса или Бодрийяра, во имя культа творчества или ностальгического мифа о символическом обмене. Чтобы разоблачить «желание, именуемое Марксом», необходима полная перекодировка политической экономики в либидинальную, которая не уклоняется от истины, заключающейся в том, что сама эксплуатация обыкновенно переживалась — даже рабочими ранней индустриальной эпохи — как эротическое удовольствие: мазохистское или истерическое наслаждение от разрушения физического здоровья в шахтах или на фабриках, или утраты персональной идентичности в анонимных трущобах. Капитал был и остается *желаем* теми над кем он господствует. Бунт против него происходит только тогда, когда удовольствие, которое он доставляет, становится «не переносимым»; в этом и заключается внезапный прорыв к новым горизонтам. Однако эти горизонты не имеют ничего общего с традиционным ханжеством левых. Как не было отчуждения при общественных инвестициях в капитал, так и при изъятии капиталовложений «нет либидинального достоинства, либидинальной свободы и либидинального братства» — это лишь вопрос новых аффективных напряженностей²⁶.

Более существенной подоплекой движения Лиотара от революционного социализма к нигилистическому гедонизму была, конечно, эволюция самой Пятой республики. Голлистский консенсус начала 60-х годов убедил его в том, что рабочий класс теперь существенно интегрирован в капитализм. Брожение конца 60-х дало Лиотару надежду, что не класс, но поколение — молодежь всего мира — сможет стать буревестником революции. Эйфорическая волна потребления, захлестнувшая страну в начале-середине 70-х, привела к распространенной тогда теоретической трактовке капитализма как хорошо отлаженной машины желания. В 1976 г., однако, социалисты и коммунисты договорились об общей программе, в связи с чем у них появились неплохие шансы победить на следующих парламентских выборах. Перспектива появления — впервые после начала холодной войны — коммунистов в правительстве произвела панику в уважаемых кругах, обусловив мощную идеологи-

²⁶ *Economie Libidinale*. Paris, 1974. P. 136–138.

скую контратаку. Результатом стала стремительная раскрутка «новых философов», группы бывших публицистов образца 1968 г., покровительствуемых медиа и Елисейским дворцом.

При всем непостоянстве политической траектории Лиотара в ней присутствовала одна константа. «Социализм или варварство» изначально был откровенно антикоммунистической организацией, и именно антикоммунизм оставался неискоренимым элементом мировоззрения Лиотара, как ни изменялись его настроения и убеждения. В 1974 г. он сильно удивил своих американских друзей, признавшись, что в качестве президента предпочел бы Жискара, поскольку Миттерана поддерживали коммунисты. Впрочем, несмотря на это, перед выборами 1978 г., когда опасность вхождения коммунистов в правительство была очевидной, Лиотар испытывал двойственное отношение к «новым философам». С одной стороны, их яростная атака на коммунизм была полезна; с другой, они были небольшим кружком, получившим известность благодаря компрометирующей поддержке официальной власти. Вмешательство Лиотара в предвыборные дебаты, сардонический диалог «Языческие наставления» были и защитой, и осмеянием «новых философов». Именно в этой работе 1977 г. Лиотар впервые сформулировал идею метанарративов. впоследствии столь детально развернутую в «Состоянии постмодерна», и предельно ясно определил ее мишень. У истоков термина лежит один из «главных нарративов» — марксизм. К счастью, его влияние теперь, наконец, подверглось эрозии благодаря бесчисленным свидетельствам о ГУЛАГе. Конечно, на Западе существовал также другой большой нарратив — о капитале; но он был предпочтительнее нарратива Партии в силу своей «безбожности»: «Капитализм не имеет почтения ни к какой истории», ибо «его нарратив — обо всем и ни о чем»²⁷.

В том же году, когда вышел его политический манифест, Лиотар создал свой эстетический канон. Книга «Преобразователи Дюшана» представляла создателя «Большого стекла» и «Дано» как критического художника неизоморфностей, несовместимостей и не

²⁷ Instructions Païennes. Paris, 1977. P. 55. Впервые употребив термины «большой нарратив» и «метанарратив», Лиотар без обиняков определяет их референт как марксизм (p. 22–23).

соизмеримостей. Защищая в очередной раз свое мнение о наслаждении (*jouissance*), которое испытывал ранний индустриальный пролетариат от своей тяжелой участи, Лиотар утверждал: «Если вы описываете судьбу рабочих исключительно в терминах отчуждения, эксплуатации и нищеты, то вы представляете их исключительно как жертв, которые лишь пассивно страдают в ходе всего процесса и лишь обретают права на будущие репарации (социализм). Вы упускаете существенный момент, заключающийся вовсе не в повышении производительных сил любой ценой, и даже не в смерти многих рабочих (как нередко говорил Маркс с цинизмом, приукрашенным дарвинизмом). Вы упускаете энергию, которая позже пропитала искусство и науку, радость и боль от открытия того, что вы можете держаться (жить, работать, мыслить, ощущать) в месте, где делать это совершенно бессмысленно. Равнодушие к смыслу, стойкость». Именно через эту «стойкость», «механический аскетизм» получают прочтение сексуальные загадки Дюшана. «„Стекло“ есть „задержка“ наготы, „Дано“ — ее продвижение. Для „Стекла“ еще слишком рано, чтобы увидеть лежащую обнаженную женщину; для сцены „Дано“ — уже слишком поздно». Исполнитель — комплексный *преобразователь*, батарея машин изменения. Здесь нет искусства, поскольку нет объекта. Здесь только преобразования, перераспределение энергии. Мир является множеством механизмов, которые преобразуют одни единицы энергии в другие»²⁸.

Таким образом, фон «Состояния постмодерна» был куда более насыщенным, нежели сам документ, составленный для квебекского правительства. «Отчет о знании» оставил открытыми два вопроса, которые постоянно волновали Лиотара: каковы следствия постмодерна для искусства и каковы они для политики. Лиотар довольно скоро был вынужден ответить на первый вопрос, причем позиция его оказалась на редкость неудобной. При создании «Состояния постмодерна», он, в общем, не имел представления о той эволюции, которую термин претерпел в архитектуре (вероятно, единственном искусстве, о котором он никогда не писал), причем эстетическое значение этого термина оказывалось прямо противоположным его собственным оценкам. Такое неведение не могло длиться бесконечно. Около 1982 г. Лиотар был проинформиро-

²⁸ Les Transformateurs Duchamp. Paris, 1977. P. 23, 39–40.

ван о версии постмодерна, созданной Дженксом, и о ее широкой рецепции в Америке. Его реакция была резкой. *Этот* постмодернизм был тайной реставрацией деградировавшего реализма, ранее пользовавшегося покровительством нацизма и сталинизма, а ныне переработанного современным капитализмом в циничный эклектизм, — он был всем тем, с чем боролся авангард²⁹.

Это ослабление эстетического напряжения обещало не просто конец экспериментирования, но и отмену импульса модернистского искусства как такового, источником которого всегда был тот разрыв между постижимым и представимым, который Кант называл возвышенным в отличие от просто прекрасного. Но каково тогда должно быть подлинное искусство постмодерна? Ответ Лиотара, находившегося в плену того словоупотребления, которое он терпеть не мог, оказался неубедительным. Постмодерн не приходит после модерна, но является моментом внутреннего обновления, присущим ему изначально, — тем течением, чей ответ на дробление реальности противоположен ностальгии по ее единству: скорее, он является радостным принятием свободы изобретать новое. Но пышность не имеет к этому отношения. Годом позже Лиотар дал высокую оценку минимализму, особо выделив его из авангардного искусства, — здесь возвышенное трактуется как лишенность. Напротив, то, что одобряет рынок искусства, — это китч, прославляемый Дженксом: «Амальгамирование, украшательство, смешение всего в кучу — потакание „вкусу“ публики, не способной иметь вкуса»³⁰.

Если проблема Лиотара в создании теории постмодернистского искусства заключалась в том, что эстетические тенденции ушли в сторону от того направления, сторонником которого он всегда был (что вынудило его объявить художественный постмодерн вечным принципом, а не фазой, явно наперекор собственному мнению о научном постмодерне как стадии когнитивного развития), то и его трудности с построением постмодернистской

²⁹ Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? / Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris, 1986. P. 29–33. Английский перевод: «Answering the Question: What is Postmodernism?» Напечатано как приложение к: The Postmodern Condition, p. 73–76.

³⁰ Le sublime et l'avant-garde (берлинская лекция 1983 г.). Напечатано в: L'Inhumain. Causeries sur le Temps. Paris, 1988. P. 117.

политики приняли со временем аналогичный характер. Здесь замешательство создавал сам ход истории. В «Состоянии постмодерна» Лиотар провозгласил закат всех больших нарративов. Одним из них, чью смерть он особо хотел засвидетельствовать, был классический социализм. В последующих текстах он расширил список больших нарративов, которые ныне погибают: христианское спасение, просвещенческий прогресс, гегельянский дух, романтическое единство, нацистский расизм, кейнсианское равновесие. Однако главным референтом всегда оставался коммунизм. А как же насчет капитализма? Во время, когда писал Лиотар, в последние годы эпохи Картера, Запад, вошедший в тяжелую рецессию, был весьма далек от бодрого идеологического настроения. Поэтому он мог предположить, во всяком случае с некоторой степенью правдоподобия, что современный капитализм получает легитимность только на основе принципа производительности, являющегося лишь тенью реальной легитимации.

С резким изменением конъюнктуры в 80-х (эйфория рейгановского бума, триумфальное идеологическое наступление правых завершившееся коллапсом Советского Союза в конце десятилетия) эта позиция потеряла всякую достоверность. Мало того, что большие нарративы были далеки от исчезновения, дело выглядело так, что впервые в истории мир подпал под контроль наиболее грандиозного из них — единой универсальной истории свободы и процветания, глобальной победы рынка. Как мог Лиотар приспособиться к этому непредусмотренному развитию событий? Его первой реакцией было утверждение, что капитализм, хотя он и кажется воплощением универсальной цели истории, на самом деле уничтожает любую цель, поскольку не несет никаких иных ценностей, кроме фактической безопасности. «Капитал не нуждается в легитимации, он ничего не предписывает в строгом смысле обязательства, ему не нужно устанавливать никаких нормативных правил. Он представлен везде, но как необходимость, а не как окончательность». В лучшем случае он утверждает в качестве квазинормы «экономия времени»; но может ли это всерьез рассматриваться как универсальная завершенность?³¹

³¹ Mémoire sur la légitimité (1984) / Le Postmoderne expliqué aux enfants. Paris, 1986. P. 94.

Это было слишком слабо, чтобы быть убедительным. К концу 90-х Лиотар нашел более приемлемый выход из этого затруднения. Еще раньше он стал описывать капитализм как феномен, который не является общественно-экономическим по преимуществу. «Капитализм, строго говоря, является фигурой. Как система он имеет главный свой источник не в рабочей силе, но в самой энергии, физике (система не изолирована). Как фигура капитализм черпает силу из идеи бесконечности. Он может проявляться в человеческом существовании как желание денег, желание власти или желание новизны. Все это может выглядеть очень гадко, очень тревожно. Но эти желания — антропологическая трансляция чего-то такого, что онтологически является „конкретизацией“ бесконечности воли. Эта „конкретизация“ имеет место безотносительно социальных классов. Социальные классы — это нерелевантные онтологические категории»³². Эта замена истории онтологией была лишь промежуточной остановкой: через несколько лет Лиотар перешел к астрофизике.

«Триумф капитализма над конкурирующими системами, — утверждал он теперь, — стал результатом естественного отбора, который предшествовал самой человеческой жизни». В неизмеримых пространствах космоса, где все тела подвержены энтропии, оригинальный шанс — «случайная комбинация форм энергии» — обусловил возникновение на крохотной планете рудиментарных живых систем. Поскольку внешняя энергия была ограниченной, они были вынуждены конкурировать друг с другом в постоянно приносящем неожиданности процессе эволюции. В конце концов по прошествии миллионов лет человеческий вид стал способен использовать речь и орудия; затем «появились различные невероятные формы объединения людей, которые проходили отбор сообразно их способности находить, захватывать и сохранять источники энергии». В течение последующих тысячелетий, отмеченных неолитической и индустриальной революциями, «системы, называемые либеральными демократиями» показали себя наилучшими в решении этой задачи, победив коммунистических и исламистских конкурентов и смягчив экологические проблемы. «Судя

³² Appendice svelte à la question postmoderne (1982) / Tombeau de l'intellectuel et autres papiers. Paris, 1984. P. 80.

по всему, ничто не может остановить развитие этой системы, кроме разве что неминуемого угасания Солнца. Но, чтобы встретить этот вызов, система уже начала разрабатывать необходимые заменители, которые позволят ей выжить даже после исчезновения источника солнечной энергии»³³. Все современные научные исследования в конечном счете проводятся ради исхода, через четыре миллиарда лет, измененного человеческого вида с Земли.

Впервые представив набросок этой теории, Лиотар определил ее как «новую декорацию»³⁴. Обращение к языку сценографии устраняло любой намек на нарратив — даже ценой непреднамеренного предположения о стилизации постмодерна, в ином случае наиболее нежелательного. Но после завершения теории Лиотар представил ее как «неявный сон, который постмодерн видит о самом себе», «миф постмодерна». «Однако, — настаивал он, — миф реалистичен, поскольку он рассказывает историю о силе, которая создает, уничтожает и изменяет реальность». Этот миф изображает конфликт между двумя энергетическими процессами. «Один ведет к разрушению всех систем, всех тел, живых и неживых, на нашей планете и в солнечной системе. Но в рамках этого процесса энтропии, который необходим и постоянен, другой процесс, который случаен и непостоянен (по крайней мере, в течение длительного времени), действует в противоположном ключе, повышая дифференциацию своих систем. Это движение не может остановить первый процесс (по крайней мере, если не найдется способа „перезарядить“ Солнце), но может избежать катастрофы за счет исхода из своей космической обители». Таким образом, предельным двигателем капитализма является не жажда наживы или какое-нибудь человеческое желание: он развивается скорее как отрицательная энтропия. «Развитие — это не изобретение человеческих существ. Человеческие существа — это изобретение развития»³⁵.

Но почему это не является — по сути своей модернистским — большим нарративом? «Потому, — отвечает Лиотар, — что это — ис-

³³ *Moralités Postmodernes*. Paris, 1993. P. 80–86.

³⁴ *Billet pour un nouveau décor (1985) / Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, 1986. P. 131–134.

³⁵ *Une fable postmoderne / Moralités Postmodernes*. Paris, 1993. P. 86–87.

тория без историзма и без цели». Этот миф является постмодернистским потому, что «здесь нет окончательности ни в каком горизонте эмансипации». Человеческие существа, как свидетели развития, могут отворачиваться от процесса, носителями которого они являются. «Но даже их критика развития, его неравномерности, нерегулярности, фатальности и негуманности является выражением развития и вносит в него свою лепту». Универсальная энергетика как будто не оставляет места для пафоса. Однако Лиотар легко описывает свою историю как «трагедию энергии», которая «как „Царь Эдип“ заканчивается плохо», но «как „Эдип в Колоне“ допускает финальный катарсис»³⁶.

Едва ли требуется специально обсуждать интеллектуальную хрупкость этой поздней конструкции. Ничто в исходной концепции Лиотара о метанарративах не связывает ее с идеей эмансипации, которая была всего лишь одним из двух модернистских дискурсов легитимации, которые он пытался отследить. Постмодернистский миф все еще оставался бы большим нарративом, будь он даже исключением из темы. Но на самом деле он, конечно, им не является. Чем еще может быть бегство к звездам, кроме как эмансипацией от пут умирающей Земли? Еще более явно, в другом — равноценном — регистре лиотаровского нарратива, сам капитализм открыто говорит на языке эмансипации, более часто и уверенно, чем когда бы то ни было. В одной из работ Лиотар вынужден признать это. Он, несомненно, согласен с тем, что «эмансипация — это более не задача получения и навязывания свободы извне», но «она есть идеал, который сама система стремится реализовать в большинстве областей, которые она охватывает, таких как труд, налоги, рынок, семья, пол, раса, школа, культура, коммуникации». Препятствия и сопротивление только вдохновляют ее на то, чтобы быть более открытой и сложной, осуществляя спонтанные предприятия, «и это является осязаемой эмансипацией». Если дело критика заключается в том, чтобы сообщать о недостатках системы, то «такая критика, неважно, откуда она берется, нужна системе для более эффективного осуществления эмансипации»³⁷.

³⁶ Ibid. P. 91–93, 87.

³⁷ Mur, golfe, système (1990) / *Moralités Postmodernes*. Paris, 1993. P. 67–68.

Состояние постмодерна, возвестившее смерть большого нарратива, завершается, таким образом, почти что вечным воскресением в аллегории развития. Логика этого странного результата обусловлена политической траекторией Лиотара. Начиная с 70-х годов, пока коммунизм существовал как альтернатива капитализму, последний был меньшим злом: Лиотар мог даже сардонически восхвалять его как приятный, сравнительно с коммунизмом, порядок. Но после того как советский блок исчез, гегемония капитала стала менее привлекательной. Его идеологический триумф, казалось, восстанавливал как раз тот тип легитимизирующего нарратива, некролог которому сочинял Лиотар. Его решением было не противостояние новым реалиям на политическом поле, но их сублимация в метафизике. Своевременно запущенные в межгалактическое пространство, его исходные энергии могли посулить капитализму лишь бурную перспективу большого космического путешествия. Горьковато-сладкое утешение, которое это изменение масштаба могло предоставить бывшему бунтарю, очевидно. «Постмодернистский миф» не предоставлял окончательно примирения с капиталом. Напротив, теперь Лиотар обрел оппозиционные интонации, которые долгое время не проявлялись в его работах: порицание глобального неравенства и культурной лоботомии, а также отвращение к социал-демократическому реформизму, напоминающему его революционное прошлое. Однако теперь единственными оставшимися возможностями сопротивления системе оказывались внутренние: сдержанность художника, индетерминированность детства, молчание души³⁸. Ушло «ли-

³⁸ См., в частности: *À l'insu* (1988), *Ligne générale* (1991), *Intime est la terreur* (1993), in *Moralités Postmodernes*; *Avant-propos: de l'humain* (1988), in *L'Inhumain*, где Лиотар признает: «Бесчеловечность системы, которая пребывает ныне в процессе консолидации под именем „развитие“ (среди некоторых других), не следует смешивать с той бесконечно тайной бесчеловечностью, заложником которой является душа. Верить, как верил я когда-то, что первый тип бесчеловечности может зависеть от второго, сообщать ему выразительность, — заблуждение. Эффект системы заключатся скорее в том, чтобы предавать забвению то, что ускользает от нее». Позднее, в *La Mainmise*, Лиотар воспроизвел «миф развития», но сместил акценты: теперь он «предвосхищает противоречие», поскольку «процесс развития протекает

кование» по поводу начального слома постмодернизмом «представления»; теперь неодолимая болезнь определяла дух времени. Постмодерн был «меланхолией»³⁹.

ФРАНКФУРТ — МЮНХЕН

«Состояние постмодерна» было опубликовано осенью 1979 г. Ровно год спустя Юрген Хабермас прочел во Франкфурте лекцию «Модерн — незавершенный проект» по поводу вручения ему отцами города премии Адорно. Эта лекция занимает специфическое место в постмодернистском дискурсе. В сущности, она затрагивала только ограниченную область постмодерна, однако впоследствии оказалась стандартным объектом цитирования. Такой парадоксальный результат был в значительной мере обязан положению Хабермаса в англосаксонском мире, где он считался главным европейским философом современности. Однако его вмешательство выполняло также и критическую функцию. Впервые с момента рождения идеи постмодерна в конце 70-х она получила здесь резкую оценку. Если появление некоего интеллектуального поля обычно требует негативного полюса для того, чтобы обеспечить эффективное напряжение, то именно Хабермас занял этот полюс. Однако его текст с тех пор традиционно толкуется неверно. Часто в нем видели ответ на работу Лиотара — из-за близости по времени; но, вероятно, когда он создавался, Хабермас ничего о ней не знал. Скорее всего, Хабермас откликнулся на Венецианскую биеннале 1980 г., витрину постмодернизма в версии Дженкса⁴⁰, о которой,

вопреки человеческому плану эмансипации», хотя и претендует на свое единство с ним. На вопрос, есть ли в нас потребность эмансипироваться от этой предположительной эмансипации, Лиотар отвечает, что таково «наследие», завещанное «незапамятным детством» «поступку свидетельства» в произведениях искусства: *Un Trait d'Union*. Paris, 1993. P. 9.

³⁹ *Moralités Postmodernes*. Paris, 1993. P. 93–94.

⁴⁰ *Die Moderne — ein unvollendetes Project / Kleine politische Schriften (I–IV)*. Frankfurt, 1981. P. 444. Эта немецкоязычная лекция значительно больше

со своей стороны, понятно, ничего не знал Лиотар, когда писал свою работу. Таким образом, у истока этих дебатов лежат иронические «обознатки» (*chassé-croisé*).

Хабермас начинает с признания того, что дух эстетического модерна, с его новым чувством времени как настоящего, обремененного героическим прошлым, родившийся в эпоху Бодлера и достигший кульминации в дадаизме, очевидным образом утратил силу; авангард состарился. Идея постмодерна обязана своей силой этому бесспорному изменению. Однако некоторые неоконсервативные теоретики, такие как Дэниел Белл, делают из этого неверные выводы. Антиномическая логика модернистской культуры, как говорят они, достигла того, что пронизала всю структуру капиталистического общества, ослабила его моральную устойчивость и подорвала рабочую дисциплину культом неограниченной субъективности — именно теперь, когда эта культура прекратила быть источником творческого искусства. Результат угрожает гедонистическим банкротством некогда почтенного социального порядка, которое можно остановить только возрождением религиозной веры, возвращением священного в секуляризованный мир.

Такой подход, как считает Хабермас, обвиняет эстетический модерн в том, что, безусловно, является коммерческой логикой самой капиталистической модернизации. Реальные апории культурного модерна лежат в другой области. У просвещенческого проекта модерна были две составляющие. Одна — это впервые осуществившееся разделение науки, этики и искусства, которые больше не соединялись в религии Откровения, на автономные ценностные сферы, каждая из которых руководствовалась собственными нормами — истиной, справедливостью, красотой. Вторая — это реализация потенциала этих вновь образовавшихся сфер в субъективном потоке обыденной жизни, взаимодействия их между собой для ее обогащения. Это была программа, в которой про-

1

по объему и резче по тону, чем англоязычная, прочитанная Хабермасом в Нью-Йорке в качестве James Lecture годом позже (New German Critique, 1981, Winter, P. 3–15). В самом ее начале ставится следующий прямой вопрос: «В самом ли деле модерн так устарел, как твердят сторонники постмодерна? Или же на всех углах рекламируемый постмодерн, в свою очередь, лишь туфта (phony)?»

изошел сбой. Ибо вместо превращения в общий ресурс повседневной коммуникации каждая из этих сфер стремилась к эзотерической специализации, закрытой для мира обыденных значений. В течение XIX в. искусство стало критическим анклавом, чем дальше, тем больше отчуждавшимся от общества и даже фетишизирующим свою собственную отстраненность от него. В начале XX в. революционный авангард, например сюрреализм, попытался разрушить возникшее в результате разделение между искусством и жизнью при помощи эффектных актов эстетической воли. Но эти усилия оказались тщетными: из разрушения форм и десублимации значений не произошло никакой эмансипации, равно как и жизнь не могла быть преобразована только за счет поглощения искусства. Требовалось также параллельное привлечение ресурсов науки и этики, их взаимодействие в деле одушевления жизненного мира.

Проект модерна все еще должен быть реализован. Однако открытая попытка его отрицать (раз его так трудно воплотить) провалилась. Под угрозой регресса автономность ценностных сфер не может быть отменена. Все еще сохраняется требование переприсвоения специализированных культур, которые производят эти сферы, в языке обыденного опыта. Для этого, однако, необходимо возвести барьеры, способные защитить спонтанность жизненного мира от вторжения рыночных сил и бюрократической администрации. «Однако, — делает мрачный вывод Хабермас, — шансы на это сегодня не слишком велики. В той или иной мере на всем Западе сформировался климат, который развивает тенденции, критические по отношению к культурному модерну»⁴¹. В настоящий момент предлагается не менее трех различных видов

⁴¹ Для своих немецких слушателей Хабермас пояснял, что состояние «дифференцированной обратной связи современной культуры с повседневной практикой» является «способностью жизненного мира вырабатывать институты, которые могут не только ограничивать внутреннюю динамику экономической и управленческой системы деятельности», но «и направлять социальную модернизацию в другое, некапиталистическое русло» (*wenn auch die gesellschaftliche Modernisierung in andere nichtkapitalistische Bahnen gelenkt werden kann*). Из лекции для американской аудитории Хабермас, напротив, осмотрительно убрал эту фразу, оставив только без-

консерватизма: антимодернизм «молодых» консерваторов, обращающихся к архаике, к дионисийским силам для противостояния любой рационализации (традиция, включающая в себя различных мыслителей от Батая до Фуко); предмодернизм «старых» консерваторов, обращающихся к субстанциальной космологической этике квазиаристотелевского типа (традиция Лео Штрауса); постмодернизм «неоконсерваторов», приветствующих овеществление отдельных ценностных сфер в замкнутых областях специализации, полностью закрытых от любых потребностей жизненного мира, с концепциями науки, близкими к раннему Витгенштейну, политики — к Карлу Шмитту и искусства — к Готфриду Бенну. В Германии неявная смесь антимодернизма и предмодернизма пронизывает собой контркультуру, а в политическом истеблишменте вызревает злобный альянс предмодернизма и постмодернизма.

Аргумент Хабермаса, компактный по форме, тем не менее был довольно курьезной конструкцией. Его определение модерна, некритически заимствованное у Вебера, сводило модерн, по сути дела, к разграничению ценностных сфер; к этому Хабермас добавил в качестве просвещенческой концепции их реконфигурацию как взаимодействующих ресурсов в жизненном мире — идею, чуждую Веберу и едва ли характерную для *Aufklärung* (Просвещения) как отличного от Гегеля. Довольно-таки ясно, что «проект» модерна, как он его представил, является противоречивым сочетанием двух противоположных принципов — специализации и популяризации. Каким образом можно — на любой стадии — произвести их синтез? Можно ли вообще когда-нибудь завершить проект при таких определениях? Однако если в этом смысле он выглядит не столько незавершенным, сколько неосуществимым, то причины этого лежат в социальной теории Хабермаса как таковой.

Действительно, внутренний конфликт эстетического модерна воспроизводит в миниатюре напряжения в структуре представлений Хабермаса о капиталистических обществах. С одной стороны, они управляются «системой» безличных связей, опосредованных механизмами денег и власти, которые не могут быть присвоены никаким коллективным агентом из-за угрозы регрессивной де-диффе-

обидное дополнение. Ср.: «Die Moderne — ein unvollendetes Project» (p. 462) и «Modernity — an Incomplete Project» (p. 13).

ренциации отдельных институциональных порядков — рынка, администрирования, закона и т. д. С другой стороны, «жизненный мир», объединенный intersубъективными нормами, в котором преобладают скорее коммуникативные, нежели инструментальные действия, нуждается в защите от «колонизации» со стороны систем, хотя, впрочем, не посягает на них. То, что исключается этим дуализмом, так это любая форма народного суверенитета, как в традиционном, так и в радикальном смысле. Самоуправление свободно объединяющихся производителей исключено из повестки дня. Остается только мечта о невозможном примирении двух неравных областей. Для Хабермаса периода «Теории коммуникативного действия» «публичная сфера» была демократической стороной их выравнивания (хотя ее структурная деградация, по мнению Хабермаса, началась уже давно). В «Модерне — незавершенном проекте» об этом нет ни единого упоминания. Однако отзвук этой концепции обнаруживается в единственном позитивном примере, который Хабермас приводит для иллюстрации того, как может выглядеть переприсвоение искусства в обыденном существовании: образ из «Эстетики сопротивления» Петера Вайса (молодые рабочие из довоенного Берлина обсуждают Пергамский алтарь), напоминание о «плебейских» эквивалентах буржуазной публичной сферы, упомянутых в предисловии к знаменитому исследованию, которое он ей посвятил. Но, конечно, это просто фиктивная иллюстрация. Затронутая эстетика относится к классической античности, а не к модерну; к тому же она была представлена еще до того, как авангард устарел.

Эта неуместность (*mal à propos*) может рассматриваться как показатель шаткости фундамента хабермасовского аргумента. Существует принципиальный разрыв между феноменом, с которого он начинается (очевидный закат эстетического модернизма), и темой, которая развивается впоследствии (излишняя специализация ценностных сфер). Последнее никак не повлияло на развитие науки. Почему же оно должно влиять на искусство? Хабермас не пытается ответить, он даже не ставит этот вопрос. В результате возникает зияющий разрыв между проблемой и ее решением. Затухание страсти к экспериментированию пребывает с одной стороны, новое воодушевление жизненного мира — с другой, и между первым и вторым нет практически никакой связи. Признаком шаткости конструкции является и та фантастическая клас-

сификация, которая ее венчает. Независимо от того, сколько вопросов можно задать Хабермасу относительно интеллектуального перехода от Батая к Фуко (а их много), эта традиция даже при очень богатом воображении не может быть описана как «консервативная». Наоборот, сколь ни были бы консервативными потомки Витгенштейна, Шмитта или Бенна, не говоря уже о мыслителях типа Белла, считать их представителями «постмодерна» — более чем странная ошибка: как правило, они оказывались среди наиболее яростных его критиков. Давать такую характеристику столь очевидным его противникам равносильно полному затемнению самого понятия «постмодерн».

Впрочем, это не было последним словом Хабермаса касательно данного предмета. Менее известной, но более значимой является его лекция «Архитектура модерна и постмодерна», прочитанная в Мюнхене годом позже. Здесь Хабермас выступил с действительно сильной эстетической теорией постмодерна, обнаружив впечатляющее знание предмета и эмоциональное отношение к нему. Он начал с наблюдения, что модернистское движение в архитектуре — единственный объединяющий стиль после неоклассицизма — берет исток в духе авангарда, но тем не менее наследует в творчестве классической традиции, верной идеям западного рационализма. Сегодня архитектурный модерн подвергается массовой атаке из-за чудовищного урбанистического облика многих послевоенных городов. Однако действительно ли в этих городах явлено реальное лицо архитектурного модерна или же это искажение его духа?⁴² Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к истокам движения.

В XIX в. искусство архитектуры столкнулось с тремя беспрецедентными вызовами индустриальной революции. Она потребовала проектирования нового типа зданий — культурных (библиотеки, школы, оперы) и хозяйственных (железнодорожные станции, универсальные магазины, склады, рабочие общежития); она предложила новые технологии и материалы (железо, сталь, бетон, стекло); она навязала новые социальные императивы (давление

⁴² *Moderne und postmoderne Architektur / Die Neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt, 1985. P. 15; английский перевод: *The New Conservatism*. Cambridge, Mass., 1989. P. 8.

ние рынка, административные планы) при «капиталистической мобилизации всех возможностей урбанизма»⁴³. Архитектура того времени оказалась подавленной этими требованиями и не смогла дать ни одного вразумительного ответа на них, разложившись в эклектический историцизм или мрачную утилитарность. Реагируя на эту неудачу, модернистское движение преодолело стилистический хаос и капризный символизм поздневикторианской архитектуры и занялось преобразованием всей городской среды — от самых монументальных и выразительных зданий до наименее значительных утилитарных сооружений.

В ходе этого процесса модернистское движение триумфально ответило на два первых вызова индустриальной революции своей исключительной формальной креативностью. Но оно не смогло совладать с третьим. Архитектурный модернизм практически с самого начала явно переоценил свою способность преобразовать городскую среду: наиболее явным образом этот просчет проявился в дерзости раннего, утопического Ле Корбюзье. После войны такая чрезмерная наивность сделала движение беспомощным перед прессом капиталистической реконструкции, что привело к опустошению городских ландшафтов, позже поставленное ему в вину. В конце этого пути лежит реакция на современное состояние дел: консервативное возвращение к неоисторицизму (Терри), виталистический поиск микрорайонной архитектуры (Кир), напыщенный декор собственно постмодерна (Холлейн или Вентури). В общем, единство формы и функции, вдохновлявшее проект модернизма, теперь распалось.

Это был, несомненно, более впечатляющий подход к судьбе эстетического модерна в самом социально восприимчивом из всех искусств, нежели франкфуртская лекция. Но выступление в Мюнхене, даже при большей полноте и точности, не было избавлено от тех же самых фундаментальных проблем. Что в конечном счете стало причиной падения в глазах публики модернистского движения в архитектуре? Ответ, казалось бы, очевиден: дело в его неспособности сопротивляться или обходить ограничения послевоенных денег и власти, или, как кратко сформулировал Хабермас,

⁴³ Moderne und postmoderne Architektur. P. 18.

в «противоречиях капиталистической модернизации»⁴⁴. Однако до какой степени архитектурный модернизм — намеренно или ненамеренно — был связан с этими императивами? Хабермас возлагает на него определенную ответственность за непонимание собственной изначальной динамики. Исторически корни модернизма лежат в трех ответах на кубизм в сфере чистого дизайна. Эти три ответа — русский конструктивизм, «Де Стил» и группа Ле Корбюзье. Экспериментальная форма порождает практическую функцию, но не наоборот. Но когда доминировать стал Баухаус, исходная концепция была забыта и новая архитектура была ложно представлена как «функционалистская». В конце концов эта путаница оказалась весьма удобной для девелоперов и бюрократов, финансировавших и дававших разрешение на строительство тех зданий, которые рассматривались ими как функциональные.

Однако это незаметное предательство самого себя, сколь бы серьезным оно ни было, не явилось основной причиной того, что модернизм зашел в тупик. На первый взгляд, Хабермас обвиняет безжалостную спекулянтскую логику послевоенного капитализма, разбрасывающую по городскому ландшафту отвратительные офисные кварталы и сляпанные на скорую руку многоэтажки. Если бы дело обстояло так, то можно было бы вообразить некий радикальный социальный поворот, при котором был бы устранен диктат прибыли, а городская структура оказалась бы исцеленной коллективом, способным создать архитектуру уюта, дружелюбия и красоты. Однако именно это Хабермас принципиально исключает. Ибо, как он разъясняет, главной ошибкой модернизма было не столько отсутствие настороженного отношения к рынку, сколько слишком большое доверие к плану. Его крушение обусловлено не давлением капитала, а неотъемлемыми чертами самого модерна, не погоней за рентой или прибылью, а структурной дифференциацией общества. «Утопия заранее данных форм жизни, которая уже вдохновляла ранее планы Оуэна и Фурье, не могла быть реализована: не только из-за безнадежной недооценки дифференциации, сложности и изменчивости современных обществ, но и потому, что модернизированные общества с их функциональной взаимозависимостью выходят за пределы измерений

⁴⁴ Ibid. P. 23.

жизненных условий, которые могло бы рассчитать воображение планировщика»⁴⁵.

Иначе говоря, здесь воспроизводится схема, восходящая к франкфуртской лекции и берущая исток в том же самом неподвижном дуализме, установленном хабермасовской теорией коммуникативного действия: непоколебимая система и бессильный жизненный мир. Но там для последнего была оставлена хотя бы формальная возможность некоей свободы действий. Здесь же Хабермас делает более жесткие выводы из своих посылок. Нереализуема не просто модернистская мечта о человеческом городе. Саму идею города как такового обрекают на постепенное забвение функциональные требования безличных связей, которые делают бессмысленной любую попытку вернуться к когерентному понятию города. Когда-то «город как постижимая среда мог быть распланирован архитектурно и представлен в уме». Но с развитием индустриализма город оказался внедрен в «абстрактные системы, которые более не могли быть эстетически схвачены в некотором мыслимом присутствии»⁴⁶.

С самого начала рабочее жилье не могло быть интегрировано в городской центр; со временем множась кварталы коммерческой и административной активности распылили его на еще более мелкие частицы, превратив в непостижимый, лишенный характерных черт лабиринт. «Изображения торговых марок и неоновая реклама демонстрируют, что дифференциация должна осуществляться иными методами, нежели формальный язык архитектуры». Этой судьбы невозможно избежать. «Урбанистические агломерации переросли старую концепцию города, которая все еще живет в наших сердцах. Это, однако, не является результатом ошибки модернистской, равно как и какой-либо другой, архитектуры»⁴⁷. Все это вписано в логику социального развития как необходимое требование самого модерна, безотносительно к труду и капиталу. Не финансовое накопление, а неумолимая систематическая координация делает городское пространство не поддающимся расшифровке.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid. P. 25.

⁴⁷ Ibid. P. 26.

Здесь пафос теории позднего Хабермаса, которая одновременно вновь утверждает идеи Просвещения и полностью исключает шансы на их реализацию, находит свое наиболее чистое выражение: это можно назвать, перевернув формулу Грамши, эвдемонизмом разума и пораженчеством воли. Хабермас заканчивает тем, что выражает сдержанную симпатию к национальным направлениям в архитектуре, которые поощряют участие в проектах местного населения, как к тенденциям, в которых стабильно сохраняются некоторые импульсы модерна. Но так же как и в случае более широкой контркультуры, ностальгия о недифференцированных формах существования сообщает этим тенденциям определенный налет антимодернизма⁴⁸: их молчаливая апелляция к *Volksgeist* (духу народа) вызывает в памяти примеры нацистской архитектуры, несмотря на различия в том, что касается монументализма. Если Хабермас, хоть и без энтузиазма, заключает, что в такой оппозиции имеется определенная доля «истины», то он, тем не менее, не говорит (не может сказать), что в ней имеется какая-либо надежда.

Тогда, осенью 1981 г., концепция обрела устойчивость. Через тридцать лет после того как Олсон впервые заговорил о постмодерне, тот прошел стадию кристаллизации в качестве общего предмета обсуждения и конкурирующего дискурса. В самом начале идея постмодерна всегда ассоциировалась с пространством за пределами Запада — Китаем, Мексикой, Турцией; даже позже за Хасаном и Лиотаром стояли Египет и Алжир, а также аномалия Квебека. Пространство было исходно вписано в эту идею. В культурном отношении постмодерн указывал на нечто за пределами того, во что превратился модерн; однако каково было направление — по поводу этого консенсуса не было, был только набор оппозиций, восходящий к де Онису. Не было консенсуса и по поводу того, к каким искусствам или наукам это относится, были лишь не связанные между собой интересы и сталкивающиеся мнения. Одновременное вмешательство Лиотара и Хабермаса впервые скрепило предмет печатью философского авторитета. Однако странным образом вклад как первого, так и второго оказался неокончательным. В прошлом оба мыслителя были сторонниками марксиз-

⁴⁸ Ibid. P. 27.

ма, однако поразительно, насколько мало они взяли от него для своих концепций постмодерна. Не было осуществлено и попыток серьезной исторической интерпретации постмодерна, способной определить его во времени и пространстве. Вместо этого они предложили более или менее изменчивые и пустые знаки как свидетельство его появления: делегитимация больших нарративов (без указания даты) — у Лиотара и колонизация жизненного мира (а когда он не был колонизирован?) — у Хабермаса. Парадокс заключался в том, что понятие, по определению темпоральное, в обоих случаях было лишено серьезной периодизации.

Туман, окутывавший термин в его применении к социуму, не был развеян и его использованием в качестве эстетической категории. И Лиотар, и Хабермас были убежденными сторонниками принципов высокого модерна, но такая приверженность, вместо того чтобы помочь им в разработке четкой концепции постмодерна, стала, скорее, препятствием для этого. Отшатнувшись от неприятных свидетельств того, что постмодерн мог бы означать, Лиотар ограничился утверждением, что он не мог быть чем-то иным, нежели внутренним развертыванием самого модерна. Хабермас, более склонный к занятиям современным искусством, смог признать наличие перехода от модерна к постмодерну, но едва ли смог его объяснить. Оба они не рискнули предпринять исследование форм постмодерна, равное по скрупулезности исследованиям Хассана и Дженкса. Совокупным результатом стало рассеивание дискурса: с одной стороны — философский обзор без существенного эстетического содержания, с другой — эстетический взгляд без связного теоретического горизонта. Тематическая кристаллизация произошла: постмодерн, как сформулировал Хабермас, был «включен в повестку дня», но без интеллектуальной интеграции.

Тем не менее предмет демонстрировал иной тип единства: он был идеологически последователен. Идея постмодерна, как она была сформулирована в данной ситуации, стала в той или иной степени достоянием правых. Хассан, восхваляя игру и неопределенность как признаки постмодерна, не делал тайны из своего отвращения к тому, антитезой чего они являлись, — к железным оковам левых. Дженкс приветствовал гибель модерна как освобождение потребительского выбора, как смерть планирования в мире, где художники могут торговать так же свободно и в том же гло-

бальном масштабе, что и банкиры. Для Лиотара сами параметры нового состояния были заданы дискредитацией социализма как последнего большого нарратива – предельной версии эмансипации, которая теперь утратила смысл. Хабермас, сопротивляясь служению постмодерну все еще с левых позиций, тем не менее атрибутировал его идею правым, рассматривая ее как форму неоконсерватизма. Общим для всех было признание принципов того, что Лиотар (некогда наиболее радикальный из них) называл либеральной демократией, своего рода непреодолимого горизонта эпохи. Не могло быть ничего, кроме капитализма. Постмодерн был приговором альтернативной иллюзии.

3

СХВАТЫВАНИЕ

Такова была ситуация к тому моменту, когда Фредерик Джеймисон осенью 1982 г. прочел свою первую лекцию по постмодерну. Две работы сделали его ведущим марксистским литературным критиком, хотя эти рамки уже стали слишком тесными для него. «Марксизм и форма» (1971) был оригинальной реконструкцией — на основании исследований Лукача, Блоха, Адорно, Бенямина и Сартра — практически полного интеллектуального канона западного марксизма (от «Истории и классового сознания» до «Критики диалектического разума») с позиции современной эстетики, в соответствии с ее многообразным наследством. «Тюрьма языка» (1972) предложила современную оценку лингвистической модели, взятой у Соссюра, и ее проекций на русский формализм и французский структурализм, завершающийся семиотикой Барта и Греймаса: восторженное, но строгое исследование достоинств и пределов синхронистской традиции, повернувшейся лицом к искушениям современной эпохи.

Источники

Позиция самого Джеймисона как критика была неизменной и четкой. Лучше всего она представлена в его послесловии к сборнику «Эстетика и политика» (1976), включившему в себя классические дискуссии, в которых Лукач, Брехт, Блох, Бенямин и Адорно сталкиваются друг с другом. Для Джеймисона, писавшего как раз в тот момент, когда понятие постмодерна только начало циркулировать на факультетах литературы, наиболее интересным в этих дискуссиях был «эстетический конфликт между реализмом и модернизмом, обсуждение и пересмотр которого все еще неизбежны для нас сегодня»¹. В ситуации, когда они оба содержат

¹ Касательно Эрнста Блоха и других см.: Reflections and Conclusion / Aesthetics

долю истины, но ни один не может больше приниматься в целом, внимание Джеймисона исподволь, но безошибочно обращается на обычно игнорируемую сторону оппозиции. Отметив недостатки попыток Лукача продолжить традиционные формы реализма в настоящем, Джеймисон указывает, что Брехт не может рассматриваться просто как модернистское противоядие, если принять во внимание его враждебность к чисто формальному экспериментированию. Брехт и Беньямин, на самом деле, стремились к созданию революционного искусства, которое могло бы присвоить современную технологию для того, чтобы достичь массовой аудитории, в то время как Адорно, с большим на то основанием, отстаивал точку зрения, что формальная логика самого модерна, в самой его автономности и абстрактности, была единственным надежным убежищем от политики. Однако послевоенное развитие потребительского капитализма уничтожило возможность того и другого: индустрия развлечений спародировала надежды Брехта и Беньямина, а культура истеблишмента мумифицировала примеры Адорно.

Результатом является настоящее, в котором «обе альтернативы, модернизм и реализм, кажутся неприемлемыми для нас: реализм — потому что его формы воскрешают старый опыт того типа жизни, который больше не актуален для нас в уже прогнившем будущем потребительского общества; модернизм — потому что его противоречия, как показала практика, еще более остры, чем противоречия реализма». Именно здесь, как кажется, открывается благоприятная возможность для постмодернизма как для искусства своей эпохи. Впрочем, если оглянуться назад, наиболее удивительно то, что данного решения избегали. Его рассматривали и отвергали. «Эстетика „новизны“ сегодня (уже взошедшая на престол как господствующая критическая и формальная идеология) должна отчаянно стремиться обновлять себя, все быстрее вращаясь вокруг своей оси в попытках стать постмодернизмом, не переставая быть при этом модерном». Признаками этой инволюции является возвращение символического искусства (представление образов, а не вещей в фотореализме) и возрождение интриги в художественной лите-

and Politics. London, 1977. P. 196; перепечатано как: Reflections on the Brecht-Lukács Debate / The Ideologies of Theory. Vol. 1. Minneapolis, 1988. P. 133.

ратуре вместе с пестротой классического нарратива. Заключение Джеймисона был ожидаемый демонстративный отказ от этой логики через обращение ее терминов против нее самой. «В обстоятельствах, подобных этим, встает вопрос: может ли предельное обновление модернизма, последнее диалектическое снятие ныне автоматизированных конвенций перманентной революции, быть чем-то, кроме... самого реализма?» После того как отчуждающие техники модернизма выродились в стандартизованные конвенции культурного потребления, их «обычай фрагментации» теперь сам нуждался в отчуждении в некоем свежем, подводящем итог искусстве. Таким образом, дебаты межвоенного периода преподают настоящему парадоксальный урок. «В качестве неожиданной развязки вполне может быть, что именно Лукач настолько же, насколько он ошибался в контексте 30-х, способен дать нам сегодня предварительное решение». Противоречивое наследие тех лет поставило перед нашими современниками в чем-то четкую, а в чем-то неопределенную задачу. «Оно, конечно, не способно сообщить нам, каким должно быть наше понятие реализма, но его исследование не может не вызвать у нас чувства, что мы обязаны заново сформулировать такое понятие»².

Таким образом, исходное представление Джеймисона о постмодернизме заключалось в том, что он рассматривал его как знак некоей внутренней расплывчатости, свойственной модернизму, средством от которой должен был стать новый реализм, который еще только предстояло создать. Противоречия, присущие такому подходу, нашли свое дальнейшее и более четкое выражение в программном эссе Джеймисона «Идеология текста», которое было им опубликовано практически в то же самое время. Эта критическая работа начинается со слов: «Все, что мы наблюдаем вокруг, видимо, подтверждает широко распространившееся ощущение, что „времена модерна закончились“, что переи́ден некий важнейший рубеж, произошел некий фундаментальный *coupure* (разрыв), качественный скачок, и теперь мы решительно отделены от того, что было новым миром начала XX в., миром восторжествовавшего модерна». Среди феноменов, которые свидетельствуют о «по-

² Aesthetics and Politics. P. 211–213; The Ideologies of Theory. Vol. 2. Minneapolis, 1988. P. 145–147.

явлении непреодолимой дистанции между нами и непосредственным прошлым», помимо роли компьютеров, генетики, разрядки напряженности и т. п. свое место занимает и «постмодернизм в литературе и искусстве». Все эти сдвиги, как отмечает Джеймисон, имеют тенденцию к производству идеологий изменения, обыкновенно апологетических по своей форме там, где требуется теория, способная соединить текущее «великое преобразование» с «долговременной судьбой нашей социоэкономической системы»³. Одной из таких идеологий, особенно интересной и влиятельной, являлась идея текстуальности.

Взяв в качестве примера нового стиля литературного анализа исследование Барта о рассказе Бальзака «Сарразин» (а самого Барта — в качестве «индикатора» следующих друг за другом интеллектуальных мод), Джеймисон показывает, что оно может быть прочитано как некое переигрывание противостояния «реализм — модернизм». Преобразованный Бартом в оппозицию «читабельного» и «переписываемого», этот дуализм поощрял строгие суждения реалистического нарратива, чей морализм функционировал как компенсация его неспособности расположить формальные различия в диахронической истории без идеологического восхваления или осуждения. Наилучшим средством против такой оценки было «историзирование бинарной оппозиции посредством добавления третьего термина». Ибо «все меняется в тот момент, когда мы рассмотрим то, что *предшествовало* самому реализму: средневековые истории, ренессансные рассказы, обнаруживающие специфический модернизм форм, порожденных XIX веком и представляющих собой уникальный и неповторимый носитель культурной революции, необходимой для адаптации человека к новым условиям индустриального существования. В этом смысле „реализм и модернизм должны рассматриваться как особые и определенные исторические выражения того типа социоэкономических структур, с которыми они соотносятся, а именно — с классическим капитализмом и потребительским капитализмом“. Если здесь и не имела места вполне марксистская оценка этой последовательности, „тем не менее несомненно, что настал

³ The Ideology of the Text // Salmagundi. Fall 1975 — Winter 1976. № 31–32. P. 204–205; пересмотренная версия: The Ideologies of Theory. Vol. 1. P. 17–18.

момент рассчитаться с идеологией модернизма, которая дала свое имя для названия этого эссе»⁴.

Значение этого пассажа стало очевидным при его последующем пересмотре. При всей своей гибкости и искусности критика Джеймисоном концепции Барта тем не менее оставила пробел между исходными посылами и таким заключением. Ибо «Идеология текста» начиналась с фиксации наличия принципиальной границы между настоящим и эпохой модерна, которая теперь объявлялась «завершенной». Если эта интуиция была верна, то как тогда идея текстуальности, один из симптомов данного изменения, могла быть чем-то большим, нежели идеологией того, что ему предшествовало? Именно этот логический разрыв Джеймисон был вынужден залатать, когда двенадцать лет спустя пересматривал свое эссе для книжной публикации. Здесь, в ретроспективе, может быть довольно точно локализован порог, пересеченный при повороте к постмодерну. Удалив приведенный выше пассаж, Джеймисон теперь пишет: «Попытка поколебать этот кажущийся неустранимым дуализм при помощи добавления третьего термина, в форме некоего „классического“, или докапиталистического нарратива, как показало время, была успешной лишь отчасти; она модифицировала рабочие категории Барта, но не его фундаментальную историческую схему. Поэтому позвольте нам заменить ее при помощи иных средств: посредством введения третьего термина, который находится как бы на противоположном конце временного спектра. В действительности понятие „постмодернизм“ включает все составляющие эстетики Барта»⁵.

Эта точка зрения была недостижимой (хотя и дразняще близкой) еще в конце 70-х. Другие тексты того периода останавливались у той же черты. Что же позволило Джеймисону несколько лет спустя с такой легкостью совершить этот переход в своей лекции в Музее Уитни — представить практически сразу завершенную теорию? Некоторые из источников разворота в данном направлении Джеймисон указал позднее сам; о других можно только догадываться. Первым и наиболее важным было его исходное ощущение новизны послевоенного капитализма. На первых же

⁴ The Ideology of the Text // Salmagundi. № 31–32. P. 234, 242.

⁵ The Ideologies of Theory. Vol. 1. P. 66. Написано в конце 80-х годов.

страницах «Марксизма и формы» подчеркивается разрыв любой преемственности с прошлым, происходящий из-за новых способов организации капитала. «Реальностью, с которой имела дело марксистская критика 1930-х годов, была реальность куда более просто, чем сегодня, устроенных Европы и Америки; но ее уже не существует. Тот мир имел больше общего с жизненными формами предшествующих столетий, чем с нашими». Спад интенсивности классового конфликта в метрополиях при вынесении насилия вовне; ненормальная роль рекламных и медийных фантазий в подавлении реальности расслоения и эксплуатации; нарушения связи между частным и публичным бытием — все это создает общество, подобного которому ранее не существовало. «Используя психологическую терминологию, мы можем сказать, что как экономика услуг мы настолько отделились от реалий производства и труда, что живем в придуманном мире искусственных стимулов и телевизионного опыта: никогда за все время существования цивилизации великие метафизические поиски, фундаментальные вопросы бытия и смысла жизни не казались столь неуместными и малозначимыми»⁶.

Здесь, с самого начала, можно увидеть зарождение тех мотивов, которые получили столь мощное развитие в следующей работе Джеймисона о постмодерне. По его собственным словам, вывести эти мотивы на новый уровень в 80-е годы он смог благодаря двум влияниям. Одним из них была публикация «Позднего капитализма» Эрнста Мандела, который предложил первую после войны систематическую теорию истории капитала, представив базис — эмпирический и понятийный — для понимания настоящего как качественно новой конфигурации в развитии этого способа производства. Джеймисон неоднократно выражал свою признательность этой новаторской работе. Источником второго, не столь существенного, хотя и важного влияния стали идеи Бодрийяра о роли симулякров в культурном воображаемом современного капитализма⁷. Джеймисон предвидел подобную концеп-

⁶ Marxism and Form. Princeton, 1971. P. XVII–XVIII.

⁷ Джеймисон признает эти источники в своей работе «Марксизм и постмодернизм» (The Cultural Turn — Selected Writings on the Postmodern. 1983–1988. London — New York, 1998. P. 34–35). Бодрийяр являет собой особый случай

цию, однако пребывание Бодрийяра в Сан-Диего, где преподавал Джеймисон, несомненно, оказало на него определенное воздействие. Различие, конечно, заключалось в том, что к тому моменту Бодрийяр, изначально близкий к ситуационизму, решительно отказался от марксистского наследия, которое Мандель пытался развить.

Другим катализатором, возможно, стал отъезд Джеймисона в Йель в конце 70-х. Действительно, здание факультета искусств и архитектуры Йельского университета, которое было спроектировано Полом Рудольфом (ставшим впоследствии деканом Йельской школы архитектуры), рассматривалось Вентури как яркий пример того невыразительного брутализма, к которому пришло модернистское движение. Здесь же преподавал сам Вентури, а также Скалли и Мур. Таким образом, Джеймисон оказался в водовороте архитектурных конфликтов между модерном и постмодерном. В шутиливом замечании об архитектуре, которая пробудила его от «догматического сна», он, несомненно, ссылается на это окружение. Впрочем, лучше было бы сказать, что она открыла ему область визуального. Вплоть до 80-х Джеймисон занимался почти исключительно литературой. Его обращение к теории постмодерна было вместе с тем захватывающим обращением к сфере искусств (практически всех), которые стояли за ним. Это не подразумевало отклонения от политических ориентиров. Если говорить непосредственно о городской среде, то под рукой у Джеймисона были серьезные ресурсы в рамках наследия западного марксизма — работы Анри Лефевра, еще одного гостя Калифорнии. Джеймисон, вероятно, первым за пределами Франции начал активно использовать его корпус плодотворных идей об урбанистическом и пространственном измерении послевоенного капитализма; точ-

для любой генеалогии постмодерна. Ибо хотя идеи Бодрийяра, несомненно, внесли определенный вклад в его кристаллизацию, а стиль был признан парадигматическим по форме, сам он никогда не теоретизировал постмодерн, а единственным его обстоятельным упоминанием о нем было жесткое отвержение (см.: *The Anorexic Ruins* / D. Kamper, C. Wulf (eds). *Looking Back at the End of the World*. New York, 1989. P. 41–42). Это мыслитель, чей темперамент, к лучшему это или к худшему, не позволяет ему вписаться ни в одну категорию коллективного характера.

но так же впоследствии он быстро отреагировал на важные работы по архитектуре венецианского критика Манфредо Тафури, марксиста, державшегося скорее линии Адорно.

Наконец, судя по всему, имела место прямая провокация со стороны самого Лиотара. Когда в 1982 г. английский перевод «Состояния постмодерна» был практически завершен, Джеймисона попросили написать к нему предисловие. Атака Лиотара на метанарративы могла быть направлена и непосредственно против него. Всего годом ранее Джеймисон опубликовал свою главную работу по теории литературы «Политическое бессознательное», главной темой которой стала наиболее убедительная и выразительная из всех когда-либо сделанных заявок на марксизм *как* на большой нарратив. «Только марксизм может дать нам адекватное чувство важнейшей *тайны* культурного прошлого, — писал он, — тайны, которая может быть воспроизведена только в том случае, если человеческое приключение едино». Только так можно оживить такие давно ушедшие события, как сезонная миграция племен, теологические споры, столкновения в античных полисах, схватки в парламентах XIX столетия. «Эти события могут предстать перед нами во всей своей важности, только если о них будет рассказано в рамках единой великой коллективной истории, только если они — пусть в замаскированной и символической форме — будут рассмотрены как фрагменты единой фундаментальной картины (для марксизма это — коллективная борьба за отвоевание царства свободы у царства необходимости), только если они будут постигнуты как жизненные эпизоды в единой всеобъемлющей незавершенной схеме»⁸. Когда Лиотар начал свою атаку, никто из марксистов не представлял марксизм как по сути своей нарратив — более общим было представление о нем как об анализе. Однако двумя годами позже, как бы по заказу, Джеймисон представил именно то, о чем писал Лиотар.

Однако если в этом смысле «Состояние постмодерна» должно было стать прямым выпадом против Джеймисона, когда он столкнулся с ним, то другая сторона рассуждений Лиотара невероятным образом совпадала с его идеями. Ибо исходная посылка обоих мыслителей (представленная, если вообще представленная,

⁸ The Political Unconscious. Ithaca, 1981. P. 19–20.

лучше у Лиотара, чем у Джеймисона) заключалась в том, что нарратив является базисным элементом человеческого разума⁹. Таким образом, провокация лиотаровской оценки постмодерна должна была в некоторой степени оказать воздействие на Джеймисона как некий амбивалентный фон, стимулируя его размышления относительно предмета. Сложную задачу по написанию предисловия к работе, позиция которой в целом не вызывала у него особой симпатии, Джеймисон исполнил с любезностью и коварством. Случай Лиотара был действительно поразительным. Однако он концентрировался на науках, очень мало говорил о развитии культуры и почти ничего — о политике или о ее основаниях в изменениях социоэкономической жизни¹⁰. Именно здесь обнаружились те темы, к которым теперь обратится Джеймисон.

Пять шагов

Главный текст, открывающий «Культурный поворот», лекция Джеймисона в Музее современного искусства Уитни, прочитанная осенью 1982 г., стал ядром его эссе «Постмодернизм — культурная логика капитализма», опубликованного в *New Left Review* весной 1984 г. Эта потрясающая инаугурационная речь разом перечертила всю карту постмодерна и с тех пор определяет положение дел в данной области. В ней были сделаны пять принципиальных шагов. Первый и наиболее фундаментальный, отмеченный в самом названии эссе, заключался в том, что постмодерн увязывался отныне с объективными изменениями в экономиче-

⁹ Для Лиотара «повествование» не только было «важнейшей формой обыденного знания» до появления современной науки, но и более того: «Малый нарратив остается важнейшей формой воображаемого изобретения, в первую очередь в науке»: *La Condition Postmoderne*, p. 38, 98; *The Postmodern Condition*, p. 19, 60. В то же время Джеймисон рассматривает «рассказывание историй как высшую функцию человеческого разума»: *The Political Unconscious*, p. 123.

¹⁰ Предисловие к *The Postmodern Condition*, p. XII–XV.

ском порядке самого капитала. Постмодерн был уже не эстетическим или эпистемологическим разрывом, а культурным знаком новой стадии в истории господствующего способа производства. Удивительно, что эта идея (к которой сначала подошел и от которой затем отошел Хассан) осталась чуждой Лиотару и Хабермасу, несмотря на то, что оба они вышли из отнюдь не угасшей марксистской традиции.

В лекции, прочитанной в Музее Уитни, термин «общество потребления» употреблялся для предварительной разметки, необходимой перед более тщательной разработкой. Во второй версии, опубликованной в *New Left Review*, «новый момент транснационального капитализма» был рассмотрен более детально. Здесь Джеймисон указывал на стремительное технологическое развитие современной электроники и на ее лидирующую роль в инновациях и в получении прибыли; на организационное господство транснациональных корпораций, выводящих производственные операции за границу, в регионы с дешевой рабочей силой; на чудовищный рост международных спекуляций; на расцвет медийных конгломератов, обретших беспрецедентное могущество в информационной среде по всему миру. Эти тенденции оказали серьезнейшее влияние на все аспекты жизни в развитых индустриальных странах — на бизнес-циклы, модели занятости, отношения между классами, региональное развитие, политические блоки. Однако в перспективе наиболее фундаментальное изменение заключается в новом экзистенциальном горизонте этих обществ. Модернизация практически завершена, и это стирает последние следы не только докапиталистических социальных форм, но и каждого нетронутого природного уголка пространства и опыта, которые поддерживали или сохраняли их.

Во вселенной, которая таким образом очищена от природы, культура необходимо расширяется, пока не становится практически сопряженной с самой экономикой, не просто в качестве специфического базиса некоторых крупнейших мировых индустрий (теперь туризм по количеству занятых является крупнейшей отраслью в мире), но куда глубже, в том смысле, что каждый материальный объект и нематериальная услуга становятся — неразделимо — считываемым знаком и годным для продажи товаром. Культура в этом смысле как неустраняемая ткань жизни в эпоху позднего капитализма является теперь нашей второй природой.

Если модерн черпал свои устремления и энергии из того, что еще не было модерном, из наследия доиндустриального прошлого, то постмодерн подразумевает закрытие этой перспективы, насыщение каждой поры мира веществом капитала. Не отмеченный ни каким-либо серьезным политическим разрывом, ни внезапным штормом в исторических небесах, этот «ограниченный, или тихий, апокалипсис, легкий морской бриз»¹¹ являет собой мгновенную трансформацию в базовых структурах современного буржуазного общества.

Каковы же последствия этого изменения в объективном мире для опыта субъекта? Вторым существенным шагом, осуществленным Джеймисоном, стало исследование развития психического в этих новых условиях. Изначально предложенное как сжатый комментарий к теме «смерти субъекта», оно вскоре стало одним из наиболее известных аспектов его конструкции постмодерна. В серии захватывающих феноменологических описаний Джеймисон набросал характеристику *Lebenswelt* (жизненного мира) эпохи в виде спонтанных форм постмодернистской чувственности. Он показал, что основы психологического ландшафта были поколеблены великими потрясениями 60-х годов, когда в результате уничтожения основанных на обычае ограничений погибло множество традиционных типов идентичности; теперь же, после политических поражений 70-х, он очищен от всяких следов радикализма. Действительно, среди характерных черт новой субъективности — утрата любого активного чувства истории, и как надежды, и как памяти. Напряженное чувство прошлого (либо как кошмара репрессивной традиции, либо как хранилища нереализованных мечтаний) и усиленное ожидание будущего (как возможного катаклизма или преобразования), столь характерные для модерна, исчезли. В лучшем случае, откатываясь в перманентное настоящее, умножаются ретро-стили и образы как некие суррогаты темпорального.

С другой стороны, в эпоху спутников и оптико-волоконной связи пространственное властно над этим воображаемым как никогда ранее. Электронная унификация Земли, обуславливающая одновременность событий по всему земному шару в качестве ежедневного спектакля, размещает компенсаторную географию

¹¹ Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991. P. XIV.

в тайниках каждого сознания, в то время как охватывающая планету сеть транснационального капитала реально управляет системой, превосходящей возможности всякого восприятия. Превалирование пространства над временем в природе постмодерна, таким образом, всегда несбалансировано: реальности, на которые он является ответом, обладают существенной властью над ним, включая (как предполагает Джеймисон в своем знаменитом пассаже) то чувство, которое можно уловить только в сардонической корректировке учения Канта, — «истерическое возвышенное».

Обычно под истерией подразумевается эмоциональная избыточность, полусознательная симуляция интенсивности с целью скрыть определенную внутреннюю бесчувственность (или, если исходить из психоанализа, наоборот). Для Джеймисона истерия — это общее состояние постмодернистского опыта, отмеченного «затуханием аффекта», которое происходит, когда связанное «Я» старого начинает распутываться. Результатом становится новая поверхностность субъекта, который больше не пребывает в стабильных границах, где регистры высокого и низкого строго определены. Здесь, по контрасту, психическая жизнь становится хаотичной и судорожной, подверженной внезапным перепадам настроения, несколько напоминающим шизофреническую расщепленность. Этот мечущийся, заплетающийся поток исключает как остановку, так и историцизм. Характерно, что непостоянству в либидинальных инвестициях в частную жизнь соответствует эрозия поколенческих рынков в общественной памяти, поскольку десятилетиям после 60-х была свойственна тенденция к уплощению в бессодержательную последовательность, включенную в общий реестр постмодерна. Но если это отсутствие непрерывности ослабляет ощущение различий между эпохами на общественном уровне, то его последствия на индивидуальном уровне отнюдь не предполагают монотонности. Здесь, напротив, типичные крайности субъекта ранжируются от энтузиазма «товарной лихорадки», эйфорических высот зрителя и потребителя до погружения в бездну «глубочайшей нигилистической пустоты нашего бытия» в качестве пленника порядка, который сопротивляется любому иному контролю или смыслу¹².

¹² Ibidl. P. 317.

Представив силовое поле постмодерна в структурных изменениях позднего капитализма, а также всеобъемлющую шкалу идентичностей под ними, Джеймисон смог осуществить третий шаг, относящийся к территории самой культуры. Здесь его инновации оказались весьма актуальными. До этого момента любое зондирование постмодерна носило специализированный характер. Левин и Фидлер обнаружили его в литературе, Хассан распространил его на живопись и музыку (при этом речь шла скорее об аллюзии, нежели о серьезном исследовании); Дженкс сосредоточился на архитектуре; Лиотар погрузился в науку; Хабермас затронул философию. Рамки работы Джеймисона были иными — величественное распространение постмодерна практически на весь спектр искусств и, самое главное, обрамляющий их дискурс. Результатом стала значительно более богатая и всеобъемлющая картина эпохи, нежели та, которую могли предложить любые другие описания этой культуры.

Архитектура, ускорившая обращение Джеймисона к тому, что находится за пределами модерна, всегда оставалась в центре его представления о том, что ему наследовало. Его первым развернутым анализом постмодернистского произведения искусства была знаменитая работа о спроектированном Портманом отеле «Бонавентура» в Лос-Анджелесе; этот дебют, если судить по количеству ссылок на него, является наиболее примечательным единичным упражнением во всей литературе по постмодерну. Более поздние размышления Джеймисона избрали осторожный путь среди массы кандидатов на комментирование: сначала был Гери, затем Айзенманн и Колхас. Верховенство пространства в категориальной структуре постмодернистской мысли, как он ее понимал, более или менее гарантировало, что архитектура должна занимать важнейшее место в культурном изменении позднего капитализма в целом. Именно здесь, как постоянно указывал Джеймисон, высвобождаются взрывные энергии изобретательства — в широчайшем диапазоне от скудости до роскоши, которым не может похвастаться сегодня ни одно конкурирующее искусство. В то же самое время архитектура более живо, чем любое другое искусство, обрисовывает различные типы классификации для новой мировой экономической системы (или пытается этого избежать): речь не только о практической зависимости ее

аэропортов, отелей, бирж, музеев, вилл или министерств от расчета прибыли или капризов престижа, но и об осязаемости самих ее форм.

Следующим в системе постмодернистских искусств является кино. Несмотря на то, что в ретроспективе это может показаться странным, в ранних дискуссиях о постмодерне кинематограф являл собой пример «блистательного отсутствия». И это умолчание вполне объяснимо. Главной причиной было, вероятно, то, что, как указывал в своем знаменитом пассаже Майкл Фрид, «кино не является, даже в своем самом экспериментальном варианте, модернистским искусством»¹³. Отчасти он имел в виду, что фильм как наиболее разнородный из всех носителей информации был отсечен от того стремления к чистоте присутствия, которое свойственно любому искусству, и не мог отсылать к чему-то иному (что Гринберг считал «царским путем» модерна). Однако это высказывание можно интерпретировать и в другом, более широком, смысле. Ибо разве не триумф голливудского реализма обратил траекторию модерна, когда Техниколор оставил дерзость немого кинематографа в доисторических временах этой индустрии? В любом случае Джеймисон принял этот вызов.

Изначально его интерес был связан с тем видом фильмов, который он в конце концов описал при помощи глубокомысленного оксюморона «ностальгия по настоящему». Фильмы типа «Жар тела», или, в ином ключе, «Звездные войны», или, опять-таки, «Синий бархат», выражают даже лучше, чем волна собственно ретро-мувиз (производящихся уже два десятилетия, от «Американских граффити» до «Индокитая»), характерную для постмодерна утрату чувства прошлого, в скрытом заражении актуального смутными желаниями, время, тоскующее о самом себе в ситуации его бессильной, тайной устраненности. Если такие формы, суррогаты или заместители реального регулярного воспоминания свидетельствуют о разрушении темпорального, то другие виды фильмов могут рассматриваться как ответ на явление сверхпространственного; прежде всего это конспирологические фильмы, как «Видеодром» и «Заговор „Параллакс“», интерпретируемые как

¹³ Art and Objecthood // Artforum. 1967. June; перепечатано: G. Battcock (ed.). Minimal Art. Berkley—Los Angeles, 1995. P. 141.

слепые аллегории нерепрезентируемой тотальности глобального капитала и его безличной властной сети.

Со временем Джеймисон пришел к завершенной теории истории кинематографа, лежащей в самой логике его исследования. Он утверждает, что в развитии этого искусства имелось два отдельных цикла. Немое кино двигалось от реализма к модернизму, даже если и сбилось с ритма — в силу хронометража как технической возможности — при переходе от национального капитализма к империализму, который в любом случае руководит этим переходом. Однако это развитие было пресечено звуком — прежде чем появился хотя бы один шанс на постмодернистский подход. Затем второй цикл повторил те же фазы на новом техническом уровне: Голливуд изобрел кинематографический реализм с множеством оригинальных нарративных типов и визуальных конвенций, а европейский послевоенный кинематограф создал свежую волну высокого модерна. Если появившееся впоследствии постмодернистское кино и было отмечено навязчивой тягой к ностальгии, то удачи кинематографа в этот период никоим образом ею не ограничивались. Более того, видео могло куда скорее стать характерной постмодернистской средой — как в господствующей форме коммерческого телевидения (в которое практически встроены развлечение и реклама), так и в оппозиционных практиках андеграундного видео. Критической мысли будущего неизбежно придется иметь с ними дело во все возрастающем объеме.

В мир графического дизайна и рекламы, в свою очередь, все более активно проникает искусство — как импульс для создания стиля и как источник материала. В изобразительном пространстве поверхностность постмодерна нашла полное свое выражение в бесстрастной внешности работ Уорхола, с их гипнотически пустыми копиями картинки из журнала мод, магазинной полки, телевизионного экрана. Здесь Джеймисон осуществляет самое смелое сопоставление высокого модерна и постмодерна, сравнивая крестьянские башмаки ван Гога (символ труда на земле, обретшего искупление в погребальном пламени цвета) и один из уорхоловских наборов предметов, стекловидных симулякров без тона и почвы, подвешенных в ледяной пустоте. На самом деле появление поп-арта уже давно воспринималось Джеймисоном как показание барометра, предупреждающего о приближении атмосферных изменений: знак наступления более мощного антицикло-

на. Однако после погружения в постмодерн Джеймисон обратил свое внимание на практики, целью которых было обойти конвенции, которые тот оставил после себя — в концептуальном искусстве, освобождающемся от изобразительных рамок вообще. В инсталляциях Роберта Гобера (грезе общества, которому невозможно найти места) и Ханса Хааке (боекомплектах для обличительного мятежа) альтернативные виды воображения, обязанные в чем-то Эмерсону и Адорно, вырывают утопические пространства из-под жесткого пресса самого постмодерна.

Такие радикальные энергии, высвободившиеся после того, как все больше стали стираться границы между живописью и скульптурой, зданием и ландшафтом, принадлежат к более широкой производительности, наблюдаемой во многих более гибких формах. Характерным для этой культуры, как отмечает Джеймисон, является привилегированное положение визуального, которое отличает ее от высокого модерна, в котором вербальное все еще сохраняет большую часть своего древнего авторитета. Не то чтобы литература претерпела меньшее воздействие от изменений, произошедших в данный период, однако, по мнению Джеймисона, она производит менее оригинальные работы. Ибо для нее (возможно, более, чем для любого другого искусства) самым навязчивым мотивом нового является игривый или напыщенный паразитизм на старом. В текстах Джеймисона этот механизм называется «пастиш». Источником такого словоупотребления является критика, которой Адорно подверг то, что считал регрессивным эклектизмом Стравинского в «Философии современной музыки»; однако Джеймисон придал термину более четкое определение. Пастиш — это «пустая пародия», без сатирического импульса, на стили прошлого. Распространяясь от архитектуры до кинематографа, от живописи до рок-музыки, пастиш становится фирменным знаком постмодерна в любом искусстве. Однако можно сказать, что художественная литература теперь является преимущественной областью пастиша. Ибо здесь мимикрия под ушедшее, свободная от строительных норм или ограничений, налагаемых требованием кассовости, может смешивать по собственному желанию не только стили, но и сами эпохи, возобновляя и сращивая «искусственное» прошлое, соединяя документальное и фантастическое, распространяя анахронизмы в масштабном возрождении того, что волей-неволей все еще должно называться «историче-

ским романом». Джеймисон обратил внимание на эту форму в самый момент ее появления, в ходе элегически-грустного прочтения им политической беллетристики Доктороу о радикальном прошлом Америки, ныне забытом, где невозможность указания на какой-либо исторический референт затеняла даже тот мрак, который оплакивали романы.

Наряду с этими изменениями в искусствах, а иногда непосредственно при работе внутри них дискурсы, традиционно связанные с полем культуры, претерпели своего рода схлопывание. Некогда четко отделенные друг от друга дисциплины — история искусств, литературная критика, социология, политология, история — стали утрачивать свои ясные границы, скрещаясь между собой в гибридные, междисциплинарные исследования, которые теперь не легко было отнести к той или иной области. Творчество Мишеля Фуко, как отмечает Джеймисон, является наиболее выдающимся примером такой неопределимой деятельности. Заменой для старого подразделения дисциплин стал новый дискурсивный феномен, лучше всего описываемый американским условным термином «теория». Характерная форма большинства подобных исследований отражала возрастающую текстуализацию их объекта — это могло быть названо возрождением древней практики «комментария», но в значительно более разноплановом варианте. Главные примеры этого жанра в литературоведческих исследованиях — деконструктивизм Поля де Мана и «новый историцизм» Уолтера Бенна Майклза; значительная часть их наследия была подвергнута Джеймисоном тонкой, но резкой критике, хотя он и не отверг само направление (заметным явлением в котором, в некоторых отношениях, стала его собственная работа об Адорно).

Если отвлечься от этих непосредственных эффектов данной реорганизации интеллектуального поля, то она свидетельствовала о куда более фундаментальном сломе. Признаком модерна, согласно классическому аргументу Вебера, является структурная дифференциация: автономизация практик и ценностей, некогда тесно соединенных в социальном опыте, в четко разделенных областях. Этот процесс, на чем всегда настаивал Хабермас, невозможно отменить из-за угрозы регресса. Если исходить из данных посылок, то не может быть более зловещего симптома определенных разломов внутри модерна, чем нарушение этого с трудом достигнутого деления. Данный процесс еще в 1967 г. предвидел Фрид — и опасал-

ся его. Десятилетие спустя он не только распространился с искусства на гуманитарные или социальные науки, но и — с приходом философской открытки и созданием концептуальной неоновой вывески — начал размывать границу между ними. Постмодерн подразумевал как раз то, что исключали великие теоретики модернизации, — немыслимую дедифференциацию культурных сфер.

Укорененность постмодерна в трансформации капитала; зондирование изменений в субъекте; расширение объема культурных исследований — после этого Джеймисон мог осуществить свой логичный четвертый шаг. Каковы социальный базис и геополитическая модель постмодерна? Поздний капитализм оставался классовым обществом, но никакой класс внутри него не выглядел так же, как ранее. Непосредственный вектор культуры постмодерна определенно надлежит искать в новой зажиточной страте наемных работников и профессионалов, созданной быстрым ростом сферы услуг и спекулятивного сектора развитых капиталистических обществ. Над этим хрупким слоем яппи маячат массивные структуры самих транснациональных корпораций — масштабный автоматизированный механизм производства и власти, чьи операции пронизывают мировую экономику и определяют ее репрезентацию в коллективном воображаемом. Внизу, после того как старый индустриальный порядок нарушился, ослабляются традиционные классовые формации и в то же самое время умножаются сегментированные идентичности локализованных групп, обычно сформированных на базе этнических или половых различий. В мировом масштабе (в эпоху постмодерна это — решающий уровень) пока еще не сложилось стабильной классовой структуры, такой, которая была бы сопоставима с классовой структурой раннего капитализма. Те, кто наверху, едины в привилегиях; те, кто внизу, испытывают недостаток единства и солидарности. Новый «коллективный трудящийся» все еще должен появиться. Это состояние — состояние определенной вертикальной неопределенности.

В то же самое время резкое горизонтальное расширение системы с первой за всю историю интеграцией в мировой рынок практически всей планеты подразумевает появление на мировой сцене новых людей, чье человеческое значение неуклонно повышается. Авторитет прошлого, постепенно ослабевающий под прессом западных экономических инноваций, с другой стороны, катастрофически падает в результате демографического взрыва

в третьем мире, когда новые поколения живых начинают превосходить в численности легионы мертвых. Это расширение границ капитала неизбежно опустошает запасы унаследованной культуры. Результатом является характерное падение «уровня» при постмодерне. Культура модерна была неизбежно элитарной — произведенной изолированными изгнанниками, недовольными меньшинствами, бескомпромиссным авангардом. Искусство, отлитое в героические формы, было оппозиционным по своей сути: оно являло собой не просто независимые конвенции вкуса, но отрицание домогательств со стороны рынка.

Напротив, как указывает Джеймисон, культура постмодерна куда более простонародна. Ибо в данном случае действует иной, куда более широкий тип дедифференциации. Игнорирование границ между искусствами было обычным делом для неуступчивой традиции авангарда. Но исчезновение барьеров между «высокими» и «низкими» жанрами в культуре в широком смысле этого слова, которое приветствовал Фидлер в конце 60-х, следовало совершенно иной логике. С самого начала ее направленность была однозначно популистской. В этом отношении постмодерн был отмечен новыми моделями производства и потребления. С одной стороны, например, ведущие образцы художественной литературы за счет неумеренной рекламы и раздачи премий могли регулярно попадать в списки бестселлеров и даже на широкий экран, что ранее было невозможно. С другой стороны, значительное число ранее исключенных групп (женщины, этнические и другие меньшинства, иммигранты) получили доступ к постмодернистским формам, значительно расширив базис для художественного производства. В том, что касается качества, определенный уравнительный эффект отрицать невозможно: время великих шедевров и индивидуализма модерна прошло. Отчасти это отражает запоздалую реакцию на нормы гениальности, которые стали теперь анахроническими. Но это отражает также и новое отношение к рынку — в той мере, в какой эта культура является комплементарной, а не антагонистической по отношению к экономическому порядку.

Именно в этом укоренена сила постмодерна. Если, как говорит Джеймисон, модерн в эпоху своего расцвета никогда не был чем-то большим, чем анклавом, то постмодерн теперь обладает гегемонией. Это не значит, что он покрывает все поле культурного

производства. Любая гегемония, как указывал Рэймонд Уильямс, является скорее «доминирующей», нежели тотальной системой, практически гарантируя — в силу своих избирательных определений реальности — существование «остаточных» и «внезапно возникших» форм, сопротивляющихся ей. Постмодернизм является доминирующим именно в этом смысле, не более того. Но его гегемония распространена достаточно широко. Ибо она — не локальна. Впервые за всю историю речь идет о гегемонии потенциально глобальной по масштабу, однако не как о чистом общем знаменателе развитых капиталистических обществ, а как о проекции власти над ними. «Постмодернизм может быть назван первым специфически североамериканским глобальным стилем»¹⁴.

Если таковы главные координаты постмодерна, то каким должно быть подобающее отношение к нему? Последний шаг, осуществленный Джеймисоном, является, возможно, наиболее оригинальным из всех. Можно сказать, что до этого момента любой значимый вклад в идею постмодерна содержал в себе явную, негативную или позитивную, его оценку. Противоположные суждения Левина и Фидлера, позднего Хассана и Дженкса, Хабермаса и Лиотара предлагали шаблонные комбинации. Исходя из различных политических позиций, критики либо оплакивали пришествие постмодерна как разрушение модерна, либо приветствовали его как освобождение. Довольно рано — вскоре после лекции в Музее Уитни — Джеймисон представил своеобразную схему этих оппозиций в «Теориях постмодерна», которая затем была воспроизведена в «Культурном повороте». Целью данного упражнения было нахождение выхода из этого замкнутого, воспроизводящегося пространства. Собственные политические убеждения Джеймисона находились далеко слева от всех попавших в это пространство позиций. Он один последовательно ассоциировал постмодернизм с новой стадией капитализма, понятого в классических марксистских терминах. Однако чистая критика была ничуть не лучше соглашательства. Требовалось найти иную точку опоры.

Искушением, которого надо было избежать в первую очередь, был морализм. Пособничество постмодерна логике рынка и спектакля не вызывало сомнений. Но простое осуждение его как куль-

¹⁴ Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. P. 20.

туры было бесплодно. Снова и снова — к удивлению как левых, так и правых — Джеймисон говорил о бесполезности морализаторства относительно расцвета постмодерна. Сколь корректными ни оказались бы отдельные подобные суждения, морализм являлся «жалкой роскошью», которой историк должен избегать¹⁵. В этом отношении Джеймисон был верен своим старым убеждениям. Этические доктрины предполагают определенную социальную гомогенность, в рамках которой они могут переписывать институциональные требования как межличностные нормы и, таким образом, топить политические реальности в «архаических категориях добра и зла, которые уже давно были разоблачены Ницше как остаточные следы отношений власти». Задолго до обращения к постмодерну Джеймисон определил свое отношение к данной проблеме: «Этика, где бы она ни проявлялась, может рассматриваться как знак намерения осуществить мистификацию, в частности, заместить сложные и амбивалентные суждения преимущественно политической и диалектической перспективы комфортабельными упрощениями бинарного мифа»¹⁶.

Эти замечания были направлены против традиционного морализма правых. Но они точно так же приложимы и к морализму левых, пытающихся опровергнуть или отбросить постмодерн *en bloc* (не входя в подробности). Моральные категории — это бинарные коды индивидуального поведения; спроецированные на культурную плоскость, они осуществляют интеллектуальную и политическую блокировку. Не больше пользы и от тропов *Kulturkritik*, с их молчаливым полетом к воображаемому того или иного идеализированного прошлого, с высоты которого можно порицать падшее настоящее. Задачу, решение которой взял на себя Джеймисон (он подчеркивал, что для этого потребуется много рук), была иного характера. Реальная критика постмодерна не может быть его идеологическим отрицанием. Скорее, речь идет о диалектической работе по созданию полного путеводителя по постмодерну, такого, чтобы наше понимание времени подверглось бы преобразованию со стороны. Суммирующее постижение нового

¹⁵ Ibid. P. 62.

¹⁶ *Fables of Aggression — Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley — Los Angeles, 1979. P. 56.

неограниченного капитализма — теория, адекватная глобальному масштабу его соединений и разъединений, — остается марксистским проектом, от которого нельзя отказываться. Он исключает манихейские ответы на постмодерн. Тем левым критикам, которые были склонны подозревать его в приспособленчестве, Джеймисон отвечал невозмутимостью. Коллективное действие, необходимое для противостояния этому беспорядку, все еще отсутствовало, но условием его появления была возможность постичь его изнутри как систему.

Итоги

Когда все эти параметры установлены, становится возможной сбалансированная оценка постмодерна. Отныне господствующее положение занимает одна главная точка зрения, которая определяет условия теоретической оппозиции наиболее радикальным способом. Это обычная судьба стратегических понятий — оказываться в подчинении у неожиданных политических фиксаций и инверсий в ходе дискурсивной борьбы вокруг их значений. Характерно, что в этом столетии результатом стали *détournements* (уклонения) вправо: например, «цивилизация», некогда гордый стяг прогрессивной просвещенческой мысли, стала пятном декаданса в руках немецкого консерватизма; «гражданское общество», критический термин для классического марксизма, теперь является главным понятием в жаргоне современного либерализма. В победе, которую одержал Джеймисон в борьбе за термин «постмодерн», мы наблюдаем обратную ситуацию: понятие, чьи предполагаемые истоки практически полностью укоренены в словоупотреблениях, связанных с существующим порядком, было отвоевано для дела революционных левых при помощи поразительной энергии и теоретического гения. Это была решительная победа, одержанная вопреки политическому неравенству, в период неолиберальной гегемонии, когда казалось, что все характерные ориентиры левых затоплены волнами реакции. Эта победа была одержана, безусловно, потому, что эта когнитивная разметка современного мира так незабываемо — одновременно лирично и саркастично —

схватила структуры воображаемого и живой опыт эпохи, а также принципы их разграничения.

Как нам отнестись к этому достижению? Сразу же напрашиваются два ответа. Первый касается развития идей самого Джеймсона. Здесь мы сталкиваемся с примечательным парадоксом. Как уже было отмечено выше, словарь постмодерна относительно поздно попал в руки Джеймсона, сначала отнесшегося к нему скептически. Но его проблематика была затронута Джеймсоном очень рано и развивалась им в серии работ с удивительной последовательностью. В первой своей монографии «Сартр — истоки стиля» (1961), написанной 25-летним Джеймсоном, уже говорилось об «обществе без видимого будущего, обществе, ослепленном невероятной неизменностью его собственных институтов, в которых, как кажется, не может произойти никаких изменений, а идея прогресса умерла»¹⁷. Десятью годами позже, в «Марксизме и форме», сравнивая чарующие безделушки сюрреализма с товарами постиндустриального капитализма, «продуктами, лишенными всякой глубины», чье «пластиковое содержание никоим образом не может служить проводником физической энергии», он спрашивает: «Разве мы не наблюдаем здесь поразительную по масштабу культурную перемену, исторический разрыв неожиданно абсолютного характера?»¹⁸

«Марксизм и форма» завершается наблюдением о том, что набирает силу новый тип модерна, представленный Зонтагом и Хассаном, который, в отличие от старого модерна, «не берет в расчет инстинктивную враждебность среднего класса, отрицанием которого он является»; он, напротив, «является *массовым* — может, и не в городках Среднего Запада, но в господствующем мире моды и массмедиа». Фильмы Уорхола, романы Берроуза, пьесы Беккета относятся именно к этому типу. И «никакая критика уже не обладает достаточной силой, чтобы не покориться очарованию всех этих вещей как разнообразных стилизаций реальности»¹⁹. Сходное замечание находим и в «Тюрьме языка», где «глубинное оправдание» использования лингвистических моделей в форма-

¹⁷ Sartre — The Origins of a Style. New York, 1984. 2nd ed. P. 8.

¹⁸ Marxism and Form. P. 105.

¹⁹ Ibid. P. 413–414.

лизме и структурализме лежит не столько в их научной валидности, сколько в характере современных обществ, «которые предлагают спектакль мира форм, от которых природа как таковая очищена, мира, насыщенного сообщениями и информацией, чья запутанная товарная сеть может рассматриваться как самый настоящий аналог системы знаков». Таким образом, здесь имеет место «принципиальная согласованность между лингвистикой как методом и тем систематизированным и развоплощенным кошмаром, который являет собой наша современная культура»²⁰.

Подобные пассажи звучали наподобие настройки инструментов перед грядущим исполнением симфонии. Но если они самым непосредственным образом предвосхищали лейтмотив джеймисоновской презентации постмодерна, то имелся, возможно, еще и другой, косвенный предвестник будущего. С самого начала Джеймисон, судя по всему, испытывал ощущение, что модерн как набор эстетических форм в некотором смысле окаменел, и это обстоятельство привлекло его внимание к тем авторам, которые отклонялись от них или жестко обходились с ними. Писателями, которым он посвятил отдельные исследования, были Жан-Поль Сартр и Уиндхэм Льюис. Одной из причин, почему Джеймисон обратил на них внимание, явилось, несомненно, то обстоятельство, что оба они были погружены в политику, находясь при этом на разных полюсах политического спектра — левый иконоборец и правый радикал. Кроме того, как неоднократно подчеркивал сам Джеймисон, общим между ними был «лингвистический оптимизм»: уверенность в том, что словами можно выразить все что угодно, при условии, что они достаточно резки²¹. Равным образом важной была связанная с этим их позиция по отношению к мейн-стриму модерна: Льюис был изолирован своим механистическим экспрессионизмом, а Сартр — своими возвратами к ловушкам мелодрамы. Невольно в одном случае (последующее забвение Льюиса сохраняло, как в мемориальной капсуле, «свежесть и злость» стилизации, исчезнувшие в забальзамированности его великих современников) и добровольно в другом (осознанный отказ Сартра от освященных форм и «пассивно-рецептивных призваний»

²⁰ The Prison-House of Language. Princeton, 1972. P. XVIII–IX.

²¹ Sartre. P. 204; Fables of Aggression. P. 86.

высокого модерна)²² оба эти писателя каждый по-своему уже преодолели пределы модерна. Было время, когда Джеймисон полагал, что вслед за ними могут появиться некие новые виды реалистического романа. Однако место для сальто-мортале в постмодерн уже было расчищено.

Таким образом, представляется, что с биографической точки зрения движение Джеймисона к теории постмодерна было виртуально вписано в его траекторию с самого начала — как бы сообразно таинственной связности «изначального выбора» в сартрианском смысле. Однако на этот итог можно взглянуть и по-другому. Сочинения Джеймисона о постмодерне относятся к специфическому направлению мысли. После Первой мировой войны, когда мощная волна революционного движения в Центральной Европе спала, а Советский Союз уже подвергся бюрократизации и изоляции, в Европе возникла особая теоретическая традиция, получившая в конце концов название «западный марксизм». Родившись из политического поражения, разгрома пролетарских восстаний в Германии, Австрии, Венгрии и Италии, пережитого первыми ее представителями Лукачем, Коршем и Грамши, этот марксизм был отделен длительной паузой от классического корпуса исторического материализма. В отсутствие массовой революционной практики политическая стратегия ниспровержения капитала утратила свое значение, а когда великая депрессия перешла во Вторую мировую войну, экономический анализ его трансформаций также начал отходить на второй план.

В качестве компенсации марксизм перенес свое внимание на философию, где ряд выдающихся представителей второго поколения — Адорно, Хоркхаймер, Сартр, Лефевр, Маркузе — создали внушительное поле критической теории не в изоляции от современных немарксистских направлений, но, как правило, в творческом столкновении с ними. Это была традиция, глубоко обеспокоенная вопросами метода — эпистемологией критического понимания общества, которой классический марксизм практически не занимался. Однако философский масштаб этой традиции выходил за рамки собственно методологии: в центре ее внимания находилась одна существенная проблема, которая сформировала

²² *Fables of Aggression*. P. 3; Sartre. P. 219.

общий ее горизонт как единого целого. Западный марксизм был прежде всего набором теоретических исследований культуры развитого капитализма. Главенство философии в этой традиции сообщало им особый характер: они не всецело, но преимущественно затрагивали вопросы эстетики. Культура, что бы в нее еще ни включали, обозначала прежде всего и главным образом систему искусств. Лукач, Беньямин, Адорно, Сартр, Делла Вольпе представляют здесь правило, а Грамши и Лефевр с их более антропологическим пониманием культуры — исключение²³.

Несмотря на все свои общие черты в качестве традиции, западный марксизм во многих отношениях не осознавал себя таковой. В целом его ведущие представители практически не знали друг о друге из-за лингвистических барьеров в Европе. Первая работа, в которой была предпринята попытка дать обзор его репертуара, появилась только в начале 70-х годов в Америке, и это было не что иное, как «Марксизм и форма». Здесь, как ни в одном предшествующем тексте, были элегантно явлены единство и различия западного марксизма. Если книга Джеймисона концентрировалась на Адорно и Беньямине, Блохе и Маркузе, Лукаче и Сартре, оставив в стороне Лефевра и Грамши (хотя и упомянув их), то в этом отношении она оправдывала свое название. Генеральной линией этого поколения была эстетика. Можно сказать, что западному марксизму впервые молчаливо предъявили его отражение в зеркале. Что, однако, данное подведение итогов значило для будущего этой традиции? Многие, включая и меня самого, полагали, что условия, которые произвели ее, теперь в прошлом и что она скорее всего будет замещена другими видами марксизма — более близкими к классической модели.

Эта оценка была основана на возобновлении радикального брожения в Западной Европе в конце 60-х — начале 70-х годов, а также на очевидном обращении интеллектуальных энергий к вопросам политической экономии и стратегии, которые доминировали в старой повестке дня исторического материализма. Беспорядки во Франции в мае 1968 г. могли восприниматься как знамение

²³ Я рассмотрел общий горизонт и характер этой традиции в *Considerations on Western Marxism*, London, 1976; касательно последней особенности см. р. 75–78.

этих перемен, извещающее о том, что западный марксизм преодолен и перешел в разряд уважаемого наследия. Более трезвая оценка представляет данные события в несколько ином свете: не как конец, но как кульминацию этой традиции. «Налет на холодильник» Питера Уоллена является единственной книгой, которая может сравниться с работой Джеймисона в качестве дорожной карты культуры XX в. Центральным эпизодом в ее повествовании является история Ситуационистского Интернационала, последнего исторического примера авангарда, «чей роспуск в 1972-м положил конец эпохе, начавшейся в Париже с манифеста футуризма в 1909 г.». Но ситуационизм, вскормленный Лукачем, Лефевром и Бретоном, этим не ограничивался. Уоллен отмечает, что в теоретическом разжигании пожара мая 1968 г. «он сыграл роль квинтэссенции западного марксизма»²⁴. Это прочтение является более правдоподобным. Но суть от этого не слишком меняется. Уроки западного марксизма, как и классического авангарда, должны быть изучены и оценены, но их время прошло: «эпоха закончилась»²⁵.

Именно этот вердикт полностью опровергает работа Джеймисона. Его теоретическая разработка постмодерна, возникшая в начале 80-х годов, занимает свое место среди великих интеллектуальных достижений западного марксизма. Более того, можно сказать, что в ней эта традиция достигает кульминации. Возникнув еще раз из политического поражения — подавления беспорядков 60-х — и развиваясь в критическом противостоянии с новыми направлениями мысли, далекими от марксизма (структурализмом, деконструктивизмом, неоисторизмом), работа Джеймисона о постмодерне вписывается в те же самые координаты, что и классические тексты прошлого. Но если в этом смысле она является продолжением ряда, то она точно так же есть и его резюме на новом уровне. Ибо здесь различные инструменты и темы из репертуара западного марксизма были объединены во внушительном синтезе. От Лукача Джеймисон перенял его верность принципу периодизации и увлеченность нарративом; от Блоха — уважение к надеждам и мечтам, скрытым в тусклом предметном мире

²⁴ *Wollen P. Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth Century Culture. London 1993. P. 124.*

²⁵ *Ibid.*

от Сартра — исключительное владение текстурами непосредственного опыта; от Лефевра — интерес к городскому пространству; от Маркузе — попытки исследовать высокотехнологичное потребление; от Альтюссера — позитивную концепцию идеологии как необходимого социального воображаемого; от Адорно — склонность представлять тотальность своего объекта не более чем «метафорическую композицию»²⁶.

Эти элементы отнюдь не образовывали неуклюжую, принудительную комбинацию. Они были мобилизованы под эгиду оригинального предприятия, объединившего их, судя по всему, довольно легко. Два момента придают этой работе ее специфическое единство. Первый — это сама проза Джеймисона. Однажды он заметил, что среди мыслителей западного марксизма Адорно был «наилучшим стилистом»²⁷. Однако временами читатель может счесть, что это высказывание лучше (или, во всяком случае, с большим основанием) можно приложить к самому Джеймисону. Его первая книга начинается следующими словами: «Мне всегда казалось, что современный стиль есть нечто умопостигаемое само по себе, нечто выше и по ту сторону ограниченного смысла книги, которая им написана, и даже за пределами тех точных значений, которые стремятся передать отдельные предложения, ее составляющие»²⁸. Будущие исследователи работ самого Джеймисона могут использовать эти слова в качестве эпиграфа. Сейчас же достаточно указать на два отличительных аспекта этого завораживающе блистательного стиля. Роскошные ритмы сложного, но гибкого синтаксиса, по виртуозности близкого к Генри Джеймсу, несут в себе следы многих разнообразных влияний в самой теории; в то же время внезапные вспышки метафорической активности, своего рода веселые фигурные прыжки, проделываемые с *éclat* (блеском) циркового канатоходца, являются символами смелых диагональных движений, более близких к поэзии, чем к аналитической мысли, благодаря которым эта работа неожиданно соединяет несоизмеримые знаки рассматриваемого совокупного феномена. Перед нами действительно великий писатель.

²⁶ См.: *Marxism and Form*. P. 7.

²⁷ *Ibid.* P. XIII.

²⁸ *Sartre*. P. VI.

В то же время работа Джеймисона по постмодерну объединяет используемые источники на глубоком сущностном уровне. Традицию западного марксизма привлекала эстетика как невольное утешение за тупиковую ситуацию в политике и экономике. Результатом стало огромное число рассуждений о различных аспектах культуры современного капитализма. Но они никогда не были интегрированы в целостную теорию его экономического развития и рассматривали широкие общественные процессы с некоей отстраненной и обособленной позиции, которая более классическим марксизмом расценивалась как идеалистическая. Оценка Джеймисоном постмодерна, напротив, развивала в первое время теорию «культурной логики» капитала, которая одновременно предлагала картину преобразования этой социальной формы в целом. Это куда более всесторонний подход. Здесь, при переходе от специфического к общему, призвание западного марксизма достигло своего наиболее полного осуществления.

Условия этого расширения были историческими. Позиция, согласно которой поздние бо-е ознаменовали критический сдвиг в ландшафте левых, не была полностью ошибочной. Интеллектуально, как свидетельствуют сами названия его знаменательного эссе и книги, поворот Джеймисона к теории постмодерна стал возможен благодаря «Позднему капитализму» Манделя, экономическому исследованию, которое находилось в классической традиции, без всякой примеси западного марксизма. Эмпирически сама экономическая жизнь стала настолько пронизана символическими системами информации и речевого воздействия, что понятие независимой сферы более или менее не-культурного производства чем дальше, тем больше стало утрачивать смысл. Отныне любая большая теория культуры была обязана давать больший охват цивилизации капитала, чем когда бы то ни было ранее. Традиционный объект западного марксизма резко расширился. Восстановление Джеймисоном его наследия могло дать в результате значительно более важное и политически значимое описание условий современной жизни, чем предлагали предшественники, на которых он опирался.

Ключевым для действенности джеймисоновского подхода стало его чувство «эпохальности». Такой способ прочтения знаков времени многим обязан Лукачу. Однако важнейшие произведения Лукача по эпохальному анализу, «Душа и формы» и «Теория ро-

мана», оставались эстетическими и метафизическими. Когда он обратился к политике в своей знаменитой короткой работе «Ленин», то определил эпоху, которая была открыта катастрофой великой войны, как отмеченную прежде всего «актуальностью революции». Когда же события опровергли его ожидания, то дальнейших описаний не последовало. Затем Грамши, мыслитель, принадлежавший традиции западного марксизма, от которого Джеймисон взял менее всего, попытался зафиксировать природу консолидации контрреволюции капитала в межвоенный период. Его замечания относительно фордизма представляют собой на самом деле единственный реальный прецедент в этой традиции для предприятия Джеймисона. Не случайно они породили столько дискуссий после Второй мировой войны, а также разнообразные попытки набросать образ «пост-фордизма» в 70–80-е годы.

Но влиятельные и оригинальные (временами слишком своеобразные) идеи Грамши о фордизме (подвергшие рассмотрению массовое производство, жесткую трудовую дисциплину и высокие зарплаты в США, пуританство для низших и распушенность для высших слоев, сектантские религии в либеральной Америке и корпоративистские организации в фашистской Италии) остались тем не менее лаконичными и несистематизированными. В некотором смысле их «эпохальность» была холостым выстрелом. Во многих отношениях опередившие свое время, а в чем-то отставшие от него, задним числом эти записки оказались более чем примечательными. Оценка, данная Джеймисоном постмодерну, не содержит сопоставимых интуиций касательно трудового или производственного процесса, так как опирается на самостоятельную специальную экономическую литературу. Но, конечно, его оценка более разработана и детализирована как определение эпохи и подкреплена современным опытом. Тем не менее большинство критических выпадов против этой теории также происходит от ее конфликтов с самим климатом времени, который она описывает. Ибо, как мы читаем в первой фразе «Постмодерна», «вернее всего сформулировать понятие постмодерна как попытку мыслить настоящее исторически в эпоху, которая забыла, как мыслить исторически в первую очередь»²⁹.

²⁹ Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. P. IX.

Если во всем этом работа Джеймисона представляется грандиозным финалом западного марксизма, то в других своих аспектах она серьезно выходит за рамки этой традиции. Созданные в Европе, работы ее основных представителей никогда не покидали ее границ как интеллектуальная сила. Лукача знали в Японии до войны, а франкфуртская школа в изгнании открыла Соединенные Штаты. Позже Сартра читал Фэнон, а Альтюссера изучали в Латинской Америке. Но, по сути дела, речь шла о таком марксизме, чья сфера влияния ограничивалась первичным ядром развитого капиталистического мира, — он был западным не только по происхождению и темам, но и по своему воздействию. Теория постмодерна, созданная Джеймисоном, сломала этот шаблон. Ее изначальные формулировки фокусировались преимущественно на Северной Америке. Но по мере развития сфера ее приложения становилась все более широкой: постмодерн, исходя из вывода Джеймисона, является — не привходяще, но внутренне — культурным эфиром глобальной системы, отменяющим любое географическое деление. Его логика обусловила грандиозные изменения в области собственных исследований Джеймисона.

Вплоть до начала 80-х критические занятия Джеймисона касались исключительно литературы, а их объектом являлись фактически только западные авторы. Пруст, Хемингуэй, Бальзак, Диккенс, Эйхендорф, Флобер, Конрад — именно эти фигуры привлекали его внимание. Но в 80-е годы произошла резкая перемена. Зрительные формы начали конкурировать с письменными, а затем стали преобладать — сдвиг, очевидный в самом «Постмодерне». Одновременно произошло резкое движение вовне, к культурам и регионам за пределами Запада. В этот период Джеймисон обратился к японцам Сосеки и Каратани, китайцам Лу Синю и Лао Шэ, Сембене из Сенегала, Соласу и Барнету с Кубы, Эдварду Янгу из Тайваня и Кидлату Тахимику с Филиппин³⁰. В «Культур-

³⁰ См. соответственно: Soseki and Western Modernism // *boundary 2*. 1991. Fall. P. 123–141; In the Mirror of Alternate Modernities // *South Atlantic Quarterly*. 1993. Spring. P. 295–310; Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism // *Social Text*. 1986. Fall. P. 65–88; «Literary Innovation and Modes of Production». *Modern Chinese Literature*. 1984. September. P. 67–72; On Literary and Cultural Import-Substitution in the Third World: the Case of the Tes-

ном повороте» можно обнаружить рассуждения о фильмах Поля Ледюка, мексиканского режиссера, снявшего немой фильм в Венесуэле, и Сулеймана Сиссе из Мали. Есть ли какой-нибудь другой современный критик со столь широким кругом интересов?

Смыслом этого вторжения была поддержка «геополитической эстетики», адекватной расширению культурной вселенной в условиях постмодерна. То было не наблюдение издалека. Джеймисон впервые четко изложил свои идеи о постмодерне в лекционном курсе, прочитанном в Пекине в 1985 г., и опубликовал сборник на эту тему в Китае годом ранее, нежели в Америке. Его идеи из «Постмодернизма и рынка» были апробированы в Сеуле. Важный текст «Трансформация образа» вырос из лекции в Каракасе. Все это не было просто случайностью. Джеймисоновская теория постмодерна обрела растущую аудиторию в странах некогда второго или третьего мира потому, что повествовала о культурном воображаемом, которое было им знакомо, было частью переплетения их собственного опыта. Марксизм, столь легко почувствовавший себя как дома в крупнейших городских центрах Юга и Востока, больше не является исключительно западным. Вырвавшись с Запада, идея постмодерна описала круг и вернулась к своим истокам в тот момент, когда его господство стало клониться к закату. Пророческая убежденность Олсона не была ошибочной: по сути дела, «Зимородков» можно прочесть как патент на изобретение Джеймисона.

Однако если это и возможно, то лишь потому, что Джеймисон разделял с Олсоном нечто, что отличало его от стоявшей за ним интеллектуальной традиции. В одном важнейшем аспекте работа Джеймисона отклонялась от магистрального пути западного марксизма. Это была традиция, чьи главные памятники так или иначе явно или неявно были отмечены глубоким историческим пессимизмом³¹. Ее самые оригинальные и значительные темы — разрушение разума у Лукача, позиционная война у Грамши, ангел катастрофы у Бенямина, ущербный субъект у Адорно, насилие нехватки у Сартра, вездесущность иллюзии у Альтюссера — каса-

timonio // *Margins*. 1991. Spring. P. 11–34; *The Geopolitical Aesthetic*. London, 1992. P. 114–157, 186–213.

³¹ Касательно этого см.: *Considerations on Western Marxism*. P. 88–92.

ются не вольготного будущего, но безжалостного настоящего. Настроение колеблется в общем горизонте от стоицизма до меланхолии, от уныния до апокалиптики. Тон работ Джеймисона иной. Хотя их темы, безусловно, не слишком приятны для левых, тем не менее, в самом его подходе никогда не было желчи и отчаяния. Напротив, магия стиля Джеймисона вызвала к существованию то, что уже казалось невозможным, — ясное очарование мира.

Темы Джеймисона столь же серьезны, как и все темы его традиции. Но легкие брызги изумления и радости — шансы на счастье при смене эпох — всегда сопутствуют тягостности даже самых мрачных его наблюдений. «Волновать, наставлять, услаждать». Если и некоторые другие протестные мыслители смогли столь же близко подойти к целям искусства, то, несомненно, отчасти случайно. Джеймисон способен вызвать очень сильные, почти что физические переживания, забыть которые столь же трудно, как переживания, вызванные Сартром, но настроение будет совершенно иным: скорее эйфория, нежели отвращение. Удовольствие разума и воображения не менее ярки, чем чувственные удовольствия. Жар, которым Джеймисон наделяет объекты, понятия и фикции, — тот же³². Одно дело — биографические источники этого тепла, другое — философские предпосылки. За этим согласием с миром лежит глубоко гегельянская форма джеймисоновского марксизма, отмеченная многими критиками³³, которая дает ему силы встретить лицом к лицу бедствия эпохи и продираться сквозь ее неразбериху с бесстрашной невозмутимостью. Категории вроде оптимизма или пессимизма не имели места в гегелевской мысли. Работу Джеймисона нельзя охарактеризовать как оптимистическую в том смысле, в каком мы можем сказать, что тра-

³² Наилучшим примером, возможно, является его эссе о «Страсти» Годара (The Geopolitical Aesthetic, p. 158–185). Контраст с повествованием Адорно о мире объектов, даже в наиболее красноречивых его моментах, говорит сам за себя. Ср., на тот же самый предмет, прекрасный сам по себе пассаж из *Minima Moralia* (p. 40) об оконных проемах и легких затворах, хлопающих автомобилях и застывших дверях с джеймисоновскими грезами о воспарении калифорнийского гаража в *Signatures of the Visible* (p. 107–108).

³³ См. в особенности: *Sprinker M. The Place of Theory // New Left Review*. 1991. № 187. May-June. P. 139–142.

диция западного марксизма была пессимистической. Его позиция всегда была реалистической. «История — это то, что ранит, отрицает желание и устанавливает безжалостные рамки как индивидуальной, так и общественной практике»; прежде всего «это относится к неотвратимой неудаче абсолютно всех революций, которые имели место в человеческой истории»³⁴. Однако подавить утопические желания нелегко, и они имеют тенденцию возвращаться в самом неожиданном облики. Еще и это — глубоко укоренная воля к изменению — делает работу Джеймисона притягательной за пределами пресыщенного Запада.

³⁴ The Political Unconscious. P. 102.

4

ПОСЛЕДЕЙСТВИЯ

Джеймисоновское понимание постмодерна установило рамки для последующих дебатов. Неудивительно, что последующие важнейшие выступления также были по своему происхождению марксистскими. Три наиболее ценных вклада могут расцениваться как попытки в том или ином виде дополнить или скорректировать изначальную позицию Джеймисона. Книга Алекса Каллиникоса «Против постмодерна» (1989) предлагает более тщательный анализ политического фона постмодерна. «Состояние постмодерна» (1990) Дэвида Харви дает более полную теорию его экономических предпосылок. «Иллюзии постмодерна» Терри Иглтона (1996) рассматривают последствия его распространения в сфере идеологии. Все эти работы ставят проблему демаркации. Как лучше всего периодизировать постмодерн? Каким интеллектуальным конфигурациям он соответствует? Каков должный ответ на него?

ХРОНОМЕТРАЖ

Первый и основной вопрос здесь — проблема периодизации. Один из ранних левых критиков Джеймисона указывал на некоторую неустойчивость ключевых элементов его конструкции¹. Если постмодерн является культурной логикой позднего капитализма, то почему они не совпадают по времени полностью? Работа Мандела «Поздний капитализм», на которой Джеймисон основывал свою концепцию о новой стадии развития капитализма, датировала его возникновение 1945 годом, в то время как Джеймисон говорил о появлении постмодерна только в начале 70-х. Даже если сказать, что модель Мандела не могла осуществиться со дня

¹ См.: *Davis M. Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism // New Left Review. 1985. № 151. May-June. P. 106–113.*

на день, то этот разрыв все равно не может не беспокоить. Каллиникос и Харви, писавшие практически параллельно, сделали противоположные выводы. Харви, чья ранняя работа «Пределы капитала» представила в общих чертах наиболее систематизированную и оригинальную марксистскую теорию экономических кризисов, считал, что начало постмодерна, правильно относимое к началу 70-х годов, в действительности отражало тогдашний разрыв с послевоенной моделью капиталистического развития. С наступлением рецессии 1973 г. фордизм, подорванный растущей международной конкуренцией, падением прибылей корпораций и ускоряющейся инфляцией, погрузился в запоздалый кризис перепроизводства.

Ответом стал новый режим «гибкого накопления», при котором капитал стал расширять пространство для маневра по всем позициям. Новый период был ознаменован большей гибкостью рынка труда (временные контракты, усиление эксплуатации эмигрантов и коренных жителей), производственных процессов (производственный аутсорсинг, оперативная система производства с нулевым уровнем запасов), выпуска товаров (серийное производство) и прежде всего дерегулированием финансовых операций на едином мировом рынке денег и кредита. Именно эта неумная спекулятивная система стала экзистенциальным базисом для различных форм постмодернистской культуры, чья реальность и новизна не может быть поставлена под сомнение — чувственность, тесно связанная с дематериализацией денег, мимолетностью моды, избытком подделок в новых экономиках. Ничто из этого не могло произвести фундаментальные изменения в способе производства как таковом, не говоря уже о долговременном решении проблемы перепроизводства, которое еще не подверглось необходимой чистке посредством масштабного обесценивания капитала. Кроме того, гибкое накопление нельзя было, конечно, представить как единолично господствующее: как правило, оно сосуществовало в смешанных моделях со старыми фордистскими формами, и даже сдвиги от одного к другому не всегда были необратимыми². Что же до критических изменений, то они, без-

² The Condition of Postmodernity Oxford, 1990. P. 121–197. Ровный тон этой работы весьма впечатляет.

условно, касались положения и автономии финансовых рынков в рамках капиталистической системы, рынков, в обход национальных правительств распространявших беспрецедентную систематическую нестабильность.

Со своей стороны Каллиникос изменил ход этой аргументации на прямо противоположный. Хотя глобальный капитал и обладает теперь таким единством, каким не обладал никогда ранее, и вышел на новый уровень мобильности, все это никоим образом не является «переломом» в истории капитализма. Ибо национальные государства сохраняют существенные возможности для регулирования, что показал иронический успех военного кейнсианства Рейгана в стимулировании мировой экономики 80-х годов. Что же касается других характерных черт «гибкого накопления», то это либо преувеличения, либо фантазии — рабочая сила менее сегментирована, серийное производство менее распространено, а сектор услуг не столь значим, как предполагают теории постфордизма. Так же и сам фордизм был дутым понятием, изображавшим монопольное господство стандартизированного массового производства, которое существовало только в ограниченном числе отраслей, производящих товары длительного пользования. Равным образом постмодерн как набор особых художественных практик, не говоря уже о его якобы доминировании в культуре, является чистой фикцией. Практически все эстетические методики или признаки, приписываемые постмодерну, такие, как бриколаж традиций, заигрывание с популярным, рефлексивность, гибридность, пастиш, образность, децентрация субъекта, могут быть обнаружены в модерне. Таким образом, и здесь не обнаруживается никакого существенного перелома.

Мы наблюдаем нечто иное, а именно — постепенную деградацию самого модерна по мере того, как он приспособляется к системе послевоенного капитала и встраивается в нее. Однако если проследить причины этого заката, то станет ясно, что они коренятся не столько в больших экономических изменениях или во внутренней художественной логике, сколько в самой политической истории эпохи. Исторически модерн представлял собой комплекс революционных авангардистских движений в межвоенный период — конструктивизм в России, экспрессионизм и «новая вещественность» в Германии, сюрреализм во Франции. Победа Сталина и Гитлера положила конец этим движениям. Аналогич-

но постмодерн (эстетически не более чем незначительный изгиб нисходящей спирали модерна, пусть даже в идеологическом отношении он более важен) должен рассматриваться как продукт политического поражения радикального поколения конца 60-х. Когда революционные надежды не оправдались, эта когорта нашла утешение в циничном гедонизме, который приобрел лавинообразный характер в буме сверхпотребления 80-х годов. «Эта ситуация — процветание западного среднего класса вкупе с утратой политических иллюзий его наиболее яркими представителями — стала контекстом для распространения дискуссий о постмодерне»³.

Эти противоположные диагнозы, поставленные на основании одних и тех же исходных наблюдений, сделали актуальной проблему более четкого определения постмодерна. В эссе об истоках модерна в европейской *Belle Époque* я некогда предположил, что его лучше всего понять как результат воздействия поля силы, заданного тремя координатами: все еще полуиндустриальными экономикой и обществом (где господствующий порядок в значительной степени все еще остается аграрным и аристократическим), технологией потрясающих изобретений (чье влияние все еще является свежим и заразительным) и открытым политическим горизонтом (в котором существовали широкие ожидания — или страх — революционных выступлений против господствующего порядка)⁴. В очерченном таким образом пространстве могли вспыхнуть самые разнообразные художественные инновации — символизм, имажинизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, конструктивизм. Одни из них разрабатывали память классицизма или патрицианские стили, другие погрузились в поэтику новой машинерии, третьи вдохновлялись видениями грядущих социальных катаклизмов; но никто не состоял в мирных отношениях с рынком как с организующим принципом современной культуры — в том смысле, что все они, практически без исключения, были антибуржуазны.

Первая мировая война, уничтожившая *anciens régimes* (старые режимы) в России, Австро-Венгрии и Германии и повсеместно ослабившая землевладельцев, изменила, но не ниспровергла эти

³ Against Postmodernism. Cambridge, 1989. P. 168.

⁴ Modernity and Revolution // New Left Review. 1984. № 144. March–April; перепечатано с эпилогом (1985) в: A Zone of Engagement. London, 1992. P. 25–55.

установки. Европейские высшие классы сохранили свой прежний *train de vie* (образ жизни); развитые формы капиталистической индустриальной организации и массовое потребление — идея Грамши о фордизме — ограничивались преимущественно Соединенными Штатами; революция и контрреволюция вели бои от польской Вислы до испанской Эбро. В этих обстоятельствах продолжали возникать авангардистские движения и формы невероятной силы — ОПОЯЗ в России, Баухауз в Германии, сюрреализм во Франции. Пауза наступила со Второй мировой войной, уничтожившей старые аграрные элиты и их образ жизни практически на всем континенте. На Западе установились стабильная капиталистическая демократия и стандартизированный уровень потребления, а на Востоке были растоптаны идеалы революции. Когда исчезли силы, исторически стимулировавшие модерн, его *élan* (порыв) иссяк. Он жил несинхронизированностью — тем, что было в настоящем от прошлого или будущего, — и умер с наступлением чистой современности, монотонного статичного послевоенного атлантического порядка. С этого момента искусство, все еще сохранявшее радикализм, было обречено на коммерческую интеграцию или институциональную кооптацию.

Сегодня в этот набросок можно было бы внести значительные дополнения — за счет детализации или критики. Он побуждает и к рассмотрению определенных географических нюансов. От чего зависело, что в ранних формах модерна техника могла вызывать столь различные степени энтузиазма? Почему в Британии, насколько можно судить, было очень мало (а то и не было вовсе) новаторских движений? Может ли сюрреализм рассматриваться лишь как последнее в ряду основных движений межвоенного авангарда, или же он создал и нечто принципиально новое? Ответы на подобные вопросы требуют более пристального внимания к национальной специфике различных культур эпохи. Например, можно схематически представить спектр идеальных отношений к новым механическим чудесам начала XX в., различающихся обратно пропорционально внедрению этих последних: две наиболее отсталые в индустриальном отношении страны, Италия и Россия, дали в своих национальных футуризмах одержимый техникой авангард; Германия же, в которой сочетались развитая индустрия Запада и реакционные ландшафты Востока, раскололась на отвращение к городу со стороны экспрессионизма

и заигрывание со стороны Баухауза; с другой стороны, Франция с ее моделью умеренно процветающего мелкотоварного производства в городах и деревнях позволяла осуществить более быстрый синтез в сюрреализме, очаровавшем именно сплетением старого и нового. Что касается Британии, нежизнеспособность ее слабых модернистских импульсов была обусловлена, несомненно, отсутствием сколь-нибудь значимых революционных течений в рабочем движении. Однако несомненно также, что сыграли свою роль и ранняя индустриализация, и постепенное развитие крайне урбанизированной, но уже укорененной в традиции экономики, чья медлительность выполняла роль буфера от шока, вызванного новым машинным веком, столь возбуждавшим авангард в других странах.

Тем не менее более точные границы для приведенной выше точки зрения следует искать не столько в начале, сколько в конце истории. Определенно, идея о том, что модерн завершился в 1945 г., слишком груба. История Питера Уоллена наглядно демонстрирует это. Наследие довоенного авангарда не могло исчезнуть в один момент, поскольку необходимо сохранялось как внутренняя модель и память, независимо от того, насколько внешние обстоятельства препятствовали ее воспроизведению. Американский абстрактный импрессионизм явил собой живую иллюстрацию этой новой ситуации. Будучи формально чисто модернистским явлением, наиболее радикальным на тот момент коллективным разрывом с образностью, нью-йоркская школа совершила переход от мансарды к всемирной славе, если сравнивать с другими случаями, с быстротой молнии, ознаменовав тем самым некоторые новые тенденции в истории живописи. Это был авангард, ставший на время своей короткой жизни ортодоксией, капитализированный в качестве символических инвестиций большим кошельком и провозглашенный государством идеологической ценностью. Тем не менее использование Информационным агентством США этого искусства в качестве средства ведения холодной войны выглядит как некая ирония. Связи с сюрреализмом были жизненно важны для абстрактного импрессионизма, а политические пристрастия его главных представителей могли быть чем угодно, но только не выставочной витриной свободного мира: Ротко был анархистом, Мазервелл — социалистом, а Поллок (по личному мнению Гринберга, наиболее последовательного пропагандиста его

творчества) — не кем иным, как «проклятым сталинистом от начала и до конца»⁵.

В Европе, где хищническая логика послевоенного рынка искусств была не столь всепроникающей, а сопротивление системе холодной войны все еще сохраняло значительные силы на Западе, связи с революционными целями межвоенного авангарда оставались более сильными. Сюрреализм все еще мог запустить последовательные проекты, более или менее соответствующие его образу, как показал Уоллен в ходе детальной реконструкции движения от СОВРА и леттризма к Ситуационистскому интернационалу (СИ)⁶. Здесь героические амбиции исторического авангарда — преобразование как искусства, так и политики — вновь обрели жизнь. Но этот союз развалился даже до кульминации 1968 г. Художественное крыло ситуационизма было преимущественно продуктом периферии: Дании, Голландии, Бельгии, Пьемонта, где галерейная система была слабой. Политическое руководство, напротив, концентрировалось во Франции, где революционное брожение было сильнее, равно как был сильнее и рынок искусства. Это обстоятельство порождало недоверие внутри СИ, за которое художники платили изгнанием или добровольным уходом, обвиняя, в свою очередь, СИ в том, что он пошел на риск мимолетной сверхполитизации. Другая великая авантюра этого времени продержалась дольше. В некотором смысле странно параллельное по траектории творчество Годара постоянно двигалось в тот же период в направлении более радикальных форм (нарративные эллипсисы, смещение звука и образа, назидательные субтитры), создав серию полуметров и достигнув в результате событий 1968 г. кульминации в судорожной, непереносимой заявке на революционную аскезу. Дальнейший отъезд Годара в Швейцарию можно сравнить с побегами Йорна в Лигурию и Данию: иной тип производительности, и тоже на периферии.

Таким образом, первая послевоенная четверть века может рассматриваться в ретроспективе как своего рода междоцарствие: энергии модерна не исчезли внезапным образом, но все еще да-

⁵ См.: *Clark T.J. In Defense of Abstract Expressionism // October. 1994. № 69. Summer. P. 45.*

⁶ *Raiding the Icebox. P. 135–150.*

вали о себе знать то здесь, то там, насколько позволяли условия общего неблагоприятного климата. Только к началу 70-х почва для новой конфигурации была полностью подготовлена. Если мы хотим определить время возникновения постмодерна более точно, то один из способов сделать это — рассмотреть то, что пришло на смену главным детерминантам модерна. Работа Джеймисона, на самом деле, содержит указания на наиболее принципиальные изменения, которые при незначительной корректировке могут дать более четкую искомую картину. Постмодерн можно понять как культурное поле, заданное, в свою очередь, тремя новыми историческими координатами. Первая связана с судьбой самого господствующего порядка. К концу Второй мировой войны аристократическая традиция утратила власть по всей континентальной Европе. Однако другая общность, ее традиционное «другое я» (как противник и как партнер), сохранилась. Мы все еще можем говорить о буржуазии как о классе в том смысле этого термина, в каком Макс Вебер отмечал, что гордится своей принадлежностью к ней. Это подразумевает, что буржуазия является социальной силой, обладающей особым чувством коллективной идентичности, характерными моральными кодами и культурными габитусами. Если бы мы задались целью изобразить этот мир при помощи одного визуального образа, то это была бы сцена с мужчинами, которые все еще носят шляпы. Соединенные Штаты обладали собственной версией такой буржуазии в виде старорежимного истеблишмента восточного побережья.

Шумпетер неоднократно утверждал, что капитализм как внутренне аморальная экономическая система, движимая жаждой прибыли, разрушающая любые барьеры ради рыночных расчетов, критически зависит от докапиталистических (по сути — аристократических) ценностей и поведения в сохранении самого себя как политического и социального порядка. Но такая аристократическая «моральная поддержка», как он ее называл, обеспечивалась, как правило, вторичными структурами, буржуазным окружением, уверенным в моральном достоинстве своего призвания: портреты скорее Манна, а не Флобера. В эпоху Плана Маршалла и становления Европейского сообщества этот мир был все еще жив. В сфере политики такие значимые фигуры, как Аденауэр, Де Гаспери, Монне, воплощали собой эту неизменность — их политическая связь с Де Голлем и Черчиллем, грандами из аристократи-

ческого прошлого, была как бы остаточным изображением уходящей социальной реальности. Однако, как выяснилось, две скобы, скреплявшие старую структуру, зависели друг от друга куда больше, чем некогда казалось.

Ибо в течение последующих двадцати лет также и буржуазия — в строгом смысле этого термина, как класс, обладающий самосознанием и моралью, — практически исчезла. Остатки традиционной буржуазии все еще можно обнаружить там и сям: в провинциальных городках Европы, а также, вероятно, в некоторых регионах Северной Америки, где она сохраняется, как правило, благодаря религиозному благочестию; она все еще жива в семейных связях Венето и Земли басков, среди консервативных нотаблей Бордо, в части немецкого *Mittelstand* (среднего сословия) и т.д. Но в общем и целом буржуазия, какой ее знали Бодлер и Маркс, Ибсен и Рембо, Георге Гросс и Брехт, даже Сартр и О'Хара, принадлежит прошлому. Место надежного амфитеатра занял теперь аквариум подвижных, мимолетных форм — проектировщики и менеджеры, аудиторы и коменданты, управляющие и биржевые дельцы современного капитала: функции вселенной денег, которые не знают социального постоянства и стабильной идентичности.

Не то чтобы в более богатых обществах послевоенного мира межклассовая мобильность сильно (или хоть как-нибудь) возросла. Они остались столь же объективно стратифицированными, как и ранее. Однако культурные и психологические маркеры позиций в среде тех, кто обладает богатством и властью, начали неуклонно размываться. Сегодня, в эпоху, типичными масками которой являются Милкен и Гейтс, такие персонажи, как Агнелли или Валленберг, уже навевают мысли о далеком прошлом. Начиная с 70-х годов случаются и разоблачения лидеров крупнейших государств, например, Никсона, Танаки или Кракси. Если шире — в публичной сфере демократизация манер и раскрепощение нравов идут рука об руку. Долгое время социологи говорили об *embourgeoisement* (обуржуазивании) рабочего класса на Западе — весьма неудачный термин для рассматриваемого процесса. Однако в 90-е годы куда более ярким феноменом стало *encapaillement* (опрошение, огрубление) имущих классов, причем весьма своеобразное: принцессы-старлетки и хамоватые президенты, сдача на ночь официальных резиденций и черный пиар, диснеифи-

кация протокола и тарантинизация практик, не поймешь, то ли жадный сброд из ночной подворотни, то ли президентская гвардия. Подобные сцены могут многое сказать о социальном фоне постмодерна.

Этот пейзаж свидетельствует о том, что два условия модерна полностью исчезли. Больше нет никаких следов академического истеблишмента, с которым могло бы бороться прогрессивное искусство. Исторически условности академического искусства всегда были тесно связаны не только с представлением о себе титулованных или высших классов, но и с чувственностью и притязаниями нижестоящих традиционных средних классов. Когда исчез буржуазный мир, исчез и этот эстетический фон. Название и место проведения наиболее отталкивающей (причем сознательно отталкивающей) британской выставки работ молодых знаменитостей говорит само за себя: «Сенсация» под эгидой Королевской академии искусств. Равным образом модерн мобилизовывал разрушительные энергии революции против официальной морали эпохи — стандартов подавления и лицемерия, клеймившихся, причем не без основания, как специфически буржуазные. Последовательное пресечение любых реальных притязаний на поддержку этих стандартов, ставшее очевидным в 80-е годы, не могло не повлиять на оппозиционное этим стандартам искусство: гибель традиционной буржуазной морали стала для него чем-то вроде внезапного отключения усилителя. Модерн с момента своего возникновения в творчестве Бодлера и Флобера практически определял себя как «антибуржуазность». Постмодерн — это то, что случилось после того, как противник без всякой победы над ним исчез.

Второе условие можно увязать с эволюцией техники. Модернизм подпитывался возбуждением от новых великих изобретений, которые изменили городскую жизнь в начале XX в. (лайнеры, радио, кинематограф, небоскребы, автомобили, аэропланы), а также абстрактной концепцией динамичного машинного производства, которое стояло за всем этим. В итоге образам и декорациям практически всего наиболее оригинального искусства данного периода был придан универсальный смысл быстрого изменения. В межвоенный период ключевые технологии начальной фазы модерна получили детализацию и развитие с появлением лодок на воздушной подушке, автомобилей с откидным верхом,

цветного и звукового кино, вертолетов, но, тем не менее, ничего существенно в список добавлено не было. Гламур и скорость становились, как никогда ранее, основными доминантами в регистре восприятия. Опыт Второй мировой войны резко изменил этот *Gestalt* (образ). Научный прогресс теперь впервые принял несомненно угрожающие формы, когда постоянные технические усовершенствования дали жизнь чудовищным инструментам разрушения и убийства, — процесс, завершившийся демонстративными ядерными взрывами. Был явлен новый, бесконечно более обширный класс техники, весьма далекий от обыденного опыта, но отбрасывающий на него зловещую тень.

Вслед за этими отблесками апокалипсиса послевоенный бум сделал поддержку техники более привычной и основательной. Военная промышленность, прежде всего (если не только) в Америке, превратила технические инновации в неперемный принцип индустриального производства, мобилизовала исследовательские бюджеты и команды разработчиков для военного соперничества. Когда началось восстановление разрушенного и стартовал длительный послевоенный бум, массовое производство стандартизированных товаров усвоило ту же динамику. Результатом стала индустриальная версия веберовской параболы духовного: как только поток нового стал благодаря самой своей непрерывности потоком того же самого, харизма техники превратилась в рутину и утратила свою магическую силу для искусства. Отчасти эта банализация отражала отсутствие среди непрерывного изобилия усовершенствований серии прорывных изобретений, сопоставимой с той, которая имела место в эпоху, предшествующую Первой мировой войне. В течение всего этого периода энтузиазм модерна тихо убывал без какого-либо серьезного изменения его исходного визуального поля.

Изобретением, которое изменило все, стало телевидение. Это был первый технологический прорыв всемирно-исторического значения в послевоенную эпоху. С ним власть средств массовой информации совершила качественный скачок. Радио в межвоенный период и в годы войны уже показало себя более могущественным инструментом социального порабощения, нежели печать: не только потому, что его требования к образовательному уровню были меньшими, и не только потому, что восприятие информации происходило быстрее, но прежде всего в силу его

временного охвата. Круглосуточное радиовещание создало потенциально постоянных слушателей, у которых время бодрствования и слушания могло совпадать. Это было возможно, безусловно, только благодаря диссоциации уха и глаза, подразумевавшей, что большинство действий (прием пищи, труд, передвижение, отдых) могут совершаться с радио на заднем плане. Возможности телевидения управлять вниманием своих «слушателей» несоизмеримо выше, поскольку они не просто слушатели: глаз захватывается изображением еще до того, как ухо начинает прислушиваться. Новое средство массовой информации оказалось комбинацией невообразимой власти: постоянной доступности радио и эквивалента перцепционной монополии печати, исключаящей все прочие формы из сферы внимания читателя. Насыщение воображаемого относится к иному порядку.

Впервые представленное на рынке в 50-е годы, телевидение стало заметным только в начале 60-х. Но пока экран телевизоров оставался черно-белым, это средство информации, при всех его преимуществах, несло на себе печать чего-то низкого, будучи в техническом отношении как бы неуклюжим пасынком кинематографа. Подлинное его восхождение началось с появлением цветного телевидения, которое стало обычным на Западе в начале 70-х (этот факт обусловил кризис в индустрии кино, а его воздействие на кассовые сборы ощущается и по сей день). Если и существует некий единственный технический водораздел постмодерна, то это именно он. Если мы сравним окружающую обстановку, созданную телевидением, со средой начала столетия, то различия видны невооруженным взглядом. Некогда, в ликованиях или тревоге, модерн был одержим образами машинерии; теперь постмодерн был увлечен машинерией образов. Сами по себе телевизор или компьютерный терминал, слившиеся в конце концов воедино, — необычайно пустые объекты, нулевые зоны домашнего или рабочего интерьера, которые не только не могут быть «проводниками физической энергии», но и стремятся ее нейтрализовать. Джеймисон сформулировал это с характерной для него силой: «Эти новые машины можно отличить от старых икон футуризма в двух отношениях: все они являются источниками воспроизводства, а не „производства“, и все они более не представляют из себя скульптурную целостность в пространстве. Корпус компьютера едва ли реализует или демонстрирует свои специфиче-

ские энергии так, как это делает профиль крыла или наклонная дымовая труба»⁷.

С другой стороны, сами невосприимчивые к образу, эти машины изливают такие потоки образов, что с их объемом не может соперничать никакое искусство. Определяющую техническую среду постмодерна конституирует эта «Ниагара визуальной трескотни»⁸. Распространенность, начиная с 70-х годов, вторичных механизмов и установок в эстетических практиках можно объяснить только этой первичной реальностью. Но она, конечно, является не просто потоком образов, но и прежде всего потоком сообщений. Маринетти или Татлин могли создать идеологию на основании техники, но большинство машин сами по себе могли мало что сказать. Эти новые приборы, напротив, бесконечно эмоциональны в своей передаче дискурсов, которые являются тотальной идеологией в самом прямом смысле этого слова. Интеллектуальная атмосфера постмодерна (скорее докса, чем искусство) заимствует большинство своих импульсов из высокого давления этой сферы. Ибо постмодерн есть также и это: показатель критического изменения в отношениях между развитыми технологиями и воображаемым масс.

Третья координата новой ситуации лежит, несомненно, в политических изменениях эпохи. Начавшаяся после 1947 г. холодная война заморозила стратегические границы и охладила все революционные надежды в Европе. В Америке рабочее движение было нейтрализовано, а левые подвергались преследованиям. За послевоенной стабилизацией последовал самый быстрый международный рост за всю историю капитализма. Атлантический порядок 50-х, заявивший о конце идеологии, казалось, оставил политический мир 20-х и 30-х в далеком прошлом. Ветер революции, некогда надувавший паруса авангарда, стих. Именно для этого периода, когда большинство из великих экспериментов казались завершенными, стало типичным использовать термин «модерн» в качестве всеобъемлющего для обозначения кано-

⁷ *Signatures of the Visible*. New York, 1990. P. 61; также: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. P. 36–37.

⁸ Фраза принадлежит Роберту Хьюзу (Hughes): *Nothing if Not Critical*. New York, 1990. P. 14.

на классических произведениях, на которые равнялись современные критики.

Тем не менее видимость полной закрытости политических горизонтов на Западе была в течение всего этого периода обманчивой. В континентальной Европе массовые коммунистические партии во Франции и Италии (и подпольные в Испании, Португалии и Греции) отказывались примиряться с существующим порядком. Не важно, насколько умеренной была их тактика: само их существование действовало как «своего рода мнемонический механизм, сохраняющий место на страницах истории» для возрождения более радикальных стремлений⁹. В СССР после смерти Сталина были запущены процессы реформ, которые в период правления Хрущева, казалось, вели к менее репрессивной и более интернационалистской советской модели, что скорее вдохновляло, нежели разочаровывало революционные движения по всему миру. В третьем мире деколонизация потрясла основы империалистического владычества серией революционных восстаний (Индокитай, Египет, Алжир, Куба, Ангола), приведших к независимости обширных регионов. В Китае укоренившаяся бюрократия стала мишенью направляемого Мао движения, воскресившего идеалы Парижской коммуны.

Такова была обстановка 60-х, со всем тем смещением реальности и иллюзий, в котором вспыхнули революционные энергии образованной молодежи развитых капиталистических государств — не только Франции, Германии и Италии, но и США и Японии. За волной студенческих бунтов быстро, хотя и не повсеместно, последовали выступления рабочих: среди наиболее известных — всеобщая забастовка мая-июня 1968 г. во Франции, «Горячая осень» 1969 г. в Италии и несколько запоздавшие по времени забастовки шахтеров в Британии (1973–1974). В этих мощных выступлениях вступили в резонанс отзвуки европейского прошлого (Фурье, Бланки, Люксембург, не говоря уже о самом Марксе), настоящее третьего мира (Гевара, Хо Ши Мин, Кабрал) и коммунистическое будущее («культурная революция», которую предвидел Ленин или Мао), создав в итоге политическое брожение, невиданное с 20-х годов. Кроме того, в этот период жизненная сила

⁹ Marxism and Form. P. 273.

традиционного морального порядка, регулирующего отношения между поколениями и полами, начала ослабевать (никто не описал параболу этой эпохи лучше, чем Джеймисон в своем эссе «Периодизация 60-х»¹⁰). Вполне естественно, что эта эпоха увидела, как вновь зажигаются живые огни авангарда.

Но эта конъюнктура оказалась недолговечной. В течение нескольких следующих лет все знаки обратились в противоположные, когда политические мечты 60-х были разрушены одна за другой. Майские волнения во Франции утихли, не оставив практически никакого следа в политическом застое 70-х. Пражская весна — наиболее смелая попытка коммунистических реформ — была растоптана армиями Варшавского договора. В Латинской Америке герилья, вдохновленная и руководимая Кубой, потерпела поражение. В Китае культурная революция явила скорее террор, нежели освобождение. В Советском Союзе начался брежневский застой. На Западе отдельные выступления рабочих продолжались, но во второй половине десятилетия пошли на спад. Каллиникос и Иглтон правы, когда указывают, что непосредственным источником постмодерна был опыт поражения. Но эти неудачи стали только преамбулой к грядущему полному краху.

В 80-х годах победоносные правые перешли в наступление. В англо-саксонском мире режимы Рейгана и Тэтчер после подавления рабочего движения постепенно отменили регулирование и перераспределение. Распространившаяся из Британии на континент приватизация государственного сектора, сокращение социальных расходов и высокий уровень безработицы образовали новые нормы неолиберального развития, которые в конце концов стали проводиться в жизнь левыми партиями в той же мере, что и правыми. К концу десятилетия Социалистический Интернационал в общем и целом отказался от послевоенной миссии социал-демократии — от государства всеобщего благосостояния, основанного на полной занятости и полном обеспечении. В Восточной Европе и СССР коммунизм, не способный конкурировать экономически за рубежом и демократизироваться политически у себя дома, был полностью ликвидирован. В третьем мире государства, возникшие в результате побед национально-освобо-

¹⁰ The Ideologies of Theory. Vol. 2. P. 178–208.

дительных движений, повсеместно попали в ловушку новой формы международного подчинения, не сумев избежать обязательств, налагаемых глобальными финансовыми рынками и их контролирующими институтами.

Всемирный триумф капитализма означал не просто поражение тех сил, которые выступали против него. Глубинный смысл этого триумфа заключался в ликвидации политической альтернативы. Модерн подошел к концу, как замечает Джеймисон, когда был утрачен последний антоним. Возможность иного социального порядка была существенным горизонтом модерна. Когда ее не стало, наступило нечто вроде постмодерна. Это — непреодолимый момент истины в оригинальной конструкции Лиотара. Но как тогда надлежит резюмировать конъюнктуру постмодерна? Можно представить краткое сравнение с модерном: постмодерн происходит из соединения *déclassé* (деклассированного) социального порядка, медиатизированной технологии и монотонной политики. Но, конечно, эти координаты и сами являются лишь измерениями некоего более существенного изменения, произошедшего в 70-е годы.

Капитализм как целое вступил в новую историческую фазу, когда послевоенный бум внезапно сошел на нет. Главной причиной этого длительного спада с его низкими процентами роста и высоким уровнем неравенства стала интенсификация международной конкуренции, неумолимо понижавшая норму прибыли и, следовательно, размеры инвестиций в условиях глобальной экономики, которая более не подразделялась на относительно тихие гавани национальных пространств. Таков был результат наступления транснационального капитализма, отмеченного Джеймисоном. Ответом системы на кризис стала конфигурация 80-х: разгром рабочего движения в регионах Центра, вывод производства в регионы периферии с низкими зарплатами, перенаправление инвестиций в сферы услуг и коммуникаций, рост военных расходов, стремительное увеличение веса финансовых спекуляций сравнительно с расходами на инновационное производство. В этих ингредиентах рейгановского экономического подъема все разрозненные элементы постмодерна сошлись воедино: разнузданное хвостовство нуворишей, управление государством через картинку в телевизоре, консенсус консервативных южан-демократов. Именно эйфория этой конъюнктуры с неизбежностью породила

ла в итоге первый реальный всплеск постмодерна. Поворотный момент в экономике рейгановского периода пришелся на 12 августа 1982 г., когда начался бум на американских биржах — лихорадочное вздувание цен, ознаменовавшее конец картеровской рецессии. Три месяца спустя Джеймисон прочел свою лекцию в Музее Уитни.

Полярности

Если таковы были условия постмодерна, то что можно сказать о его очертаниях? Исторически модерн был по сути категорией *post facto*, объединяющей задним числом весьма разные экспериментальные формы и движения, чьи представители сами ничего об этом не знали. Напротив, постмодерн был скорее понятием *ex ante*, концепцией, созданной раньше художественных практик, которые она должна была описать. Не то чтобы это понятие было как-то принципиально признано самими художниками: в этом отношении никакого существенного отличия от модерна эпохи его расцвета не наблюдается. Однако сравнительный вес этих терминов весьма различен. Эпоха модерна была эпохой неповторимых гениев («высокий модерн» Пруста, Джойса, Кафки, Элиота) и радикального авангарда (коллективные движения символизма, футуризма, экспрессионизма, конструктивизма, сюрреализма). Это был мир четких демаркаций, где границы очерчивались при помощи манифеста: декларации эстетической идентичности были обычны не только для авангарда, но и в более неявном и сублимированном виде для писателей типа Пруста и Элиота, отделяя избранную художником позицию от *terrains vagues* (пустырей) за ее пределами.

В постмодерне эта модель отсутствует. После 70-х годов сама идея авангарда или гения-индивидуальности стала подозрительной. Воинственные коллективные новаторские движения стали редкостью, а ярлык нового, самоуверенного «-изма» — редкостью еще большей. Ибо вселенная постмодерна — это вселенная не ограничений, а смешения, где приветствуются скрещивания, гибриды, попури. В этой атмосфере манифесты устарели как реликты агрессивного пуризма, конфликтующие с духом эпохи. В отсутствие

всякой системы самообозначения, внутренней для поля самих художественных практик, внешний унификатор «постмодернизм» как охватывающий их все обрел такую рельефность, которой модерн никогда не имел. Разрыв между именем и временем был преодолен.

Это не значит, что здесь не было никакой рассогласованности. История идеи постмодерна, как мы видели, начинается задолго до появления того, что можно идентифицировать сегодня как постмодерн. Равным образом порядок теоретизации не соответствует порядку становления ее феномена. Истоки понятия постмодерна коренятся в литературе, а восхождение постмодерна к славе началось с архитектурного стиля. Однако задолго до появления книг или зданий, отвечавших стандартным критериям постмодерна, практически все его основные черты уже обнаруживались в живописи. После *Belle Epoque* она обычно была наиболее чувствительным индикатором более широких культурных перемен. Ибо живопись отличает от других искусств особая комбинация характерных черт, подразумевающая ее особый статус. С одной стороны, объем ресурсов, который живопись требует как практика, ее себестоимость является незначительной (даже скульптор использует более дорогостоящие материалы): речь идет о минимуме красок и холсте, доступном даже самому бедному производителю. По сравнению с этим для архитектуры или кино требуется гигантский капитал; а писательство или композиторство, как правило, требуют более чем скромных средств для того, чтобы выйти на публикацию или публичное исполнение. Можно выразить это и иначе: художник является в принципе полностью независимым производителем, обычно не требующим посредников для реализации произведения искусства.

С другой стороны — в полном контрасте с вышесказанным — рынок живописи потенциально обещает наивысшую доходность из начальных инвестиций сравнительно с другими видами искусства. После Второй мировой войны галерейная и аукционная системы постоянно повышали цены, вплоть до астрономических сумм в высшей категории. Что характерно для рынка искусства и что, безусловно, объясняет эти головокружительные цены, так это его спекулятивный характер. Здесь работы могут покупаться и продаваться как чистые товары на фьючерсной бирже, ради ожидаемой прибыли. Две противоположные стороны этой ситуации с живописью, безусловно, взаимосвязаны. Картина дешева

в производстве, поскольку она не требует техники для воспроизведения — крана или стали, камеры или студии, оркестра или печатного станка. Но именно по этой причине, в силу своей невоспроизводимости, или уникальности, она становится неизмеримо ценной. К этому парадоксу присоединяется другой, касающийся самой художественной практики. Ограничения вербального восприятия, не говоря уже о законах инженерии, куда более жестки, чем привычки зрения. Даже музыка, зависящая от особых требований слуха, менее свободна, что доказывает крайне незначительная аудитория модернистских экспериментов со звуком.

Таким образом, не случайно, что живопись начала порывать с условностями изображения раньше, чем другие искусства (даже поэзия), и с тех пор пережила значительно большее число формальных революций. Стоя перед холстом, художник испытывает чувство индивидуальной свободы, не имеющее аналогов. И тем не менее живопись — это не занятие одиночек *par excellence*, но объективно наиболее коллективное из современных искусств. Нигде еще термины «школа» и «движение» — в прямом смысле взаимного обучения и общих целей — не употребляются столь часто и активно. С самого начала подготовка в академии или студии была, несомненно, принципиально важной для этого. Но, кроме того, вероятно, что где-то на глубинном уровне сама свобода живописи, в ее беспокойном пространстве изобретения, нуждается в компенсации в виде некоей особой социальности. Так или иначе, художники обычно объединялись в сообщества (что редко бывало с писателями и музыкантами) и, взаимодействуя друг с другом, осуществляли в общей истории модерна целый ряд радикальных стилистических сдвигов.

Эти характеристики делали живопись наиболее вероятной средой для перехода к постмодерну. Последняя крупная школа модерна, абстрактный экспрессионизм, первой добилась почти моментального успеха. Но то, что рынок дал, он тут же отнял. Как писал Гринберг, «весной 1962 г. на рынке и в общественном мнении произошел внезапный коллапс абстрактного экспрессионизма как коллективного явления» — падение, «инициированное длительным биржевым спадом зимы 1961-го и весны 1962 г., в принципе не имевший с искусством никакой внутренней связи»¹¹. Ше-

¹¹ Greenberg C. The Collected Essays and Criticism. Vol. 4. Chicago, 1993. P. 215, 179.

стью месяцами позже Нью-Йорк увидел триумф поп-арта. Изначально новый стиль был тесно связан с радикальным прошлым. Раушенберг учился у Альберса и Олсона в Блэк Маунтин, имел близкие отношения с Дюшаном и Кейджем, а творчество Джонса сперва приветствовали как неодадаизм. Очарование обыденного окружения, созданного при помощи машинного производства, отсылало к одному из старейших интересов авангарда. Однако уже к началу 60-х годов этот импульс приобрел иной оттенок. Это направление в живописи изобразило немного реальных машин, хотя исключения (гладкая гондола смерти Розенквиста) весьма значительны. Типичными иконами поп-арта были уже не сами механические объекты, но их коммерческие факсимиле. Это искусство нарезки из комиксов, названий брендов, пин-апов, сверкающих транспарантов и расплывчатых фантомов предлагало, как заметил в 1966 г. по отношению к Уорхолу Дэвид Энтин, «серию образов образов»¹². Цитируя эту фразу двумя годами позже, Лео Стейнберг был, возможно, первым, кто окрестил эту живопись постмодернистской.

Однако подлинный постмодерн был явлен, несомненно, в творчестве позднего Уорхола: небрежное сочетание форм — графика, живопись, фотография, кино, журналистика, популярная музыка; ожидаемые объѣты рынка; гелиотропическая гибкость по отношению к медиа и власти. Здесь подвергнутый Хассаном критике разворот (от дисциплины молчания к шуткам с серьезной миной) можно проследить в пределах одного стиля — тем не менее не без разрушительных эффектов. Но если поп-арт предлагал одну параболу постмодерна (по мере того, как он продвигался к эстетике флирта), то движение, пришедшее ему на смену, заняло более бескомпромиссную позицию. Минимализм, сформировавшийся в 1965–1966 г., бросил вызов любому легкомысленному обращению к зрению, не смешивая формы, но подрывая различие между ними, — изначально посредством производства объек-

1

¹² «Последовательный ряд отступлений от некоего изначального образа реального мира»: Warhol: the Silver Tenement // Artnews. 1966. Summer. P. 58. Стейнберг обсуждает этот пассаж в Other Criteria (New York, 1972, P. 91), где он характеризует «многоцелевое изображение-самолет» Раушенберга как основу «постмодернистской живописи».

тов, не являющихся ни живописью, ни скульптурой (Джадд), а затем при помощи перемещения скульптуры в сторону ландшафтного дизайна и архитектуры (Смитсон, Моррис). Здесь типичная модернистская атака на перцепционные условности была радикализована в двух направлениях: пространственные конструкции делались темпоральными событиями и институциональная напыщенность нарушалась позиционной компоновкой.

Концептуализм, буквально наступавший минимализму на пятки (его первое появление на сцене относится к 1967 г.), пошел еще дальше, демонтировав сам объект искусства через исследование кодов, конституирующих его как таковой. Совпав по времени с расцветом антивоенного движения и городских волнений в Америке конца 60-х годов, концептуализм был куда более политизирован: он мобилизовывал текст против образа, чтобы сопротивляться не только традиционным идеологиям эстетики в узком смысле слова, но и современной культуре спектакля вообще. Он был также более интернационален: Америка имела определенный приоритет, но не обладала гегемонией, поскольку различные варианты концептуального искусства независимо от нее возникли по всему миру — от Японии и Австралии до Восточной Европы и Латинской Америки¹³. В этом смысле концептуализм можно рассматривать как первый глобальный авангард: наступил момент, когда огненные завесы модернистского — евроамериканского — искусства пали, обнажив сцену постмодерна. Но концептуализм был авангардом и в ином смысле. Формалистская канва была не просто замещена неклассифицируемыми объектами, которые не охватывала система изобразительного искусства. Сама живопись как апофеоз визуального была замещена и обращена в иные формы. Впереди было

¹³ Наилучшую оценку истокам и результатам этого движения дает Питер Уоллен: *Wollen P. Global Conceptualism. Paris — Manhattan: Writings on Art. London, 2004*. Критика результатов представлена в альтернативной версии Бенджамина Бакло (*Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: from Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions // October. 1990. № 55. Winter. P. 105–143*), который порицает концептуализм за «изгнание образа, навыков, памяти и видения», парадоксальным образом способствующее восстановлению того самого «театрального режима», который он пытается уничтожить.

появление инсталляционного искусства. Изобразительное искусство все еще не может прийти в себя после этого удара.

Разрыв между модерном и постмодерном, таким образом, не только проявился в живописи и скульптуре раньше, чем в других сферах, но и был более радикальным: произошли коренные изменения в самой природе этих искусств. Неудивительно поэтому, что как раз эта область стала базой для возникновения наиболее радикальных идей о судьбе эстетики. В 1983 г. немецкий историк искусства Ханс Бельтинг опубликовал монографию «Конец истории искусства?», а годом позже американский философ Артур Данто — свое эссе «Смерть искусства»¹⁴. Близость этих тем нашла дальнейшее выражение во втором, расширенном, издании работы Бельтинга «Пересмотр десять лет спустя» (1995), где вопросительный знак первого издания был удален, и в книге Данто «После конца искусства».

Исходный тезис Бельтинга имел форму двойной атаки: против регулятивных «идеальных понятий искусства», формирующих профессиональную историю искусства после Гегеля (и восходящих еще к Вазари), и против авангардистской концепции постоянного «прогресса» в современном искусстве. Эти два дискурса, как утверждал он, всегда были разъединены, поскольку историки искусства — за редчайшим исключением — могли мало что сказать о современном им искусстве, а авангард имел тенденцию отрицать все предшествующее искусство целиком. Но они оба являются историческими мистификациями. Нет ни единой сущности, ни логики развертывания искусства, поскольку оно не только принимало совершенно различные формы, но и выполняло совершенно разные функции в разных обществах и в разные периоды истории человечества.

В Европе станковая живопись заняла господствующее положение только в эпоху Ренессанса, и теперь ее время закончилось. В условиях распада традиционных жанров вполне законным является вопрос: не достигло ли западное искусство того же уровня исчерпанности, что и, как считается, классические формы искус-

¹⁴ Текст Данто составил «основное эссе» симпозиума, материалы которого были изданы Берил Ланг (The Death of Art. New York, 1984. P. 5–35); все остальное в сборнике — это ответы на него.

ства Восточной Азии, и не пришло ли оно, таким образом, к концу? В любом случае ясно, что никакая когерентная история искусства — т. е. ее западный вариант, ибо всеобщей истории еще никогда никем предложено не было, — уже невозможна, возможны только разобщенные исследования отдельных эпизодов прошлого. Равным образом нельзя говорить и о некоем перманентном «произведении искусства» как отдельном феномене, по отношению к которому возможен универсально достоверный акт интерпретации. Со временем Бельтинг представил весьма объемную иллюстрацию к этому аргументу в работе «Изображение и культ» (1990), где исследовал культовые изображения от поздней Античности до конца Средних веков, отследив «историю образа до эры искусства».

Когда Бельтинг решил пересмотреть свою концепцию в середине 90-х, то он уже не сомневался, что история искусства в ее прежнем понимании завершилась. Теперь его внимание обратилось к судьбе самого искусства. Некогда искусство понималось как образ реальности, для которого история искусства предоставляла рамки. В современную эпоху, однако, искусство вышло за эти рамки. Оно уже не может охватываться традиционными определениями — в связи с умножением новых форм и практик, которые не только используют масс-медиа в качестве материала, но и нередко сами предстают в виде электронных медиа и даже моды как стилистически враждебные тому, что осталось от *изящных искусств*. Визуальные практики этой постмодернистской сцены надлежит исследовать теми же этнографическими методами, которые применяются для исследования до-модернистских образов, без обращения к какой-либо науке о прекрасном. В XIX в. Гегель объявил о конце искусства и одновременно стал основателем нового дискурса истории искусств. Сегодня, согласно Бельтингу, мы наблюдаем конец линейной истории искусства, поскольку искусство утрачивает свое определение. Но в результате мы не зашли в тупик: эпоху характеризует, наоборот, беспрецедентная и желанная открытость.

Данто приходит к такому же выводу, хотя и следует по несколько иному маршруту. Здесь «конец искусства» провозглашается с философских позиций, как коллапс всех больших нарративов, которые придавали разрозненным работам прошлого совокупный смысл. Но это обращение к Лиотару отнюдь не подразумевает сходства заключений. Нарратив, чью смерть собирается отпраздновать Дан-

то, — это мнение Гринберга относительно развития современной живописи, осуществляющегося, по его мнению, посредством последовательного избавления от образности, глубины, цвета и наложения красок на плоскость. Погребальным звоном по этому нарративу прозвучал поп-арт, в том или ином варианте неожиданно воскресившем практически все, что успел похоронить Гринберг. Для Данто поп-арт означает вступление живописи в период «пост-исторической» свободы, в котором все видимое может стать произведением искусства, — это тот момент, символом которого вполне может быть Brillo Box Уорхола. Ибо поп-арт не является только лишь целительным «благоговением перед банальностью» после элитарной метафизики абстрактного экспрессионизма (с его подозрительным родством с сюрреализмом). Это также и демонстрация — здесь важна связь с Дюшаном — того, что «эстетика на самом деле не является существенным или определяющим свойством искусства». Поскольку более не существует предписывающей модели искусства, то произведением искусства, наравне со всем прочим, может стать и шоколадный батончик, если он будет представлен в качестве такового¹⁵.

Это состояние «полной художественной свободы», при которой «позволено все», не противоречит тем не менее эстетике Гегеля, но, напротив, реализует ее. Ибо «цель искусства состоит в том, чтобы прийти к пониманию истинной философской природы искусства». Иначе говоря, искусство переходит в философию (должно перейти — согласно Гегелю) в тот момент, когда только интеллектуальное решение определяет, что является искусством, а что — нет. Это — конечная станция, которую Данто явно ассоциирует с другим гегельянским проектом, концом истории как таковым (в том виде, в каком этот проект переработал Кожев). Если последнее пока еще не достигнуто, то первое дает нам его радостное предвкушение. «Замечательно было бы поверить в то, что плюралистический мир искусства исторического

¹⁵ After the End of Art. Princeton, 1997. P. 112, 185: «Шоколадный батончик, являющийся произведением искусства, не должен быть каким-то особенно хорошим шоколадным батончиком. Он должен быть просто шоколадным батончиком, созданным в качестве произведения искусства. Его все еще можно есть, поскольку его съедобность совместима с тем, что он является произведением искусства».

настоящего является предвестником будущих политических ситуаций!»¹⁶ Концепция Бельтинга — и в этом его принципиальное отличие от Данто — скорее избавляется от Гегеля, нежели обращается к нему. Тем не менее она производит ровно такое же впечатление — в тот момент, когда тема пост-исторического состояния (переданная Хендриком де Маном Гелену из альтернативного источника в виде Курно) возвращается к тому же перекрестку: «Я утверждаю, что *Posthistorie* художников началась раньше и развевалась куда более творчески, чем *Posthistorie* исторических мыслителей»¹⁷.

Интеллектуальная хрупкость этих взаимосвязанных аргументов достаточно очевидна. Сопоставление домодернистских культовых образов и постмодернистских симулякров как искусства до и после искусства включает очевидный паралогизм: в первом случае объекты ретроспективно наделяются эстетическим статусом, в то время как во втором случае этот статус категорически отрицается. Что же тогда вообще характеризует объекты второго типа как искусство? Ответ Данто: по сути дела, санкцию на это дает сам художник. Различие между товаром в супермаркете и его репродукцией в музее состоит в самом изящном жесте Уорхола. Сложно вообразить философию искусства, которая была бы по своей сущности менее гегельянской, нежели эта. Реальным источником вдохновения здесь является скорее Фихте: «Я», полагающее любой мир, который оно пожелает. Этот пароксизм субъективного идеализма чужд Бельтингу, который предпочитает более безопасный путь антропологии. Однако обоих теоретиков роднит одно специфическое пристрастие. Постмодерн вызывает восторг и истолковывается преимущественно на основании своих наиболее беззастенчиво-наглядных форм: знаковыми фигурами здесь выступают Уорхол или Гринуэй.

Однако разрыв может быть описан и совершенно иначе. Для Хэла Фостера (наиболее убедительного теоретика «нео-авангарда», многим обязанного своим предшественникам, но отнюдь

¹⁶ Ibid. P. 12, 30–31, 37.

¹⁷ Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahre. München, 1995. P. 12. Я рассмотрел интеллектуальные истоки идеи *Posthistorie* в своей статье The Ends of History (in A Zone of Engagement, P. 279–375).

не уступающего им, более того, способного, вероятно, осознать цели, которые те просто не принимали во внимание) момент перелома маркируют суровые абстракции минимализма, а не изобразительное остроумие поп-арта: «именно тогда происходит парадигмальный сдвиг к постмодернистским практикам, которые продолжают развиваться и сегодня»¹⁸. Действительно, если оригинальный авангард и сосредоточил огонь на условностях искусства, то он практически не обращал внимания на его институты. Разоблачая их, нео-авангард как бы постфактум завершил этот проект. Решение данной задачи взяла на себя когорта художников, чья работа представляла собой наиболее мощный сдвиг от минимализма к концептуализму: Бурен, Брудфаерс, Эшер, Хааке. Постмодерн никогда не подавлял модерн полностью, в некотором смысле оба они были «отсрочены», как это часто бывает с предвосхищенным будущим или реактуализированным прошлым. Но он ознаменовал собой начало целого ряда «новых способов культурной и политической практики»¹⁹. «Понятие постмодерна, — настаивает Фостер, — несмотря на последующие злоупотребления, это не то понятие, от которого должны отказаться левые».

Эти позиции кажутся практически взаимоисключающими и в эстетике, и в политике. Тем не менее очевидно то общее, что стоит за их контрастирующими нормами. Используя форму парадокса, можно сказать: без Дюшана нет Раушенберга или Джонса; без Джонса нет Уорхола или Джадда; без Руши или Джадда нет Кошута и Левитта; без Флавина или Дюшана (в конце концов обойденного) нет Бурена. Даже «последняя белая надежда» модернистской абстракции, Фрэнк Стелла, рассматривавшийся некогда как бастион, ограждающий от всего сползающего в постмодерн, играл не последнюю роль в его пришествии. Какова бы ни была размеченная здесь трансформация визуального, связи и оппозиции переплетены друг с другом. Это все еще слишком недавняя история для того, чтобы произвести бесстрастную реконструкцию, которая отдала бы должное всем ее противоречиям. Но одного только номинализма *ad hoc* также явно недостаточно. Изменения в живописи предполагают более обширные сдвиги. Необходима некая

¹⁸ The Return of the Real. P. 36.

¹⁹ Ibid. P. 206.

предварительная концептуализация того, что выглядит как конститутивное напряжение внутри постмодерна.

Как мы видели, точка бифуркации имела место уже при самом появлении термина. Когда де Онис впервые стал говорить о *post modernismo*, он противопоставлял его *ultramodernismo*, видя в них две противоположные реакции на испанский модернизм, следующие одна за другой практически без перерыва. Через полвека постмодернизм стал общим термином, чьи основные коннотации оставались близкими к тем, которые указал де Онис, но при этом явно смещались к другому полюсу его конструкции. Для постижения этой сложности требовалась другая пара префиксов, внутренних для самого постмодерна. Вероятно, наиболее приемлемым было бы заимствование из революционного прошлого. В своей знаменитой речи 19-го нивоза 2-го года Революции Робеспьер провел различие между «умеренно-революционными» (*citra-revolutionary*) и «ультра-революционными» силами во Франции, т. е. между умеренными, желавшими, чтобы Республика отказалась от решительных мер, необходимых для ее спасения (Дантон), и экстремистами, пытавшимися довести их до предела, грозившего полным крахом (Эбер)²⁰. Здесь если отвлечься от локальной полемики, мы видим диадду, которая как нельзя лучше соответствует полярности внутри постмодерна.

Как «умеренные» могут пониматься все те тенденции, которые порвав с высоким модерном, стремились восстановить в правах декоративность и доступность; а как «ультра» могут рассматриваться все те тенденции, которые вышли за пределы модерна в радикализации его отрицания непосредственной уопостигаемости чувственного удовольствия. Если контраст в галерее постмодерна между поп-артом с одной стороны и минимализмом и концептуализмом с другой является архетипическим, то такое же напряжение можно обнаружить и в других искусствах. Наиболее очевидным примером здесь является архитектура, где постмодерн ранжируется от напыщенной театральности Грейвса и Мура до де конструктивистской суровости Айзенманна и Либскинда: умеренный модернизм и ультра-модернизм на шкале монументального ис

²⁰ См.: Aulard F.-A. La Société des Jacobins. Recueil de documents. Vol. V. Paris, 1895 P. 601–604. Никто из историков не сомневается, что и Дантон, и Эбер также принадлежат революции.

кусства. Но можно точно так же разметить и, например, современную поэзию. На самом деле стандартная история Дэвида Перкинса неявно занимается тем же самым, распределяя жанры постмодерна географически, между Британией и Америкой: модерн, переходящий в творчество Ларкина и Хьюза с одной стороны Атлантики, и в творчество Эшбери или Перельмана — с другой. Энтузиасты последнего могут, конечно, исключить «умеренность» из постмодернистской поэзии²¹ точно так же, как Дженкс исключил «ультро-вость» из постмодернистской архитектуры. Один из наиболее поразительных аспектов критических работ Джеймисона заключается в непринужденном отрицании им обоих полюсов: Портмана и Гери, Уорхола и Хааке, Доктороу и Саймона, Линча и Сокурова.

Соответствует ли это формальное подразделение какой-нибудь социальной демаркационной линии? Находясь в противостоянии с культурой капитала, модернизм мог обращаться к двум альтернативным ценностным мирам, оба из которых были враждебны как коммерческой логике рынка, так и буржуазному культу семьи, хотя и по разным основаниям. Традиционный аристократический порядок предлагал набор идеалов, противостоящих диктату прибыли и ханжества, — *sprezzatura* (нарочитая небрежность), превосходящая вульгарный расчет или узколобый запрет. Сформировавшееся рабочее движение взяло на вооружение весьма отличные идеалы, не менее враждебные царству фетиша и товара, но видящие его основание в эксплуатации, а решение — в эгалитарном будущем, а не в иерархическом прошлом²². Эти два типа критики поддерживали пространство эстетического эксперимента. Художники, оспаривающие официальные условности, имели возможность метонимической связи с одним из этих типов, как с моральными стилями или концептуальными наборами. Иногда их привлекали оба полюса, как в случае Рескина. Но были и другие варианты: новая го-

²¹ Ср.: Perkins D. A History of Modern Poetry—Modernism and After. Cambridge, Mass., 1987. P. 331–353, c: Paul Hoover (ed.). Postmodern American Poetry. New York, 1994. P. XXV–XXXIX. Если расширять область постмодерна за пределы искусства, то философия также предлагает очевидный случай такого же контраста: Рорти с одной стороны, Деррида — с другой.

²² Касательно этого дуализма см., в частности: Williams R. The Politics of Modernism. London, 1989. P. 55–57 ff.

родская мелкая буржуазия, настроенная более дружелюбно, нежели угрюмый пролетариат, была важным референтом для импрессионистов или для Джойса. Однако двумя важнейшими областями актуальных или воображаемых инвестиций оставалась высшая сфера титулованной праздности и низшая сфера ручного труда. Стриндберг, Дягилев, Пруст, Георг, Гофмансталь, Д'Аннунцио, Элиот, Рильке могут считаться выразителями первой линии; Энсор, Родченко, Брехт, Платонов, Превьер, Татлин, Леже — второй.

Достаточно ясно, что это подразделение не соответствует никакой частной модели эстетических достоинств. Но очевидно также, что оно отражает два противоположных набора политических симпатий, которые ограничивали диапазон стилей, используемых каждой стороной. Конечно, имелись и знаменательные исключения вроде Малларме и Селина, когда герметизм или просто народность замещали идеологические признаки. Однако общее правило обычно действовало: модернизм четко разделялся двумя социальными линиями притяжения с соответствующими формальными следствиями. Но можно ли утверждать нечто подобное о постмодерне? Уход в небытие аристократии, исчезновение буржуазии, эрозия идентичности и уверенности рабочего класса радикально изменили цели и аудиторию художественных практик. Не то чтобы альтернативные адресаты просто исчезли. В постмодернистский период появились новые полюсы оппозиционной идентификации: пол, раса, экология, сексуальная ориентация, региональные или континентальные различия. Но все они пока что конституировали набор значительно более слабых антагонизмов.

В качестве примера можно взять Уорхола. Уоллен в своей благожелательной и оригинальной интерпретации рассматривает его «театрализацию обыденной жизни» как продолжение исторического авангардного проекта по снятию барьеров между искусством и жизнью, перенесенного в подполье, где его политический заряд обратился в движение за эмансипацию геев. Однако здесь нет полного противоречия между этим наследием и поздней очарованностью Уорхола рейганизмом — фазой «корпоративных портретов и кабельного телевидения»²³. Инстинкты разрушения

²³ *Raiding the Icebox*. P. 158–161, 208. Другое впечатляющее прочтение раннего Уорхола, датирующее закат 1966 годом, см. в: *Crow T. Modern Art in the*

в конце концов были преодолены чем-то более могущественным. Впечатляющая реконструкция всей траектории постмодерна, которую осуществил Уоллен, делает акцент на том, что его истоки находятся во взаимоотношении между низкой и высокой культурами, периферией и центром, а первоначальный результат был куда менее упорядоченным и куда более плодотворным, чем впоследствии допускала — во имя прямолинейности индустриального модерна — функционалистская эстетика, очарованная американизмом и фордизмом. Однако, как показывает Уоллен, всегда существовало гетеродоксальное скрытое движение «различия, избыточности, гибридности и многозначности», которое иногда становилось явным даже у таких ревнителей чистоты, как Лоос или Ле Корбюзье, и которое после кризиса фордизма вышло на поверхность в декоративной игре постмодернистских форм²⁴.

На первый взгляд это выглядит как история со счастливым концом. Тем не менее в оценке, данной Уолленом, везде наблюдаются признаки новых форм корпоративной власти, достаточно отчетливые для того, чтобы вынести не столь однозначный вердикт. Впрочем, верно, что в его реконструкции институциональный и технологический комплекс, возникший в результате кризиса фордизма, не получил такого же важного места, как сама фордистская конфигурация. Меньшая детализация ведет к более неопределенным заключениям. Риск заключается в недооценке изменений в положении искусства после 70-х годов, когда силы, действующие в направлении возрождения орнаментализма и гибридности, отнюдь не просто выросли из самой практики. Это можно сформулировать и иначе, спросив, насколько притягательное название «Налет на холодильник» является в полной мере современным. Уоллен отмечает, что простецкая фраза Уорхола относится к той «ностальгической элегии» по юношеским годам, прожитым в золотом веке американизма, который определил поп-арт как целое. Что может быть более пятидесятилет-



Common Culture. New Haven, 1996. P. 49–65. Это исследование содержит, возможно, лучший (эстетически содержательный и исторически точный) набросок оригинальной диалектики модернизма и массовой культуры в изобразительном искусстве.

²⁴ Raiding the Icebox. P. 206.

ским, чем холодильник? Между подобным бессистемным, осязаемым обыском запасников, характерным для прошлого, и нашим постмодернистским настоящим лежит электронный барьер. Сегодня просмотр баз данных, интернет-серфинг, оцифровка изображений были бы более актуальными операциями, причем все они были бы необходимо опосредованы олигополиями спектакля.

Именно эта перемена, эта нынешняя повсеместность спектакля как организующего принципа индустрии культуры является тем фактором, который теперь дробит поле искусства в первую очередь. Здесь, как правило, пролегает трещина между формальным и социальным. «Умеренный модерн» (*citra-modern*) можно фактически определить как то, что приспособляется или обращается к театральности, а «ультра-модерн» — как то, что отказывается от нее или стремится ее избежать. Невозможно отделить возвращение орнаментализма от давления этой среды. «Низкое» и «высокое» приобретают здесь иные значения: они обозначают теперь не столько различие между простонародным и элитарным, сколько различие между рынком и теми, кто им управляет. Не то чтобы связь между отношением произведения к демаркационной линии «низкое — высокое» и его успехом была здесь проще, чем в модерне. Эстетическое качество продолжает, как всегда, отличаться от позиции художника. Однако можно утверждать с высокой степенью уверенности, что в постмодерне «умеренность» неизбежно доминирует над «ультровостью». Ибо рынок создает свое собственное предложение в объеме, значительно превышающем все те практики, которые могут ему сопротивляться. Спектакль, по определению, есть то, что очаровывает социальный максимум.

Именно этот эндемический дисбаланс внутри постмодерна всплывает в размышлениях даже самых серьезных и основательных его комментаторов. Последняя глава «Возвращения реального» имеет меланхолическое название «Что бы ни случилось с постмодернизмом?» — в том смысле, что те практики и теории, сторонником которых являлся автор, теперь уже воспринимаются как обломки, вынесенные на берег времени несущимся вперед потоком медиа²⁵. Уоллен, осмотрев выставку, проведенную в 1997 г.

²⁵ The Return of the Real. P. 205–206. Можно биться об заклад, что ремарки Фостера отражают более общее разочарование «Октября», журнала, где

Академией, обнаружил, что в момент своего триумфа искусство инсталляции все больше стандартизуется, а проблески инноваций неожиданно возвращают себе живопись в двусмысленном поединке со своим новым окружением (или: «Трения, ощущаемые в мире искусства между наследием утраченного модерна и восходящей культурой спектакля, теми преобразованными и торжествующими силами всего того, что Клемент Гринберг осудил как китч. Рождается новый мировой порядок, и мир искусства не может отделить себя от него»). В этой сложной ситуации современное искусство движимо двумя импульсами: с одной стороны, желанием «произвести переоценку традиции модерна, произвести реинкорпорирование его элементов в новую культуру постмодерна в качестве корректирующих ее», с другой стороны, стремлением «броситься вниз головой в новый соблазнительный мир популярности, коммерческого успеха и сенсационности»²⁶. «Эти пути, — заключает Фостер, — несовместимы. Но природа вещей такова, что нет почти никаких сомнений, какому из них следует большинство».

они впервые появились и чью ключевую роль в продвижении радикальных версий постмодернистских возможностей в визуальном искусстве вслед за новаторскими статьями Розалинды Краусс (Krauss), Дугласа Кримпа (Crimp) и Крейга Оуэнса (Owens) периода 1979–1980 г. еще требуется задокументировать должным образом. Сборник *The Anti-Aesthetic*, изданный Фостером в 1983 г. и включающий лекцию Джеймисона в Уитни, отражал именно этот момент. Касательно изменения тона в конце 80-х г. ср. едкую статью Патрисии Майнард (Mainardi) *Postmodern History at the Musée d'Orsay* (October, 1987, № 41, Summer, p. 31–52). Эту траекторию можно обнаружить уже у Хассана и Лиотара. «Умеренные позиции» не сталкиваются с теми же трудностями, хотя, вероятно, время от времени должны были бы. Занимательный пример невозмутимой *suivisme* (бездумной приверженности), приветствующей именно то, что изначально порицалось, см. у Роберта Вентури и Дениз Скотт Браун в их исполненной самодовольства истории о том, как лас-вегасские «декорированные хижины» были сметены «утками» (*Las Vegas after its Classic Age / Iconography and Electronics upon a Generic Architecture — A View from the Drafting Room*. Cambridge, Mass., 1996).

²⁶ Thatcher's Artists // London Review of Books. 1997. October 30. P. 9.

Модуляции

Содержат ли сочинения Джеймисона о постмодерне указания на некую подобную эволюцию, расставляют ли они подобные акценты? Сходные мотивы, безусловно, присутствуют в его исследовании Адорно, которое может быть прочитано не только в соответствии со своим названием — «Поздний марксизм», но и как возрождение, в духе замечания Уоллена, диалектического наследия модерна. Джеймисон ясно высказывается по этому вопросу: «Модернизм Адорно исключает ассимиляцию со случайно-свободной игрой постмодернистской текстуальности, что равнозначно тому, что определенное понятие истины все еще сохраняется в этих вербальных или формальных материях», а его собственный пример сохраняет провокативность модерна в ее лучшем виде. «Диалектика просвещения» (каковы бы ни были ее недостатки) с ее безжалостным исследованием Голливуда напоминает нам, что «сегодня, когда триумф наиболее утопичных теорий массовой культуры кажется окончательным и практически бесповоротным, нам, вероятно, требуются коррективы в виде некоей новой теории манипуляции и собственно постмодернистского превращения [всего] в товар»²⁷. В современных условиях то, что некогда было специфическим ограничением, стало теперь принципиальным противоядием. «Адорно был сомнительным союзником, пока еще сохранялась мощные и оппозиционные политические течения, от которых его темпераментный и придирчивый квиетизм мог отвлечь преданного читателя. Теперь, когда сами эти течения успокоились, его желчь является счастливым противоядием и разъедающей кислотой для поверхности „того, что есть“»²⁸. Вот политический голос, отвечающий тому же зову.

Книга Джеймисона об Адорно вышла всего годом ранее «Постмодернизма, или Культурной логики позднего капитализма». Наблюдаются ли в этой второй работе некие вариации в его трактовке постмодерна? В последней части «Семян времени», признав

²⁷ Late Marxism—Adorno, or The Persistence of the Dialectic. London, 1990. P. 11, 143.

²⁸ Ibid. P. 249.

«определенное недовольство собой и другими» в связи с преувеличением «необузданного богатства» архитектурных форм постмодерна, Джеймисон предложил вместо этого структурный анализ их ограничителей²⁹. Результатом стала комбинаторика позиций, определенная четырьмя признаками (тотальностью, инновационностью, пристрастностью, повторностью), которые формируют замкнутую систему. Эта замкнутость, однако, не детерминирует ответы архитектора на набор ее возможностей, но девальвирует плюралистическую риторику постмодерна. Кроме того, как это ни удивительно, Джеймисон выражает здесь свое восхищение всеми практиками и теоретиками (Колхасом, Айзенманном, Грейвсом, Муром, Росси, Фрэмптоном), распределенными по его семиотическому квадрату, независимо от того, насколько враждебны они были друг к другу. В полном согласии с этим экуменизмом (хотя по ходу дела нередко происходит мощное вторжение социального) здесь нет также и какой-то дискриминации в отношениях между позициями, которые различаются исключительно по формальным критериям.

Парадоксальным следствием всего этого стало попадание Мура и Грейвса с их любовью к декору и Фрэмптона, ненавидящего декор, в одну и ту же эстетическую четверть, которую затем анализ должен был разделить вспомогательной комбинацией. Фрэмптон, например, счел бы такой подход к архитектурному поприщу недостаточно критическим³⁰. Действительно, архитектура занимает среди искусств особое положение, и данное обстоятельство может прояснить явную сдержанность Джеймисона, которая имеет место в данном случае. Никакие другие эстетические практики не обладают столь непосредственным социальным воздействием и, что вполне логично, не производят, соответственно, столь амбициозных проектов социальной инженерии. Но поскольку в то же самое время цена и значение большого комплекса зданий существенно превышают таковые в случае других сред, то актуальное осуществление архитектором своего свободного выбора (применительно к конструкциям и площадкам), как правило, меньше, чем во всех прочих случаях: обыкновенно руководят заказчики-биз-

²⁹ The Seeds of Time. New York, 1994. P. xiv.

³⁰ Cp. *ero: Modern Architecture—A Critical History*. London, 1992. P. 306–311.

несмены или бюрократы. Самая первая фраза Кулхаса из его программной фантазии «S, M, L, XL» гласит: «Архитектура — это опасная смесь всемогущества и немощности»³¹. И если определенная реальная немощность является обыкновенным материальным базисом, то тогда фантазии о всемогуществе могут найти выход только в форме.

Остается рассмотреть вопрос о том, насколько идеи такого рода обусловили джеймисоновский подход. Следует заметить, однако, что за этой комбинаторикой, заявленной как набросок, затем последовало вмешательство более строгого расчета, поставившее ранее обойденные вопросы. В вежливой рецензии на главное произведение Кулхаса смешиваются теплота личного восхищения с запретом на превозносимый им проект будущего (город, которым можно распоряжаться по своему усмотрению, ближайшим аналогом которого является Сингапур); Джеймисон видит в этом яростное иконоборчество, идеализирующее практически тюремные установки, извращенное предназначение «авангарда без миссии»³². Впоследствии он настаивал на том, что в современной архитектуре «агонизируют ответственность и приоритеты» и что необходима критика ее идеологии форм — где фасады Бофилла и Грейвса принадлежат к порядку симулякров, а «богатство изобретательности разлагается в легкомысленность и бесплодие»³³. В последнем тексте «Культурного поворота» сама спекулятивная структура глобализованных финансов, царство фиктивного капитала, если пользоваться выражением Маркса, обретает архитектурную форму в призрачных поверхностях и бесплотных объемах большинства постмодернистских высотных зданий.

В других областях модуляция кажется более очевидной. Прежде всего это касается ошеломляюще длинного эссе «Трансформации образа», сердцевины «Культурного поворота». Здесь Джеймисон отмечает масштабное возвращение в рамках постмодерна тех тем, которые он сам некогда теоретически объявил вне закона: возрождение этики, возвращение субъекта, реабилитация

³¹ OMA, *Koolhaas R., Mau B. S, M, X, XL*. Rotterdam, 1995. P. xix.

³² XXL: Rem Koolhaas's Great Big Buildingsroman // Village Voice Literary Supplement. 1996. May.

³³ Space Wars // London Review of Books. 1996. April 4.

политической науки, возобновление дебатов о модерне и, прежде всего, переоткрытие эстетики. В той мере, в какой постмодерн в широком смысле как логика капитализма, торжествующего в мировом масштабе, изгнал призрак революции, нынешний поворот являет собой, в прочтении Джеймисона, то, что можно назвать «реставрацией внутри реставрации». Особым объектом его критики является возрождение ярко выраженной эстетики прекрасного в кинематографе. Примеры, которые он обсуждает, весьма разнообразны — от Джармена и Кеслевского, с одной стороны, через режиссеров типа Корно и Соласа, с другой — к современным голливудским экшенам (не говоря уже о темах искусства и религии, ассоциирующихся с этим новым изданием прекрасного). Заключение Джеймисона сурово: если некогда прекрасное могло быть разрушительным протестом против рынка и его утилитарных производных, то сегодня всеобщая товаризация образов поглотила его как предательская патина господствующего порядка. «Сегодня образ — это товар, и потому бессмысленно ожидать от него отрицания логики товарного производства; и потому, в конце концов, все прекрасное сегодня искусственно»³⁴.

Жесткость этого утверждения не имеет аналогов в работах Джеймисона по архитектуре, которая даже в самых сдержанных своих образцах куда более терпима к претензиям на внешний блеск. Что могло бы объяснить это различие? Вероятно, нам следует подумать о противоположности позиций этих искусств, кинематографа и архитектуры, в популярной культуре. Первое практически с самого начала занимало в ней главное место, в то время как второе почти никогда не имело прочного положения. В кинематографе не было аналога функционализма. В этой более разреженной среде поворот к декоративности в меньшей степени мог вызвать непосредственную ассоциацию с давнишней эстетикой зрелища, нежели в случае визуальных приманок коммерческих искусств. Для «Трансформаций образа» Джеймисон берет свои примеры эстетики прекрасного равно из явно экспериментальных, средне-интеллигентских либо же рассчитанных на массового зрителя фильмов. Но даже если сложно рассматривать «Латинский Бар» и «Яркий свет» в том же ключе, что и «Блю» и «Крест-

³⁴ См.: The Cultural Turn. P. 135.

ного отца», необходимость их уподобления диктуется, исходя из последней категории. Это видно из того, на чем фокусируется атака Джеймисона против кинематографического прекрасного, — на неподлинном «культе глянцевого образа» в кассовых ностальгических картинах, «чья броская красота может показаться непристойной», как «некая окончательная упаковка природы в целлофан, того же типа, которую модный магазин мог бы выставить в своей витрине». В этом отношении следует заметить, что Джеймисон в самом начале полемики определяет то, что противоположно вышеуказанному: «исторические движения и ситуации, в которых завоевание прекрасного было драматическим политическим актом: галлюцинаторная интенсивность пьянящих цветов в сером окаменении рутины, горький привкус эротики в мире изнуренных тел, низведенных в скотское состояние»³⁵.

Если сегодня мы наблюдаем сокращение этих возможностей, то лишь в силу «гигантского расстояния между ситуацией модерна и нашей собственной ситуацией постмодерна», расстояния, созданного повсеместным превращением образа в спектакль: ведь сегодня постмодерн в области культуры характеризуется подавлением всего того, что находится за пределами коммерческой культуры, включением ею любой культуры, высокой и низкой, в единую систему³⁶. Эта культурная метаморфоза, при которой рынок охватывает все, сопровождается и социальными изменениями. Мнение Джеймисона относительно этих изменений, по крайней мере в первое время, было более благоприятным. Отмечая более высокий уровень грамотности и доступность информации, менее иерархические способы и более широкую зависимость от труда на зарплатной основе, он использует для описания итогового уравнительного процесса термин Брехта: не демократизация (которая предполагала бы политическую суверенность, которая как раз принципиально отсутствует), но плебеизация — тенденция, которую при всей ее ограниченности левые могут только приветствовать³⁷. Но, как это часто бывает у Джеймисона, диалектическая глубина понятия раскрывается лишь постепенно.

³⁵ Signatures of the Visible. P. 85.

³⁶ См.: The Cultural Turn. P. 135.

³⁷ Postmodernism. P. 35.

Таким образом, последующие рассуждения об этих изменениях расставляют акценты несколько по-другому. В «Семенах времени» раскрывается иной аспект плебеизации: не столько сокращение дистанции между классами, сколько отмена социальных различий *вообще*, т. е. эрозия или подавление любой категории иного в коллективном воображаемом. Альтернатива, которую некогда могли воплощать высшие слои общества или его дно, аборигены или иностранцы, теперь теряет свои краски в фантазмагории взаимозаменяемых статусов и случайной мобильности, при которой на социальной лестнице нет никаких непреложно установленных позиций, а чужаком может быть только некто совершенно сторонний, андроид или инопланетянин. Однако этой фрагментации соответствует не увеличение объективного равенства (которое на постмодернистском Западе, напротив, повсеместно уменьшается), но, скорее, деградация гражданского общества как пространства приватности и автономии в искромсанную «ничейную землю» анонимного мародерства и дерегулированного насилия — мир Уильяма Гибсона из «Бегущего по лезвию»³⁸. Хотя и не без своеобразного мрачного удовлетворения, такая плебеизация несет с собой не столько рост народного просвещения, сколько новые формы опьянения и иллюзий. Здесь — естественная почва для пышного размножения товаризированных образов, которые Джеймисон анализирует во всех своих работах.

Понятие «плебеизация» восходит к Брехту. Однако фиксация всех этих двусмысленностей является также напоминанием о тех рубежах, на которых, если можно так сказать, его мысль запнулась. Существовала одна масштабная реальность, всегда ускользавшая от искусства Брехта: красноречивым знаком того, что он чувствовал себя неуверенно перед ее лицом, является тривиализация «Артуро Ui». Ибо Третий Рейх также был, несомненно, формой плебеизации — вероятно, наиболее радикальной из всех известных: она не отражала, но осуществляла искоренение любого следа иного. Это замечание не связано с заклинанием возрождающихся опасностей фашизма, праздным занятием современных левых и правых. Оно лишь должно напомнить нам об альтернативном наследии той эпохи, о случае Грамши, который в годы своего

³⁸ The Seeds of Time. P. 152–159.

тюремного заключения столкнулся с политической силой и народной поддержкой фашизма, нисколько не впад при этом в самообман. Именно в его тетрадах, вероятно, обнаруживается наиболее убедительная из всех возможных аналогия с социальными преобразованиями постмодерна.

Как итальянец, Грамши был вынужден сравнивать Ренессанс и Реформацию — новое пробуждение классической культуры и наивысший расцвет искусств, который когда-либо видела его страна, и рационализацию теологии и серьезное оживление религиозной жизни, которых она не знала. Конечно, интеллектуально и эстетически Ренессанс может выглядеть куда привлекательнее, чем последовавшая за ним Реформация, которая — если рассматривать ее узко — во многих отношениях демонстрирует регресс к грубому мещанству и библейскому мракобесию. Однако в определенном смысле Реформация была консервативной реакцией, ведущей к историческому прогрессу. Ибо Ренессанс был по сути делом элиты, ограничивавшимся привилегированным меньшинством даже среди образованных людей, тогда как Реформация была массовым движением, изменившим взгляды половины европейских обывателей. Однако переходом от одного к другому создаются условия для Просвещения³⁹. Ибо сверхсложная ренессансная культура, распространение которой было ограничено только высшими слоями общества, должна была упроститься и огрубеть, чтобы ее разрыв со Средневековьем мог быть сообщен низам как рациональный импульс. Реформа религии была тем необходимым мошенничеством, переходом интеллектуальных достижений через суровое испытание популяризации на более широкую и поэтому, в конце концов, более прочную и свободную социальную основу.

Эмпирические подтверждения концепции Грамши в данном случае нас не касаются. Нам интересен только процесс, который он описывает. Действительно, разве он не похож на исторически рассмотренное отношение модерна к постмодерну? Пере-

³⁹ Основная идея этого аргумента заимствована Грамши у Кроче; он, однако, сделал более сильный акцент на прогрессивном характере Реформации. Основные положения см.: *Quaderni del Carcere*. Turin, 1977. Vol II. P. 1129–1130, 1293–1294; Vol. III. P. 1858–1862.

ход от одного к другому как переход от одной культурной системы к другой отмечен, как представляется, такой же комбинацией распространения и размывания. «Плебеизация» в этом смысле подразумевает расширение социальной базы культуры модерна, но в то же самое время серьезное утончение его сущности — ради соответствия плоским установкам постмодерна. Качество в очередной раз меняется на количество в процессе, предстоящем, в зависимости от точки зрения, желанным освобождением от классовых ограничений или же жестоким удушением творческих энергий. Определенно, феномен культурного огрубления, на двусмысленный характер которого указывал Грамши, сегодня обнаруживается в глобальном масштабе. Массовый туризм, самая мощная из индустрий спектакля, может служить его символом, будучи удивительной смесью освобождения и грабежа. Однако здесь аналогия ставит свой вопрос. В эпоху Реформации механизмом нисхождения в народную жизнь была религия: это протестантские церкви обеспечили переход от постсредневековой культуры к более демократическому и секулярному миру. Сегодня подобным механизмом является рынок. Но являются ли банки и корпорации подходящими кандидатами на ту же историческую роль?

Достаточно сделать лишь несколько шагов на пути сравнения, чтобы увидеть его пределы. Реформация во многих отношениях была снижением ранее достигнутого культурного уровня: такие фигуры, как Макиавелли, Микеланджело, Монтень или Шекспир, уже не появлялись. Но она была, безусловно, и политическим движением, полным судорожной энергии, которое развязывало войны, в том числе и гражданские, и обуславливало революционные и миграционные процессы в главной части Европы. Протестантская динамика была идеологической, движимой набором убеждений, жестко привязанных к индивидуальному сознанию, сопротивляющейся традиционным авторитетам, преданной букве и враждебной образу, — взгляды, которые породили радикальных мыслителей эпохи, сперва теологов, а затем, все более открыто и непосредственно, политических писателей (путь от Меланхтона и Кальвина к Уинстенли и Локку). В этом для Грамши заключалась прогрессивная роль Реформации, проложившей дорогу к Просвещению и к Французской революции. Она была восстанием против до-модернистской идеологии вселенской церкви.

Культура постмодерна является прямо противоположной. Хотя в прошлой четверти века по миру прокатились великие политические изменения, они редко были результатом жестокой и массовой политической борьбы. Либеральная демократия распространялась силой экономического примера или давления — «тяжелой артиллерии товаров», как называл его Маркс, а не в результате морального подъема или социальной мобилизации. И поскольку дело обстояло именно так, то ее содержание стало постепенно размываться, как на ее родине, так и на новых территориях, по мере уменьшения числа голосующих на выборах и нарастания социальной апатии. *Zeitgeist*, дух времени не изменяется: настал час демократического фатализма. И как может быть иначе, если социальное неравенство возрастает в той же мере, что и политическая законность, а гражданское бессилие идет рука об руку с расширением избирательных прав? Двигается только рынок — но со все увеличивающейся скоростью, смешивая обычаи, стили, сообщества, народы. В конце путешествия не ожидается никакого predetermined просвещения. Плебейское начало не предполагает автоматической связи с философским завершением. Движение религиозной реформы началось с разрушения образов; пришествие постмодерна установило господство образов, прочное, как никогда ранее. Образ, некогда поколебленный ударами раскольников-иконокластов, теперь заключен в плексигласовый ларь и возведен в универсальный *ex voto* (вотивный дар).

Культура спектакля, конечно, породила свою собственную идеологию. Это — *докса* постмодерна, истоки которой обнаруживаются в творчестве Лиотара. В интеллектуальном отношении она не представляет большого интереса: нетребовательное попури из понятий, являющее собой в итоге не более чем вялый конвенционализм. Но поскольку циркуляция идей в социальном теле, как правило, зависит не от их когерентности, а от их совпадения с материальными интересами, то влияние этой идеологии остается значительным: оно не ограничивается только жизнью кампуса, но распространяется на популярную культуру в целом. Именно этому комплексу Терри Иглтон посвятил свою искрометную критику в «Иллюзиях постмодерна». Вначале Иглтон проводит четкое различие между постмодерном как этапом развития искусства и постмодерном как системой *idées reçues* (расхожих мнений) и поясняет, что объектом его исследования является только эта

последняя. Затем он рассматривает один за другим стандартные тропы антиэссенциалистской, антифундационалистской риторики: разные виды отрицания идеи человеческой природы; концепции истории как случайного процесса; уравнивание классов с расой и полом; отказ от целостности или идентичности; спекуляции о неопределенном субъекте — и с изысканной ясностью показывает их несостоятельность. Довольно редко происходит такое эффективное и внятное разоблачение того, что можно назвать, сардонически адаптировав Грамши к Джонсону, общепризнанной чепухой эпохи.

Однако целью Иглтона является не только составление антологии благоглупостей. Он также помещает идеологию постмодерна в исторический контекст. Развитый капитализм, как утверждает он, нуждается в двух взаимоисключающих системах легитимации: в метафизике неизменных надличностных истин (дискурс о верховной власти закона, договора и обязательств) в политическом порядке и в казуистике индивидуальных предпочтений для обеспечения постоянной перемены моды и потребительских удовольствий в экономическом порядке. Постмодерн придает этому дуализму парадоксальное выражение, поскольку если его отрицание централизованного субъекта в пользу непостоянного потока желаний сочетается с аморальным гедонизмом рынка, то отказ от любых обоснованных ценностей или объективных истин подрывает преобладающую легитимацию государства. Как объяснить эту двойственность? Здесь Иглтон начинает колебаться. Его исследование начинается с наиболее распространенной интерпретации постмодерна как продукта политического поражения, которое левые потерпели на сегодняшний день, — «несомненного разгрома»⁴⁰. Но этот вывод подается скорее как шуточная притча, нежели как актуальная реконструкция. Ибо Иглтон со свойственным ему сочувствием предполагает, что постмодерн не может сводиться лишь к этому: он был также выходом на теоретическую сцену униженных меньшинств и «подлинной революцией» в мышлении о власти, желании, идентичности и теле, без чего отныне невозможно представить себе радикальную политику⁴¹.

⁴⁰ The Illusions of Postmodernism. Oxford, 1997. P. 1.

⁴¹ Ibid. P. 24.

Идеологическая двойственность постмодерна, таким образом, может увязываться с историческим контрастом, схематично это выглядит так: поражение организованных рабочих и студенческих бунтов завершается экономическим подстраиванием под рынок; возвышение униженных и оскорбленных приводит к политически окрашенным сомнениям относительно морали и государства. Некоторые из этих параллелей, несомненно, скрыто присутствуют в концепции Иглтона. Но если они никогда не становятся достаточно явными, то по причине определенной двусмысленности ее установки. На ее поверхности представляется, что для двух основополагающих тенденций, приписываемых ею постмодерну, нет никакой общей меры: первая определяет главную тему, которая составляет содержание всей книги; вторая, так сказать, является иносказательной компенсацией за нее в двух параграфах. Политическая реальность, возможно, предполагала, что данная пропорция оправдана. Но она с трудом сочетается с понятием двойственности, которое предполагает равенство следствий. Возможно, ощущая эту сложность, Иглтон ежеминутно перечеркивает левой рукой то, что написал правой. История политического поражения завершается «самой причудливой вероятностью из всех, когда он спрашивает: „А что если этого поражения никогда не было? Что, если речь идет не столько о восстании левых с последующим его разгромом, сколько о постепенном распаде, поступательной утрате нерва, прогрессирующем параличе?“» Если дело обстоит так, то тогда баланс между причиной и следствием восстанавливается. Но Иглтон, хотя и склоняется к этой комфортной фантазии, слишком здравомыслящ, чтобы настаивать на ней. Его книга заканчивается так же, как и начинается, «к сожалению, на минорной ноте»: не баланс, но иллюзия является концевой строкой постмодерна⁴².

Дискурсивный комплекс, являющийся объектом критики Иглтона, как он сам замечает, представляет собой феномен, который можно рассматривать вне связи с художественными формами постмодерна, — идеологию как отличную от культуры в традиционном значении терминов. Но, конечно, если употреблять их более широко, то такое четкое разделение невозможно. Как тогда

⁴² Ibid. P. 19, 134.

следует описывать отношение идеологии и культуры? Как фактически показывает Иглтон, *докса* постмодерна определяется исходной близостью с катехизисом рынка. Следовательно, то, с чем мы имеем дело в сфере идеологии, является противоположностью «умеренности» как доминирующей тенденции постмодернистской культуры. Удивительно, но Джеймисон этим практически не занимался. Однако если мы зададимся вопросом, где можно найти противоположный момент в виде теории «ультра», то за ответом далеко ходить не придется. Часто говорят, что постмодернистское искусство не создает манифестов — таких, которые обозначили историю модерна. Это, конечно, преувеличение, что доказывают приведенные выше примеры Кошута и Кулхаса. Однако не вызывает сомнений, что если эстетические программы еще и появлялись — пусть даже теперь на индивидуальном, а не на коллективном уровне, — то в них будет отсутствовать любое революционное видение того типа, который был сформирован историческим авангардом. Ситуационизм, который предвосхитил многие аспекты постмодерна, не имел продолжения в его рамках.

Однако тот теоретический образец, который представляли авангардные формы, не исчез полностью. Скорее, изменились его функции. Ибо чем еще является подведение итогов самого постмодерна, осуществленное Джеймисоном? В эпоху модерна революционное искусство создало собственные описания своего времени и признаков будущего, в то время как большинство его практик политическими или философскими мыслителями из числа левых рассматривались скептически (или, в лучшем случае, избирательно). Холодность Троцкого к футуризму, сопротивление Лукача отчуждению (*Verfremdung*) Брехта, антипатия Адорно к сюрреализму неплохо характеризуют эту ситуацию. В период постмодерна роли поменялись. Радикальные течения в искусстве, использующие или развивающие наследие авангарда, не являются чем-то совсем уж из ряда вон выходящим. Однако несомненно, что (отчасти из-за дезориентирующего со-существования «умеренного модерна», у которого нет более раннего эквивалента) эта «ультра-модернистская» культура не характеризует эпоху и не создает впечатления об общей ее направленности. В этом заключается главное достижение теории постмодерна, созданной Джеймисоном. Сегодня, сравнительно с модернистским прошлым, критические амбиции и революционный *élan* (порыв) классиче-

ского авангарда иссякли. В этом отношении работу Джеймисона можно рассматривать как единственный продолжительный эквивалент всех страстных метеорологий прошлого. Тотализатор теперь находится вовне, но этот сдвиг относится к тому моменту истории, который находит объяснение в самой теории. Постмодерн является культурной логикой капитализма, который не находится в состоянии войны, но, напротив, беспрецедентно самоуверен. Сопротивление может начаться только после того, как мы рассмотрим весь этот порядок как он есть.

МАСШТАБ

Классический авангард оставался западным, несмотря на то, что гетеродоксальные направления модерна, одним из которых он был, постоянно искали вдохновение на Востоке, в Африке, в индейской Америке. Работа Джеймисона выходит за эти западные рамки. Однако можно задаться вопросом: не наблюдается ли и в этом случае проекции неоправданно гомогенного культурного универсума, смоделированного, в сущности, по североамериканской системе? «На смену модернизму, — пишет Питер Уоллен, — пришел не суммирующий постмодернизм, но новая гибридная эстетика, в которой новые формы коммуникации и представления будут постоянно вступать в конфронтацию с новыми простонародными формами изобретательства и выражения» за пределами «душного евроцентричного дискурса» как позднего модерна, так и постмодерна⁴³. Этот тип возражений принимает более доктринальную форму в корпусе «теории постколониализма». Данный критический подход развивался с середины 80-х годов, будучи в основном непосредственной реакцией на влияние идей постмодернизма в странах Центра и в частности на работы самого Джеймисона в этой области.

Суть атаки на его теорию заключается в том, что он игнорирует или замалчивает практики Периферии, которые не только

⁴³ *Raiding the Icebox*. P. 205, 209.

не могут вписаться в категории постмодерна, но и активно отрицают их. Для этих критиков постколониальная культура по сути своей является более оппозиционной и более политизированной, чем постмодерн Центра. Бросая вызов высокомерным претензиям Центра, она, как правило, решительно взывает к собственным радикальным формам образности или реализма, которые запрещены конвенциями постмодерна. Главные сторонники постколониализма «желают раз и навсегда заклеить и отвергнуть постмодерн как неоимпериализм». Ибо «понятие постмодерна было сформулировано в терминах, которые более или менее осознанно уничтожают саму возможность постколониальной идентичности». Это подразумевает потребность жертв западного империализма в том, чтобы обрести понимание самих себя, «не прибегая к универсалистским или европоцентристским идеям или образам»⁴⁴. Для этого им необходимы не пагубные категории тотализирующего западного марксизма, но дискретные генеалогии, например, Мишеля Фуко.

На критику постколониальной теории уже был дан ряд убедительных ответов, приводить которые здесь не имеет смысла⁴⁵. Само понятие «постколониальный», как оно используется в этой литературе, столь пластично, что теряет практически всю свою критическую остроту. Его защитники настаивают, что во временном отношении постколониальная история не ограничивается периодом после обретения независимости бывшими колониями, а, скорее, включает весь их совокупный опыт с начала самой колонизации. Пространственно же постколониализм не ограничива-

⁴⁴ *During S.* Postmodernism or Postcolonialism? // *Landfall*. Vol. 39. 1985. № 3. P. 369; *Postmodernism or Postcolonialism Today* // *Textual Practice*. Vol. 1. 1987. № 1. P. 33. Эти два текста из Новой Зеландии, в каждом из которых высказываются упреки в адрес Джеймисона, содержат наиболее раннее и наиболее ясное изложение ключевых тем этой литературы. Замечания относительно «основообразующего реалистического сценария» постколониальной литературы см. в: *Slemon S.* Modernism's Last Post / I. Adam, H. Triffin (eds.). *Past the Last Post*. New York, 1991. P. 1–11 (автор из Канады).

⁴⁵ См., в частности: *Dirlik A.* The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism // *Critical Enquiry*. 1994. Winter. P. 328–356; *Ahmad A.* The Politics of Literary Postcoloniality // *Race and Class*. 1995. Autumn. P. 1–20.

ется территориями, некогда захваченными Западом, но распространяется также и на заселенные им земли, так что согласно этой извращенной логике даже Соединенные Штаты (само гнездо неоимпериализма) становятся постколониальным обществом, ищущим свою ненарушенную идентичность⁴⁶. Инфляция этого понятия, ведущая к утрате им любого операционального значения, вне всякого сомнения, многим обязана его геополитическим истокам (которые находятся, вопреки ожиданиям, не в Азии или Африке, а в бывших белых доминионах — Новой Зеландии, Австралии, Канаде), а также, вероятно, отчасти и его интеллектуальным истокам — на ум приходит банализация власти в фукианском перенапряжении понятия. В любом случае концепция «постколониального», столь размытая, как эта, едва ли достигает своей цели.

Более разумной интерпретацией термина является толкование префикса «пост» в более строгом смысле как обозначающего исторический период, когда деколонизация уже завершилась, но неоимпериалистическое господство все еще сохраняется (уже не при помощи военной силы, но благодаря идеологическому согласию, которое требует нового типа политического и культурного сопротивления)⁴⁷. Эта версия идеи постколониализма лучше отражает реальность современного мира, даже если вторая часть термина бьет мимо цели, так как крупные страны вроде Китая (являющегося особым объектом этой реинтерпретации) или Ирана никогда не были колониями, а большинство государств Латинской Америки избавились от колониальной зависимости около двухсот лет назад. Однако, делая упор на масштабность проникновения рынка в народные культуры вне зоны развитого капитализма, эта концепция не столько вступает в противоречие, сколько согласуется с джеймисоновским описанием воздействия постмодерна; более того, на уровне деталей она полностью его подтверждает. Так же и живучесть измененных форм реализма в искусстве Периферии (где, например, употребление мистических мотивов может

⁴⁶ См.: *Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Colonial Literatures. London, 1989. P. 2* (авторы из Австралии).

⁴⁷ См.: *Xie S. Rethinking the Problem of Postcolonialism // New Literary History. Vol. 28. 1977. № 1. Winter (тема номера: Cultural studies: China and the West). P. 9 ff.*

рассматриваться как типичное обращение к «оружию слабых») и их беспокоящий эффект, на которые постколониальные критики обоснованно указывают, не противоречат конфигурации Центра. В конце концов, постмодерн, особенно в своем «умеренном» варианте, всегда включал реалистические мотивы и не имел проблем с встраиванием в них сверхъестественных поворотов.

Более существенное возражение против идеи Джеймисона о глобальном доминировании постмодерна исходит не от притязаний на постколониальность, но, скорее, просто от отсутствия полной капиталистической модернизации в столь многих регионах того, что некогда называлось третьим миром. Как можно говорить о постмодерне в условиях, когда все еще отсутствуют (или наличествуют лишь частично) минимальные условия модерна — грамотность, промышленность, мобильность? Путь от «Туфель в бриллиантовой пыли» до Такла-Макан или Ирравади весьма долог. Тем не менее аргументация Джеймисона не зависит от утверждения — явно абсурдного, — что современный капитализм создал гомогенный набор социальных условий по всему миру. Система предполагает неравномерность развития, и ее «непредвиденная новая экспансия» «равно неравным образом» затмевает старые формы неравенства и умножает новые, «которые пока нам не вполне понятны»⁴⁸. Реальный вопрос заключается в том, не слишком ли велико это неравенство, чтобы можно было говорить об общей культурной логике.

Постмодерн возник как культурная доминанта в беспрецедентно богатом капиталистическом обществе с очень высоким средним уровнем потребления. Джеймисон еще в первом своем исследовании выявил непосредственную связь одного с другим и затем настаивал на специфически американских корнях постмодерна. Разве не является тогда разумным предположение, что там, где уровень потребления и развития промышленности значительно ниже, должна доминировать конфигурация, более близкая к модерну, в том его виде, в каком он некогда процветал на Западе? Это была гипотеза, к которой я, во всяком случае, склонялся⁴⁹. Не стоит ли при таковых обстоятельствах ожидать явного дуа-

⁴⁸ Late Marxism. P. 249.

⁴⁹ Modernity and Revolution / A Zone of Engagement. P. 40, 54.

лизма низких и высоких форм, сопоставимого с европейским водоразделом между авангардом и массовой культурой, возможно, даже с большим разрывом между ними? Может показаться, что индийский кинематограф — это как раз тот случай: контраст между фильмами Сатьяджита Рея (Satyajit Ray) и лавиной бомбейских поделок песенно-танцевального жанра выглядит таким же сильным, как и в развитом мире. Однако это пример крайне защищенного национального рынка бо-х годов. Сегодня глобальные коммуникационные системы обеспечивают несопоставимо больший уровень культурного проникновения первого мира в бывший второй и третий. В этих условиях влияния форм постмодерна избежать уже невозможно — в архитектуре городов вроде Шанхая и Куала-Лумпура, на художественных выставках Каракаса и Пекина, в романах и фильмах, созданных от Москвы до Буэнос-Айреса.

Влияние, однако, не обязательно означает доминирование. Наличие значительных групп художников или групп зданий, несомненно, отсылающих к постмодерну, не гарантирует локальной гегемонии. Если пользоваться терминами самого Джеймисона, перенятыми им у Рэймонда Уильямса, постмодерн вполне мог быть лишь «возникающим» (это вероятнее, чем то, что модерн являлся «остаточным»). Такова, определенно, позиция такого хладнокровного критика, как Джонатан Арак, который работает над этими темами в стране, где они обсуждаются куда более активно, чем где-либо еще, — в КНР⁵⁰. Этот вывод трудно оспорить, если учесть наличие в Китае почти миллиарда крестьян. Джеймисон мог бы ответить, что глобальная гегемония постмодерна именно такова — общее доминирование на мировом уровне, не исключающее вторичной роли на национальном уровне в любом конкретном случае. Однако можно дать и иной ответ, значительно более убедительный. Культура постмодерна — это не просто набор эстетических форм, это еще и технологический комплекс. Телевидение, бывшее столь важным фактором при переходе к новой эпохе, не имеет модернистского прошлого. В период постмодерна оно стало наиболее мощным средством из всех. Но эта мощь куда боль-

⁵⁰ Postmodernism and Postmodernity in China: an Agenda for Inquiry // *New Literary History*. 1977. Winter. P. 144.

ше, абсолютно несоизмеримо больше влияния всех остальных медиа в бывшем третьем мире, чем в первом.

Этот парадокс должен удерживать нас от поспешного отбрасывания идеи о том, что и проклятые этого мира также вошли в царствие спектакля. Оно вряд ли останется заповедным. Ибо впереди лежит воздействие новых технологий имитации, или жонглирования, которые появились совсем недавно даже в богатых культурах. Теперь у нас имеется весьма впечатляющая диорама этих технологий в книге Джулиана Сталлабрасса «Гаргантюа». Здесь довольно неожиданно находит отклик призыв Джеймисона к развитию идей «Культурной индустрии» Адорно и Хоркхаймера — в качестве реакции на более поздние формы манипулирования. Ни одна работа после этого знаменитого анализа не подходила столь близко к обозначенным им целям и не являлась столь удачным его продолжением, хотя здесь компенсирующее влияние Бенямина отклоняет проект Адорно от декларативной систематичности в более *пуантилистскую* феноменальную плоскость. Сталлабрасс исследует цифровую фотографию, коммуникацию в киберпространстве и компьютерные игры, равно как и более привычный ландшафт из автомобилей, моллов, граффити, заброшенных зданий и самого телевидения как прообраз будущей массовой культуры, которая угрожает вытеснением самому спектаклю, как он известен до сих пор, посредством полного стирания границ между воспринимаемым и разыгрываемым. В рамках этой тенденции новые техники вызывают к жизни возможность самозагерметизированного универсума имитации, способного завуалировать — и изолировать — порядок капитала более совершенным образом, чем когда-либо ранее. Серьезность тона и точность в деталях характеризуют это актуальное рассуждение.

Однако его логика в одном существенном аспекте идет вразрез с его структурой. Сталлабрасс имеет весьма отдаленное отношение ко всем разговорам о постмодерне и придерживается теории о жестком разграничении мира на бедные и богатые зоны, которое, по его мнению, должно маскироваться массовой культурой, — и в этом заключается ее главная роль⁵¹. Однако более правдоподобное рассуждение указывает иной путь. Исследуемые Стал-

⁵¹ Gargantua— Manufactured Mass Culture. London, 1997. P. 6–7, 10–11, 75–77, 214, 230–231.

лабрассом технологии, как по времени, так и по воздействию, преимущественно постмодернистские (если этот термин вообще имеет какое-нибудь значение), и они определенно не останутся, вопреки тому мнению, которому он, как кажется, иногда следует, ограниченными исключительно первым миром. Рынок компьютерных игр в странах третьего мира растет уже сейчас. Здесь так же, как и в случае телевидения, появление новых типов коммуникации и имитации ведет скорее к объединению, нежели к разъединению урбанистических центров грядущего столетия, даже несмотря на гигантскую разницу в уровне средних доходов. Пока капиталистическая система будет сохранять господство, каждое новое достижение индустрии образов будет увеличивать радиус постмодерна. В этом отношении можно утверждать, что его глобальное доминирование практически предопределено.

Аргументация самого Джеймисона проводится на ином уровне. Для него, как всегда, доказательство кроется в самих культурных практиках. О характерных особенностях постмодерна, уже более не являющегося западным, можно судить по образцовым работам Периферии. Модернистский формат «Фальшивомонетчиков» Андре Жида с их нравоучительной развязкой может служить критерием для их потрясающей современной трансформации в «Террористах» Эдварда Янга и в их отношения с новой волной тайваньского кино, которое формирует, по мнению Джеймисона, «связный цикл, удовлетворяющий потребности зрителя больше, чем любой известный мне национальный кинематограф (за исключением, пожалуй, французского кино 20–30-х годов)». В этом же ключе брежневская концепция *Umfunktionierung* (придания другой функции) сама становится непредсказуемо переоснащенной в «величественной веселости» «Благоухающего кошмара» Кидлата Тахимика, где стандартные оппозиции культурного национализма — первого и третьего мира, старого и нового — лишаются формы в разваливающих-ся конструкциях, функционирующих столь же малопонятным образом, как и сами филиппинские джипни⁵².

Едва ли можно отыскать симпатии менее европоцентричные по характеру и более отвечающие задачам Уоллена. Дейст-

⁵² The Geopolitical Aesthetic — Cinema and Space in the World System. London, 1992. P. 120, 211.

вительно, заирские художники или нигерийские музыканты, повествованием о которых заканчивается «Налет на холодильник», творческие изобретатели «паратуристического искусства», неотделимого от эфффектов постмодернистского путешествия, учат тому же самому: что «выбор между подлинным национализмом и гомогенизирующей современностью все больше и больше устаревае⁵³». Окончательный вердикт у обоих критиков одинаков: симптомы бесплодия и провинциализма в Центре и признаки художественного обновления на Периферии. Постмодерн также может быть знаком данной ситуации. «При позднем капитализме и в его мировой системе, — пишет Джеймисон, — маргинализуется даже центр, потому что выражения маргинально неравномерного и неравномерно развитого, исходящие из текущего капиталистического опыта, часто более интенсивны и мощны» и «прежде всего, более симптоматичны и осмысленны, нежели что-то иное, что может еще сказать ослабленный Центр»⁵⁴.

ПОЛИТИКА

Неравномерное развитие: симптоматичное понятие. Это термины из сферы искусства, которые подводят нас к кульминации творчества Джеймисона. В начале его первого большого сочинения, «Марксизм и форма», мы находим эпиграф из Малларме: «Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et

⁵³ Raiding the Icebox. P. 197, 202–204.

⁵⁴ The Geopolitical Aesthetic. P. 155. Замечания Джеймисона относительно пустоты высоких форм культуры Центра в Северной Америке и, более широко, в Первом мире вообще всегда были резкими (иногда, можно сказать, даже чрезмерно резкими). См., например, его интервью в *Left Curve*, 1988, № 12; *Americans Abroad: Exogamy and Letters in Late Capitalism* / S. Bell et al. (eds.) // *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Notre Dame, 1991; введение к *South Atlantic Quarterly* (1993, Summer) (номер, посвященный постмодернизму в Латинской Америке).

aussi l'économie politique»⁵⁵. Воспроизведя это высказывание в «Постмодерне» в качестве символа всего своего предприятия, Джеймисон истолковал его как «разделяемое обеими дисциплинами восприятие обширного двойного движения — в области формы и в области материи»⁵⁶ — тайное согласие между Ельмслевом и Марксом. Выше уже говорилось о том, в каком смысле творчество Джеймисона может рассматриваться как кульминация традиции западного марксизма. Сильной стороной этой традиции всегда была эстетика, и Джеймисон сыграл здесь выдающуюся роль. Но в основании эстетических исследований этой когорты мыслителей всегда лежал набор почерпнутых из «Капитала» экономических категорий, которые определяли направление и цель данных исследований. Творчество Лукача или Адорно немыслимо без этой постоянной внутренней связи. В то же время в области политической экономии (как ее понимал Маркс, Люксембург или Гильфердинг) сама эта традиция не произвела ничего значительного. В этом отношении она полагалась на интеллектуальное наследие и не пыталась его развивать. Альтернативная классическая традиция, стремившаяся продолжить марксистский экономический анализ в эпоху Великой депрессии, как правило, игнорировалась, а к концу Второй мировой войны полностью иссякла.

Таким образом, когда двадцать лет спустя, на пике послевоенного бума, начал работать Джеймисон, разрыв между эстетическим и экономическим измерениями культуры левых был больше, чем когда бы то ни было. В его творчестве нашла свое продолжение великая эстетическая традиция. Но когда в начале 70-х годов, в связи с вхождением капиталистического мира в период продолжительного спада, стала возрождаться экономическая традиция, Джеймисон на удивление активно и творчески отреагировал на это событие. Мы уже отметили ту решающую роль, которую сыграла в его обращении к теории постмодерна книга Эрнста Мандела «Поздний капитализм». Это было не случайное

⁵⁵ Magie / Œuvres. Paris, 1945. P. 399. Джеймисон дает следующий перевод: «Для интеллектуальных разработок остаются открытыми только два пути: эстетика и политическая экономия» (Postmodernism, P. 427), опуская ключевую фразу «где наши потребности разделяются».

⁵⁶ Postmodernism. P. 265.

влияние. В «Культурном повороте» Джеймисон серьезно развил свою концепцию постмодерна за счет творческих заимствований из «Долгого двадцатого века» Джованни Арриги, чей синтез Маркса и Броделя предлагал самую амбициозную на тот момент интерпретацию общей истории капитализма. Здесь динамика финансового капитала «в области материи» запускает движение фрагментации «в области формы», которое отслеживается повсеместно: от рецензий на фильмы до постмодернистских коллажей общих мест. В каждом случае экономический референт функционирует не как внешняя опора, но как внутренний элемент самой эстетической конструкции. Последний текст в том же издании, «Кирпич и воздушный шар», подсказывает, в отношении чего «Пределы капитала» Дэвида Харви могли сыграть сходную роль⁵⁷.

Таким образом, два пути Малларме сливаются в один. Но если целью является продолжение марксистского проекта в постмодернистском мире, то действительно ли экономика и эстетика — единственные направления маршрута? Как обстоит дело с политикой? В эпиграфе она не забыта. В конце концов, Малларме говорит не об экономике, но о *политической* экономии. Этот канонический термин, впрочем, не столь однозначен, как кажется. Исходно употреблявшийся для обозначения систем Смита, Рикардо и Мальтуса, он был объектом критики Маркса. Но когда с маржиналистской революцией неоклассические теории Вальраса, Джевонса и Менгера превратились в господствующую ортодоксию, сам Маркс стал отождествляться с теми своими предшественниками, с которыми он порвал как с ископаемыми из доисторического прошлого науки, — критика политэкономии стала не более чем ее последней догматической главой. В итоге поздние марксисты часто рассматривали эту традицию как свою, противопоставляя ее формализму «чистой» экономики, кодифицированной наследниками неоклассических мыслителей. Но в качестве таковой она имела остаточный характер — «политической» она была лишь постольку, поскольку выходила за пределы рыночных расчетов к социальным референциям, которые в иных случаях оставались без внимания. Такого узкого смысла «политического» никак не достаточно для того, чтобы охарактеризовать наследие Маркса.

⁵⁷ The Cultural Turn. P. 136–144 ff., 184–185 ff.

Но даже если поэтический афоризм эпиграфа не оставляет независимого пространства для политического, то это последнее отчетливо проявляется в ином месте — в названии наиболее систематизированной теоретической работы Джеймисона в области самой литературы. «Политическое бессознательное» начинается со слов: «В этой книге я собираюсь обосновать первичность политической интерпретации литературных текстов. Здесь политическая перспектива будет представлена не как некий вспомогательный метод, не как факультативная поддержка для других методов интерпретации, используемых сегодня — психоаналитического, мифо-критического, стилистического, этического и структуралистского, но как абсолютный горизонт любого прочтения и любой интерпретации». Джеймисон замечает, что такая позиция может показаться чересчур радикальной. Однако ее смысл объясняется несколькими страницами позже, когда декларируется, что «нет ничего, что не является социальным и историческим: более того, „в конечном счете“ все является политическим»⁵⁸. В этом — всеобъемлющий смысл термина, который сообщает свою силу названию книги. Однако в рамках той интерпретативной стратегии, к которой он ведет, имеется и иное, меньшее пространство политического — политического в более узком смысле. Касаясь данного аспекта, Джеймисон утверждает, что существует «три концентрических каркаса, которые размечают смысл социальной основы текста, через понятия, во-первых, политической истории в узком смысле мгновенного события или хроникообразных представлений в истории; во-вторых, общества в теперь уже менее диахроническом и связанном со временем смысле конститутивного напряжения и борьбы между социальными классами; в-третьих, истории, воспринимаемой теперь в самом широком смысле смены способов производства и последовательности и судьбы различных формаций, имевших место в истории человечества: от доисторической жизни до того, что нам предуготовило далекое будущее»⁵⁹.

Здесь мы видим четкую иерархию, простирающуюся от фундаментального до поверхностного: экономическое — социальное — политическое. В последнем случае «история сводится» — глагол

⁵⁸ The Political Unconscious. P. 17, 20.

⁵⁹ Ibid. P. 75.

предвещает, что должно последовать — «к диахронической агитации, проводящейся год от года, к хроникообразным анналам взлета и падения политических режимов и социальных стилей, а также к страстной непосредственности борьбы между историческими личностями»⁶⁰. Все это напоминает, прежде всего, броделевское описание *l'histoire événementielle* (событийной истории) в его знаменитом списке исторических времен — ту эфемерную пену эпизодов и событий, которую он сравнивает с прибоем, когда пришедшие со стороны Африки волны разбиваются о берега Баии под тусклым светом звезд. Формальное сходство двух трехчастных схем, подогнанных скорее под географическую, нежели под экономическую *l'histoire immobile* (застывшую историю), довольно очевидно. Их объединяет, как представляется, некое умолчание по отношению к политическому в строгом смысле — т. е. к политическому как к независимой области действий, чреватой своими собственными последствиями.

В случае Броделя эта сдержанность соответствует всей структуре и плану его работы. Но в случае марксиста можно усомниться, так ли оно должно быть. Джеймисон, однако, указал основания для этого. В наиболее шокирующем из своих текстов — преднамеренно шокирующем — он говорит о естественном родстве между одной из наиболее радикальных версий неолиберализма (теорией экономиста Чикагской школы Гари Бекера, согласно которой человеческое поведение всегда определяется принципом максимизации прибыли) и социализмом, поскольку оба избавляются от необходимости в политическом мышлении. «Традиционные жалобы на то, что в марксизме отсутствует автономная политическая рефлексия, — пишет он, — свидетельствуют скорее о его силе, чем о слабости». Ибо марксизм не является политической философией, и хотя, «несомненно, существует марксистская политическая практика, но марксистская политическая мысль, если она не является практической в названном смысле, имеет дело исключительно с экономической организацией общества и с тем, как люди взаимодействуют с целью организации производства». Неолиберальная вера в то, что при капитализме имеет значение только рынок, является, таким образом, близкой родственницей марк-

⁶⁰ Ibid. P. 76–77.

систской концепции, согласно которой при социализме в расчет должно приниматься только планирование: в обоих случаях нет ни слова о политических изысканиях как таковых. «Нас с неоллибералами объединяет многое, практически все, за исключением наиболее существенных моментов!»⁶¹

За яркой провокацией этих строк лежит принципиальная убежденность — не случайно, что формула Малларме снова появляется именно здесь⁶². Но они отвечают также чувству непосредственных приоритетов. Возвращаясь в конце «Геополитической эстетики» к своей трехчастной схеме, Джеймисон отмечает по поводу фильма Тахмика, что в этом отношении поучителен «способ, посредством которого экономическое измерение возобладало над поли-

⁶¹ Postmodernism. P. 265.

⁶² В полном объеме соображения Джеймисона относительно высказывания Малларме, а также относительно его влияния на концепцию политического были представлены в интервью каирскому журналу *Alif* (On Contemporary Marxist Theory // *Alif*. 1990. № 10. P. 124–129). Интервью было дано Джеймисоном после прочтения в Египте своего курса. Следует отметить, что сам Малларме несводим к дихотомии из *Magie*. Во время макмагоновского кризиса 1876–1877 г., когда шла борьба вокруг конституции Третьей республики, он опубликовал в *La République des Lettres* статью, в которой заявил, что речь идет «не меньше, чем о народном суверенитете»; статья была опубликована, понятно, в разделе «Политика». Об этом тексте см.: *Hambly P. S. Un article oublié de Stéphane Mallarmé // Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 1989. January–February. P. 82–84. Именно в этом — чрезвычайно насыщенном событиями — контексте Малларме опубликовал свое знаменитые строки: «Участие людей, ранее игнорируемых, в политической жизни Франции является социальным фактом, который будет характеризовать всю последнюю четверть столетия. Параллелью в области искусства здесь является ситуация, подготовленная эволюцией, которая с самого своего начала людьми, обладающими редким даром предвидения, была названа бескомпромиссной, а на языке политики могла бы именоваться радикальной и демократической» («Импрессионисты и Эдуар Мане», сентябрь, 1876). Два десятилетиями позже панамский кризис 1893 г. обусловил возвращение Малларме к политическому комментарию с текстом *Or* (первым из *Grands Faits Divers*, собранных в *Divagations*; *Magie* была вторым по хронологии текстом, написанном в том же году). Оба пылают

тическим, которое не было совершенно устранено или подавлено, но которому на данный момент были определены подчиненное положение и второстепенная роль», ибо в этом главный урок эпохи.

неукротимым отвращением к финансовому фетишизму и алхимии спекуляции. «*Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse: ou, le manque d'éblouissement voire d'intérêt accuse qu'élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffers de fer et des poches—La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale: mais elle annonce, dans la finance, le future crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie!*» (Œuvres, P. 398, 400). «Миллиард — это дым, когда ты не прибрал его к рукам, или: если даже проценты не ослепляют своим блеском, то это значит, что бог не избран к тому, чтобы быть ограниченным тенью железных сундуков и кошельков — Жалкий камень, мечтающий о золоте, называется философским; но он возвещает, в финансах, будущий кредит, идет впереди капитала и сводит его к смирности наличных!» Эти безусловно актуальные идеи могли практически полностью определить направленность предпоследнего эссе Джеймисона из «Культурного поворота». Когда в 1895 г. Малларме приступил к написанию серии статей «Вариации на один сюжет» в *La Revue Blanche*, Дрейфусу уже был вынесен приговор и политические тучи его процесса уже собирались на горизонте. Теперь разочарование Малларме оппортунистическим парламентским режимом было полным. «*Jaunes effondrements de banques aux squames de pus et le candide camelot apportant à la rue une réforme qui lui éclate en la main, ce répertoire—à défaut, le piétinement de Chambres où le vent-coulis se distrait à des crises ministérielles—compose, hors de leur drame propre à quoi les humains sont aveugles, le spectacle quotidien*» (Œuvres, P. 414). «Желтые коллапсы банков, истекающих гноем, и белый сокольничий, дающий улицам реформу, которая взрывается у него в руках, данный репертуар — или, в отсутствие этого, падение Собраний, где потоки воздуха развеиваются министерскими кризисами, — составляющий, за пределами их собственной драмы, к которой люди остаются слепы, ежедневный спектакль». Это пассаж из текста *La Cour* («pour s'aliéner les partis»), который является наиболее выразительным из всего написанного Малларме в тот год: замечательный пример смешения «аристократических» и «пролетарских» мотивов в авангардной культуре этого периода. Для оценки значимости статей Малларме в *La Revue Blanche* необходимо помнить об их контексте. Они появлялись в одних номерах журнала не только с работами Тулуза, Валлотона или Боннара, но и с хвалебными

В нынешних условиях постмодерна «наша основная задача заключается в том, чтобы неумолимо разоблачать те экономические формы, которые ныне явились для того, чтобы установить свое единоличное и неоспоримое правление» — «овеществление и товаризация, которые стали столь всеобъемлющими, что воспринимаются как естественные и органические данности»⁶³. Даже политическая деятельность, связанная с национально-освободительным движением, является лишь эпизодом этой более масштабной битвы.

Теоретическая программа Джеймисона — мы можем назвать ее, учитывая ее эпиграф, материалистическим символизмом — обретает, таким образом, солидную последовательность. Ее когерентность может быть верифицирована *a contrario* (от противного) — на основании одного знаменательного пробела в джеймисоновской версии традиции западного марксизма. Действительно, эта традиция не была полностью лишена явных политических моментов. Антонио Грамши — одно из великих имен, отсутствие которых в переключке «Марксизма и формы» весьма красноречиво. Отчасти это умолчание, несомненно, связано с периферийным положением Италии в осуществлявшемся Джеймисоном использова-

статьями, посвященными Бакунину, Герцену, Прудону и Марксу, такими, как юбилейная рецензия Шарля Андлера (Andler) на третий том «Капитала», не говоря уже об одиннадцатичастной публикации воспоминаний «бешеного» генерала Россиньоля, командира эбертистов при подавлении восстания в Вандее, которого героизировал Вюйяр. См.: *La Revue Blanche*, 1895, VIII, P. 175–178, 289–299, 391–395, 450–454; IX, P. 51–63, etc.; первое замечание о деле Дрейфуса, в котором Малларме атакует его «изобретательных мучителей на Острове Дьявола», см.: VIII, P. 408. Детальное исследование политической эволюции Малларме еще только предстоит написать. Запоздалая публикация основной части посвященной поэту работы Сартра, датированной 1952 г., содержит то, что мы оставили без внимания (см.: *L'Engagement de Mallarmé // Obliques*. 1979. № 18–19; теперь доступно также под названием *Mallarmé — La Lucidité et sa Face d'Ombre*, Paris, 1986). Исчезновение полной рукописи можно рассматривать как колоссальную потерю. Сохранившийся фрагмент намекает на то, что это мог бы быть настоящий биографический шедевр Сартра — более богатый в отношении деталей и более точный в отношении акцентов, чем последующая работа о Флобере.

⁶³ The Geopolitical Aesthetic. P. 212.

нии ресурсов европейской культуры как целого, где основное внимание уделялось Франции, Германии и Англии. Но оно связано также и с тем, что труд Грамши, находившегося в тюрьме коммунистического лидера, размышлявшего о поражении одной революции и путях к возможной победе другой, не соответствовал бифуркации эстетики и экономики. Он был преимущественно политическим, как теория государства и общества, а также стратегией для их качественного преобразования. Этот интеллектуальный массив был обойден джеймисоновским великолепным возобновлением традиции западного марксизма.

Кто скажет, что эта интуиция была неверна? Сегодня, после того, как интеллектуальная традиция, которую представлял Грамши, зашла в тупик, его величие поблекло самым очевидным образом. История пошла иными путями. Если наследие Франкфурта, Парижа или Будапешта остается более актуальным, то это потому, в том числе, что оно менее политизировано, т. е. не столь подчинено «случайностям и возвратам», характерным для *l'histoire événementielle* (событийной истории), как понимал ее Джеймисон⁶⁴. Очищение западного марксизма до эстетики и экономики было, как показывает нынешнее положение вещей, оправданным. В этом отношении важнейшим достижением стала теория постмодерна как культурной логики позднего капитализма. Но в то же самое время именно здесь исключение политического влечет парадокс. Джеймисон понимает постмодерн как ту стадию в развитии капитализма, когда культура реально становится со-протяженной с экономикой. Каково тогда подобающее положение критика внутри этой культуры? Для ответа Джеймисон привлекает следующее тройственное деление. Есть вкус, или мнение, т. е. набор субъективных предпочтений, — самих по себе малоинтересных, — касающихся того или иного произведения искусства. Затем есть анализ, или объективное исследование «исторических условий и возможностей специфических форм». Наконец, имеется оценка, которая не включает эстетические суждения в традиционном значении термина, но скорее стремится «исследовать качество общественной жизни при помощи текста или отдельного произведения искусства, или определить риски политических последствий куль-

⁶⁴ The Geopolitical Aesthetic.

турных движений и тенденций, с меньшим утилитаризмом и большей симпатией к динамике обыденной жизни, чем это было в санкциях и индексах цензуры более ранних традиций»⁶⁵.

Джеймисон, хотя и признается в определенных личных пристрастиях в качестве потребителя современной культуры, не оставляет для них особого места в своих работах. С другой стороны, исторический и формальный анализ составляет большую часть его творчества как теоретика и критика, в наиболее систематизированном виде представленную в «Политическом бессознательном». Что же тогда с оценкой? Если мы обратим свой взор на «Постмодерн», то увидим незабываемые картины качества жизни в этой исторической форме, с «внутренне присущей ей долей страданий и определенными возможностями телесного и духовного преобразования, которые она также допускает или завоевывает»⁶⁶. Но калибровка «политических следствий культурных движений» представлена в значительно меньшем объеме. В исследовании постмодерна, осуществляемом Джеймисоном, новые социальные движения фигурируют в качестве стандартных ныне общих мест; автор относится к ним с симпатией, но выражает осторожное опасение по поводу слишком больших требований, которые предъявляются от их имени. Однако за этим упоминанием не следует дальнейшей детализации и дифференциации — вероятно, прежде всего потому, что они, как показывает и само их название, вообще не являются культурными движениями в строгом смысле слова. Более подходящим вариантом является антиинституционалистский концептуализм, представленный художниками вроде Хааке, чья стратегия, заключающаяся «в разрушениях образа при помощи самого образа», описывается живо, хотя и кратко. Но это — единичная референция, которая лишь подчеркивает то обстоятельство, что других подобных примеров не так уж и много.

Однако можно задаться вопросом, не отражает ли такой подход реальную малочисленность оппозиционных (или даже «позиционных») культурных движений в рамках постмодерна. Несомненно, что закат организованного авангарда и упадок классовой политики, которая составляла его широкий исторический фон, четко фикси-

⁶⁵ Postmodernism. P. 298 ff.

⁶⁶ Ibid. P. 302.

руется Джеймисоном на этих самых страницах. Но, представляется, их самих по себе недостаточно для объяснения различия между обещанием и исполнением. Здесь в дело вступает некая другая, куда более серьезная трудность. Брак Джеймисона с эстетикой и экономикой дал результат в виде удивительной тотализации постмодернистской культуры как целого, чье действие, заключающееся в «когнитивном картографировании», функционирует — в соответствии с ее намерением — как замена диалектического сопротивления этой культуре. Однако ее точка приложения силы необходимо остается в этом смысле за пределами системы. Внутри же ее Джеймисон склонен скорее к наблюдению, нежели к вынесению суждений. На этом уровне он постоянно предупреждает об опасности слишком быстрого осуждения отдельных форм и тенденций как о ловушке бесплодного морализма. Впрочем, с другой стороны, это не подразумевает уступок популизму, к которому Джеймисон никогда не питал большой склонности. Здесь его претензия к культурологическим исследованиям может рассматриваться как общий принцип: «Стандартизация потребления подобна звуковому барьеру, на который на верхних уровнях системы эйфория популизма натывается как на факт жизни и физический закон»⁶⁷.

Тем не менее все-таки верно, что в «Постмодерне» мы не обнаружим последовательных атак (в обычном смысле этого слова), направленных против тех или иных произведений или движений той культуры, которую он описывает. Отчасти это, несомненно, вопрос физической экономики — этот аспект реальности в любом случае никогда не привлекал особого внимания Джеймисона: от каждого — по его темпераменту. Но, вероятно, данную теоретическую проблему можно рассмотреть и в аспекте существенных колебаний (весьма нехарактерных для этого автора) в трактовке Джеймисоном крайне важной для него темы — утопических устремлений. Эти колебания, отмеченные Питером Фиттингом, можно представить следующим образом⁶⁸. С одной стороны, Джеймисон настаивает на том (и это одна из его наиболее смелых и оригинальных идей), что утопические устремления неизбежно проявляются также и в материализованных продуктах массовой коммерческой

⁶⁷ On Cultural Studies // Social Text. 1993. № 34. P. 51.

⁶⁸ Доклад на конференции по постмодерну в Чанше, Хунань, июнь 1997 г.

культуры, поскольку они «не могут быть идеологическими, не будучи в то же самое время, явно или неявно, также и утопическими; они могут манипулировать только в том случае, если предлагают публике, в отношении которой предполагаются манипуляции, в качестве взятки ее воображению некий подлинный фрагмент реальности». Эта взятка заключается в некоем образе, неважно, сколь искаженном и замутненном, искупаемого коллективного порядка. Данную функцию Джеймисон определил как их «трансцендентальный потенциал — измерение, имеющееся даже в наиболее деградировавших типах массовой культуры», которое остается «негативным и критическим по отношению к социальному порядку, который производит их как продукт и товар»⁶⁹. Фильмы, иллюстрирующие этот аргумент, — «Челюсти» и «Крестный отец».

С другой стороны, образы собственно утопии в высокой культуре — от Мора до Платонова или Ле Гуин — постоянно демонстрируют, что мы не можем ее себе вообразить. «Важнейшим моментом утопии» оказывается «именно наша неспособность ее постичь, невозможность произвести ее как видение, неудача в проектировании Иного по отношению к тому, что есть, неудача, которая, подобно погасшему в ночном небе фейерверку, оставляет нас наедине с *этой* историей»⁷⁰. Эта неспособность, как подчеркивает Джеймисон, является структурной. То, на что массовая культура может намекнуть, утопическая литература не может воплотить. Может ли существовать общий критерий для «Дня независимости» и «Чевенгура», или же мы имеем дело с апорией? Наиболее важный момент находится, вероятно, где-то в другом месте. У нас нет политического критерия для дискриминирующего выбора между различными конфигурациями утопических устремлений, в коммерческом ли облике или в пророческих идеях. Но как эти формы могут быть отвлечены от их сущности — от образа политической мечты? Можно ли избежать оценочного выбора между ними? Здесь, в наиболее острой форме, поставлена проблема о позиционировании постмодерна между эстетикой и экономикой.

Ибо в этом раздвоении теряется смысл культуры как поля битвы, разделяющего ее главных героев. Это политическое измере-

⁶⁹ Signatures of the Visible. P. 29.

⁷⁰ The Ideologies of Theory. Vol. 2. P. 101.

ние, понимаемое как самостоятельное пространство. Чтобы понять это, нам не нужно обращаться к сектантским направлениям в марксизме или к перегретым концепциям авангарда. Такое понимание восходит к Канту, для которого сама философия являла собой *Kampfplatz* (поле битвы) — понятие, которое витало в воздухе немецкого Просвещения и поколение спустя получило милитаристскую трактовку у Клаузевица. Тем, кто впоследствии перенес эту идею в политическую плоскость, был Шмитт, один из наиболее значительных правых мыслителей. Его определение политического, неотделимое от дистинкции «друг/враг», безусловно, не является исчерпывающим. Однако вряд ли можно усомниться, что оно схватывает неустрашимое измерение любой политики; и именно этот смысл политического имеет отношение к культуре постмодерна. Напоминание об этом не подразумевает привнесение инородного элемента. Эстетическое и политическое, безусловно, не должно смешиваться или уравниваться. Однако если они могут соотноситься друг с другом, то лишь потому, что у них есть нечто общее. И то и другое внутренне приспособлено к тому, чтобы выносить критические суждения: дискриминирующий выбор между произведениями искусства или формами правления. Отказ от критики в обоих случаях является принятием принципов. Постмодерн, так же как и модерн, является зоной конфликта. Разделение — это неизбежное состояние при взаимодействии с ним.

Именно это можно наблюдать в текстах Джеймисона, опубликованных после «Постмодерна», — интонации его работ по постмодернизму постепенно становились все более резкими. Теперь, по его мнению, уже можно было осуществить периодизацию постмодерна. За творческим всплеском 70-х — того «громоподобного высвобождения энергий», о котором когда-то писал Джеймисон⁷¹, — последовал ощутимый регресс более позднего периода, описанный в эссе «Конец искусства» и «Трансформации образа», вошедших в «Культурный поворот». С одной стороны, постмодернистское освобождение от пут модернистского Возвышенного («обитающего среди мертвых памятников»), носившее изначально характер эмансипации, постепенно дегенерировало в новый культ Прекрасного, который представляет собой «колонизацию

⁷¹ Postmodernism. P. 313.

реальности, как правило, при помощи пространственных и визуальных форм», являясь также «товаризацией этой самой интенсивно колонизируемой реальности в мировом масштабе»⁷². С этим деградировавшим эстетизмом искусство опять низводится в ранг кулинарии. В то же самое время интеллектуальное освобождение, завершившееся пришествием Теории — разрушением барьеров между закостенелыми дисциплинами и появлением более амбициозных и неожиданных стилей мышления, — также претерпело регресс. Ибо на последнем этапе мы видим восстановление всех устаревших автаркий (начиная с самих этики и эстетики), которые пытались уничтожить дедифференцирующие импульсы постмодерна.

Для Джеймисона этот рецидив не является необратимым: дух постмодерна еще может принять иное направление. Но если мы зададимся вопросом, с чем можно соотнести критикуемый им культурный переход, то в хронологическом отношении ответ очевиден. Когда Джеймисон стал писать о постмодерне в начале 80-х годов, режимы Рейгана и Тэтчер уже воцарились на Западе, СССР сотрясали последние конвульсии брежневизма, а национальное освобождение стало отдаленным прошлым для большинства стран третьего мира. Однако всемирный триумф капитализма еще не наступил. Даже к моменту завершения «Постмодерна», на пороге 90-х, советское государство все еще существовало. Именно полное исчезновение коммунистической альтернативы, ее окончательное устранение с исторического горизонта, повлекло за собой безжалостное наступление неолиберализма по всему миру, срывающее покровы экономической автономии один за другим (процесс, который затронул теперь последние бастионы в самой Восточной Азии), и сформировало фон для бескомпромиссного отныне тона Джеймисона. Идеологические темы конца истории, остановки времени с приходом либерального капитализма, стали объектом разрушительной иронии в великолепных «Антиномиях постмодерна» (1994), где были переработаны для нужд современного просвещения категории Канта; затем Джеймисон в более открытой форме повторил эту атаку в «Конце искусства — конце истории», где он хладнокровно довел линию Кожева и Фукуямы

⁷² См.: The Cultural Turn. P. 87.

до неожиданного завершения⁷³. Другие тексты «отдают должное» Марксу. Также нас ждет большая работа о Брехте⁷⁴.

Эти утверждения являются полновесными политическими заявлениями. В прошлом Джеймисона часто обвиняли в недостаточной вовлеченности в реальный мир материальных конфликтов, классовой борьбы и народного протеста, а потому считали «аполитичным». Такое отношение всегда подразумевало неверное прочтение этого стойкого в своих убеждениях мыслителя. Мы уже отмечали его теоретические сомнения в «событийном», способном привести к исторической тотализации, лишенной точных дистинкций в сфере культуры. Эти сомнения определенно прослеживаются в его нежелании признать автономию политического, его, однако, вовсе не отрицающем: речь идет, скорее, о поглощении политического самой формой тотальности. Благодаря этому произошел переход к более четкой *triage* (сортировке). Однако подобные размышления отсылают вовнутрь, к проблемам теории культуры как таковой. Что же касается более широких отношений творчества Джеймисона с внешним миром, то его голос не имеет равных в том, что касается ясности и красноречивости при сопротивлении общим тенденциям эпохи. Когда левые были более многочисленны и более уверены в себе, его теоретические работы сохраняли определенную дистанцию с актуальными событиями. Но когда левые постепенно оказались в изоляции и осаде и уже с трудом могли предъявить какую-либо альтернативу существующему социальному порядку, Джеймисон стал более прямо говорить о политическом характере эпохи, разрушая чары системы:

Каким насилием участие купить,
Какого жеста стоит справедливость,
Что вкривь и вкось в семейном праве,
Что затаила эта тишина?⁷⁵

⁷³ Ibid. P. 50–72, 73–92.

⁷⁴ См.: Marx's Purloined Letter // New Left Review. 1995. № 209. January–February; Brecht and Method. London – New York, 1998.

⁷⁵ Цит. из «Зимородков» Чарльза Олсона (пер. А. Драгомощенко, НЛО, 2010, № 105).

ПРИЛОЖЕНИЕ

АЛЕКСАНДР БИКБОВ

ОСВАИВАЯ ФРАНЦУЗСКУЮ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНОСТЬ,

ИЛИ ФИГУРА ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В ПЕЙЗАЖЕ

В одной из многочисленных вылазок с друзьями по окрестностям Клод Моне потерял зонт. Имея привычку до рассвета выходить из дома и подолгу созерцать перемену красок окружающего мира в лучах восходящего солнца и движении атмосферы, Моне разглядывал и отдаленные места своих прогулок. Как-то вернувшись в дом, он стал убеждать друзей и родственников, что обнаружил пропажу. Указывая куда-то в заполонившее каменистые холмы разноцветье, он выделил цветочное пятно, которое, по его мнению, могло быть только утраченным зонтом. Близкие пытались разубедить его, полагая, что на столь значительной дистанции разглядеть зонт попросту невозможно. Моне остался при своем и настоял на экспедиции к указанному им месту. Некоторое время спустя, к удивлению близких и торжеству художника, кто-то из друзей вернулся домой, неся потерянный зонт. Эта история¹, словно воздающая гению художника в великом и малом, на самом деле — о способности к различению. Различению в насыщенном деталями пейзаже, который предстает перед неискушенным наблюдателем порядком больших форм и контрастных фигур или же будоражащим взгляд беспорядком. В строгой дискретной оптике, которую в течение многих лет практиковал и совершен-

¹ Ее порой рассказывают гиды в Живерни, деревне, где Моне прожил вторую часть своей жизни, создав там знаменитый сад и пруд с кувшинками, которые стали материалом для его нескончаемых художественных упражнений.

ствовал Моне, тот же пейзаж составлен «лишь» множеством малых цветовых пятен, которые вступают между собой в композиционные отношения.

Современная французская философия, гуманитарные и социальные науки представляются внешнему наблюдателю по-настоящему сложным, если не хаотичным пейзажем. Удачей здесь будет даже не узнать в случайном цветовом пятне потерянный зонтик, а для начала понять, с какого расстояния и под каким углом следует обозревать эту картину. Предсказуемо широкая тематическая палитра: от критических исследований неолиберализма и проблематизации политик насилия до очередного пересмотра оппозиции природа/культура и реинтерпретаций христианской чувственности, — дополняется множеством оттенков, диктуемых специализацией исследовательских подходов. Саморефлексия и самокритика, намечаемые изнутри этого пейзажа, крайне эвристичны, но попытки, которые претендуют на наиболее широкий охват, нередко оставляют впечатление весьма частной реконструкции, решающей задачу систематики за счет значительного усиления контрастов². Для характеристики этого пейзажа, кажет-

² С точки зрения саморефлексии в области пересечения философии и социальных наук крайне любопытно, например, выступление Жоржа Кангилема «Что значит быть философом во Франции сегодня?», где он с явственно полемической целью отграничивает профессиональную философию прежде всего от писательства и преподавания [*Canguilhem G. Qu'est-ce qu'un philosophe en France aujourd'hui? // Commentaire. 1991. Vol. 14. No. 54*]. В написанном пятью годами ранее тексте-посвящении Кангилему, наряду с противопоставлением философии и истории науки, Мишель Фуко предлагает кардинальное различие, которое, по его мнению, перекрывает пестрое разнообразие интеллектуальных течений, включая марксистов, фрейдистов и т.д.: «философия опыта, чувства, субъекта и философия знания, рациональности, понятия» (Foucault M. *La vie, l'expérience et la science // Revue de métaphysique et de morale. 1985. № 1. P. 4*). При этом Жан-Луи Фабиани, который обращает внимание на этот текст Фуко, поскольку во французской философии конца XIX — начала XX в. обнаруживается сходная оппозиция между спиритуализмом и рационализмом, проницательно указывает, что это единственный текст Фуко, где упомянуты имена социологов (Fabiani J.-L. *La sociologie historique face à l'archéologie du savoir // Le Portique* [сетевая

ся, вполне пригодны слова одного из участников-наблюдателей, произнесенные веком ранее: «Нельзя выделить ни главенствующих, ни соперничающих школ, которые имели бы неоспоримых руководителей и послушных учеников. Общий вид французской философии можно сравнить с городом, который архитекторы, каменщики и ремесленники строят без предварительного согласия между собой, каждый действуя на свой вкус и следуя собственным наклонностям»³.

КАПИЛЛЯРНЫЕ ЭФФЕКТЫ И ТРЕБОВАНИЕ ОРИГИНАЛЬНОСТИ

Несмотря на наличие в современном интеллектуальном пространстве Франции нескольких научных школ с признанным лидерством и членством, отчасти соответствующим институциональной принадлежности (например, школа Бурдьё), воздействие на все это пространство отдельных влиятельных авторов гораздо ближе к эффекту импрессионистской, нежели академической, живописи. Тот же «эффект Бурдьё», не говоря уже об «эффекте Фуко»⁴ или «*эффектах*» иных внеуниверситетских интеллектуалов, обнаруживается в едва ли не более последовательном употреблении «сильных» понятий и объяснительных схем авторами, рассеянными по региональным университетам, чем номинальными последователями, в основном сосредоточенными в Париже и чаще рассчитывающими на признание в качестве самостоятельных ученых. Эти

версия]. № 13–14. 2004). Систематизация того или иного поля, дисциплины — зачастую не только методологический, но и стратегический акт.

³ Характеристика французской философии, данная Фредериком Поланом в 1900 г. Цит. по: Фабиани Ж.-Л. *Философы республики* // Логос. 2004. № 3–4 (43) С. 91.

⁴ О том, что для создания «эффекта Фуко» в международном и отчасти французском интеллектуальном пейзаже решающую роль сыграло несколько сборников, а не согласованная деятельность школы или группы единомышленников, можно узнать из беседы с одним из создателей этого «эффекта» Коллином Гордоном (Гордон К., Донзло Ж. *Управление либеральными обществами. Эффект Фуко в англоязычном мире* // Логос. 2008. № 2).

рассеянные и капиллярные эффекты делают мерой интеллектуального влияния той или иной фигуры, в конечном счете, не библиографические ссылки, а гораздо труднее квантифицируемые *приемы*, которые могут не иметь явного понятийного выражения.

Прекрасной иллюстрацией такого положения дел может служить понятие «поле», заимствуемое из проекта критической социологии Пьера Бурдьё. Само это понятие стало достоянием публицистов и журналистов, т. е. активно употребляется в широком публичном обороте, по меньшей мере с начала 2000-х. Потому его употребление не может гарантировать принадлежности пишущего к последователям Бурдьё. Вместе с тем целый ряд объяснительных приемов, которые предполагает корректное использование этого понятия: межпозиционная борьба за определение границ и ставок игры, определяемая этой борьбой иерархия доминирующих и доминируемых, напряжение между производством смыслов для профессионалов и для широкой публики, превращение некоторых социальных характеристик в «плату за вход», — могут использоваться в работах по социологии или по философии знания без того, чтобы в них явным образом звучало слово «поле». Схожую ситуацию можно наблюдать и в отношении ряда понятий из инструментального набора Мишеля Фуко⁵, Жака Деррида, Жили Делеза, но также гораздо менее известных в России исследователей, сделавших более традиционную научную карьеру, таких как философ Венсен Декомб, социолог Робер Кастель или антрополог Марк Оже.

Не меньшего внимания заслуживает и то, что в современной Франции считается приемлемой разновидностью школы. Существенно чаще это школа базовой *дисциплины*, т. е. учебная инсти-туция как таковая, где преподаватель выполняет роль тренера, а руководитель — координатора, в отличие от школ *мысли*, с их исключительными формами морального сплочения и отношениями учительства-ученичества, всегда находящимися на подозрении в сектантстве. В отличие от Бурдьё, почти никто из очень известных или менее известных нам авторов и мыслителей не создал

⁵ В качестве примера подобной, далеко не всегда академически эксплицитной, работы с инструментарием Фуко см. текст Пьера Дардо и Кристиана Лавалля (Неолиберализм и капиталистическая субъективация // Логос. 2011. № 1).

своей школы в институциональном смысле этого слова. Не существует ни семиотической школы Ролана Барта, ни генеалогической школы Мишеля Фуко, ни даже сколько-нибудь последовательно продолжения исторической школы «Анналов». В философии аналогом школ вообще часто выступают свободные семинары. На практике все это означает весьма специфическое использование инструментария наставников и предшественников. Последователи, чье ученичество не формализовано моделью школы как производственного и морального коллектива, стремятся в первую очередь не упрочить и доработать ранее созданную исследовательскую программу, а создать ей приемлемую альтернативу. В гораздо большей степени, нежели интеллектуальной аффилиацией и методологическим сходством, французские исследователи озабочены собственными отличиями в дисциплинарном и интеллектуальном пейзаже. Впечатляющая степень индивидуальной автономии и относительный диссонанс исследовательских программ заложены в самом основании философии и социальных наук и обнаруживаются уже в образовательных микропрактиках, отражающих и формирующих здравый смысл, сквозь призму которого прочитываются результаты интеллектуального труда. Близкий к артистическому императив: «Сделайте оригинальными ваш объект и подход», — не менее действен уже при подготовке дипломных работ, наряду с гораздо более академичным требованием научной добросовестности и доказательности.

Вот пример из не самой «артистической» дисциплины — социологии, где также разделяется посылка о необходимой оригинальности учебных работ. В пособии по написанию диплома преподаватели парижского и руанского университетов рекомендуют студентам: «Нужно, чтобы вы желали обогатить понимание темы собственной работой, которая таким образом сделается оригинальной и уникальной... Если тема уже изучалась кем-то из ваших предшественников... ничто не мешает вам снова взяться за дело, при условии что вы обогатите ее научной прибавочной стоимостью благодаря новым эмпирическим данным, новой постановке вопроса или новой проблематике»⁶. Прояснить особенности

⁶ Guide du mémoire en sociologie, 2006. P. 2–3 [<http://www.univ-paris8.fr/sociologie/>]. Эти рекомендации относятся к итоговым работам обеих образова-

французской образовательной модели помогает напоминание о российской, где формальному требованию «новизны» дипломного исследования сопоставлен заранее подготовленный перечень образцовых тем, который «разрабатывается и утверждается кафедрой», наряду с обязательным списком курсовых работ. Во французском случае темы курсовых и дипломов остаются предметом частного соглашения между студентом и преподавателем, что лишь подкрепляет их *оригинальный*, т. е. учитывающий специфические склонности и обстоятельства, характер. Схожий принцип направляет и создание французских учебных программ: содержание курсов определяется *самими* преподавателями, исходя из навыков и компетентностей, которыми они лучше всего владеют, утверждается университетскими комиссиями и отправляется на итоговый контроль в министерство образования. Российская модель, основанная на госстандарте, когда учебные программы разрабатываются в учебно-методических объединениях при министерстве образования и *спускаются* на факультеты и кафедры, оставляет гораздо меньше институциональных поводов к тому, чтобы культивировать оригинальность в преподавании или исследовании. В результате во французских университетах предметом итогового образовательного контроля — когда квалификационная работа проверяется на «соответствие требованиям» — выступает не способность студента воспроизвести ранее утвержденную схему, а индивидуальные навыки исследования, вне зависимости от того, имеются ли у того прецеденты.

ФАБРИКА НАУЧНЫХ КАРЬЕР: ПРОИЗВОДСТВО СУБЪЕКТА

Источник методологического разнообразия не ограничивается установкой на оригинальность, которая уже на ранних этапах транслируется в дисциплину академического исследования и письма. Если взять еще дальше в сторону от методологии (или драматургии) интеллектуального поиска и присмотреться к рутинными механизмам карьеры, действующим как в стенах боль-

тельных ступеней: после трех лет обучения (эквивалент диплома бакалавра) и после следующих двух (диплом магистра).

ших образовательных и научных институций, так и за их пределами, именно эти механизмы лучше многих иных обстоятельств позволят объяснить впечатляющий плюрализм подходов и тем во французских гуманитарных и социальных дисциплинах. Кардинальная проблема, определяющая всю французскую научную политику: кто и как становится исследователем? — подготавливает к ответу и на множество связанных с нею восхищенных и недоуменных вопросов о совокупных результатах той интеллектуальной работы, которая на расстоянии может представляться единым и непостижимым полем «французской мысли».

Прежде всего, в основе институциональной научной карьеры заложен принцип, во многом гарантирующий пресловутую «французскую исключительность»: объектом оценки здесь выступает не *продукция* (публикации, проекты, направления), а *индивиды*, обладающие необходимыми интеллектуальными свойствами. Объективированными *показателями* этих свойств неизменно служат число и качество публикаций, реализованные проекты, успешные просветительские инициативы. Их демонстрация при наличии других 100 или 200 претендентов на должность в университете или научном центре становится практически необходимой в двух отношениях: как доказательство индивидом своих свойств и как обоснование институцией сделанного в его пользу выбора. Тем не менее конечным предметом оценки выступают не эти показатели, а сами преподаватели и исследователи, за которыми признается *способность* производить результаты в силу наличия у них нужных свойств⁷. Столь же важно, что источником научной оценки в конечном счете выступают не заведения, в лице официально представляющих их администраторов, а такие же индивиды, наделенные необходимыми научными свойствами, признание которых они получили от коллег ранее. На практике это означает, что в ходе общей профессиональной аттестации, при приеме кандидатов на работу или продвижении в должности ключевую роль

⁷ Понимание этого обстоятельства позволяет прекрасно объяснить сопротивление французских ученых и преподавателей библиометрической, или «механической», оценке их научной результативности, которую в рамках реформы образования и науки вводят вместо «человеческой», или коллегиальной.

играют решения, принимаемые коллегами по научной дисциплине. Французская модель научной оценки, определяющая карьерные перемещения кандидатов, — это регулярно воспроизводимая серия актов взаимного признания⁸ и имманентная им реализация желания быть признанным.

Выстроенная на этих основаниях, научная карьера имеет очевидные эмпирические преимущества и изъяны с точки зрения декларируемой меритократии. Однако сама эта регулятивная модель, к которой постоянно возвращается практика, через акты взаимного признания равных конституирует в качестве первичного интеллектуального субъекта не научное заведение, а индивидуального исследователя / преподавателя и корпус коллег⁹. *Корпус*, который, в отличие от научного заведения, не предпослан в виде готового плана любому индивидуальному участнику, а многократно переучреждается через процедуры взаимного признания, кооптации и гармонизации взглядов, всегда оставаясь частично открытым для борьбы и перегруппировки. В отличие от института — спроектированного кем-то здания, на этажах которого размещены индивиды, — профессиональный корпус уместнее сравнить с *процессом* строительства и перестройки здания самими его обитателями. Коллеги-ученые и преподаватели оценивают профессиональную пригодность претендентов, утверждают их в должностях и званиях, и уже эти индивиды, желающие признания, которое делает их равными, дополняют те-

⁸ Иными словами, речь идет о признании равными (*reconnaissance par les pairs*), которое, по определению Пьера Бурдьё, составляет специфическую и фундаментальную характеристику поля науки (Bourdieu P. *Les usages sociaux de la science*. Paris: INRA, 1997).

⁹ В самом деле, объединенные взаимным признанием индивиды выступают одновременно как в собственном качестве (в качестве обладателей признанных интеллектуальных свойств), так в качестве коллективного субъекта, в частности, преподавательского корпуса университета, предполагающего собственный способ видения мира и действующего от своего лица в политических контрверзах (см.: Bourdieu P. *Effet de champ et effet de corps* // *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1985. № 59; Descombes V. *L'identité collective d'un corps enseignant* // *La Vie des idées*, 3 mars 2009 [<http://www.laviedesidees.fr/L-identite-collective-d-un-corps.html>]).

матические репертуары институций своими исследовательскими проектами, авторскими курсами и значительными вариациями обязательной программы. Такая подвижность — в пределе обратимость — отношений индивидов с учреждениями, относительно легко допускающая институционализацию частных интеллектуальных предпочтений, оставляет исходное место для тематического разнообразия и индивидуации интеллектуального поиска, которые отвечают соблазну оригинальности.

Обратимость и желание признания, институционализированные во французской модели научной карьеры, отличают ее от известной нам российской. В последнем случае индивид исходно и по многим поводам вовлечен в отношения с институцией через ее официальных представителей, администраторов — отношения, которые не предполагают желания или по меньшей мере не производят его как всеобщее. Конституируемое этими отношениями пространство интеллектуальных возможностей располагает индивида к принятию не только карьерных процедур, но также тематических и познавательных образцов, генерируемых институциональной иерархией. Чтобы быть до конца ясным: французский академический мир не испытывает нехватки в чванных иерархиях, присваивающих и переупорядочивающих дискретные свойства индивидов в непрерывный асимметричный порядок. Но и этот перехват никогда не остается монополией институций, отчасти удерживаясь в горизонте тех же отношений между индивидами, ищущими признания своих свойств. Точно так же администрацию французских научных институций и университетов редко назначают *сверху*: административные позиции являются предметом согласований между многими сторонами, которые дополняются неофициальными маневрами в сетях социальных связей. Легитимность (признание) той или иной фигуры в среде равных представляет собой базовый регулятор иерархических перемещений. Таким образом, профессиональные отношения институционализируются параллельно и в противовес иерархическим, как прежде всего отношения между достойными признания и признающими друг друга индивидами, «людьми со свойствами». Констелляция этих свойств, реализованная одновременно в симметричных структурах желания-признания и асимметричном порядке подчинения, производит на свет исторически вариативного научного субъекта — индивидуального ученого и корпус коллег.

Действительность этого субъекта реализуется во Франции в работе таких институциональных процедур, как конкурс, научная комиссия, ученый совет, общее собрание. Некоторые из них, в частности конкурс — несущая конструкция республиканского государства, — действуют уже с XIX века¹⁰. Иные, такие как ученый совет и общее собрание, восходят к структурам средневекового университета этого «лона, в котором сформировалась вся наша образовательная система»¹¹, подвергшись модификациям в стенах республиканских государственных заведений, научных и образовательных. Кардинальная дилемма справедливого карьерного решения, рождаемая в неустрашимом напряжении между частными обстоятельствами и универсальными принципами, переводится здесь в сложное равновесие между *локальными* (отдельные учреждения) и *общенациональными* (дисциплины в целом) органами аттестации. Уже упоминавшаяся разработка учебных программ самими преподавателями с их последующим утверждением локальными учеными советами факультетов и дальнейшей сертификацией в национальном министерстве образования — пример управления интеллектуальным равновесием, а по сути, локального самоуправления, которое удерживается в основном на собственных свойствах индивидов, признанных коллегами. Другой, более замысловатый пример — прохождение кандидатами на должности в научных и учебных заведениях обязательных квалификационных порогов. Первичная аттестация на профессиональную пригодность, дающая право занимать должности в университете или научных заведениях¹², проводится общенациональными дисциплинарными комиссиями, в которых на сменной основе заседают представители

¹⁰ Следует заметить, что, как и в советский период, формально с начала 1980-х, а фактически уже с 1970-х и до последних лет академические ученые во Франции имели статус государственных служащих. Университетские преподаватели впервые получили этот статус в 1806 г., с учреждением Наполеоном единого имперского университета.

¹¹ Durkheim E. *L'évolution pédagogique en France*. Paris: PUF, 1999. Première partie, ch. VII.

¹² Речь идет о государственных заведениях, в которых результаты аттестации остаются действительными в течение ближайших трех лет, после чего нужно проходить аттестацию заново.

из разных университетов или научных заведений, включая региональные¹³. Условия самого конкурса на вакантную должность формулируются локально, в переговорах между ученым советом и администрацией факультета или лаборатории, которые обнародуют содержательные требования к кандидатам. Однако отбор кандидатов, претендующих на каждую должность, производят не они, а те же общенациональные дисциплинарные комиссии коллег, которые изучают присылаемые кандидатами досье: профессиональное резюме, списки публикаций и сами публикации. Итоговый рейтинг кандидатов, предоставляемых этими коллегиальными комиссиями, не является обязательным к исполнению, тем не менее пренебрежение к нему — серьезный риск для репутации заведений, поскольку локализм в карьерных решениях почти всегда указывает на nepoтизм, обмен услугами и иные отклонения от универсалистских требований научной дисциплины¹⁴. Некоторая доля вакантных должностей в университетах создается и заполняется локально, по решению администрации, однако до самого недавнего времени, пока коллегиальная власть превалировала над административной иерархией, эта доля была незначительной. Наконец, решение о карьерном продвижении преподавателей или исследователей, которых рекомендует к продвижению локальный ученый совет, также принимается общенациональными комиссиями по дисциплинам¹⁵.

¹³ Треть состава этих дисциплинарных комиссий назначается по спискам профсоюзов, из числа тех же преподавателей и исследователей. Включение профсоюзов в карьерный процесс отчасти нейтрализует эффект внутридисциплинарных иерархий: частично пересекающиеся структуры власти, коллегиальной и административной, куда одновременно вовлечены сотрудники научных институций, дополняется еще одной.

¹⁴ Пример аргументированной дискуссии о локалистских тенденциях в конкурсах на университетские должности, см.: Godechot O., Louvet A. Le localisme dans le monde académique: un essai d'évaluation // *La Vie des idées*, 22 avril 2008 [<http://www.laviedesidees.fr/Le-localisme-dans-le-monde.html>] и последующие реплики.

¹⁵ Во всех случаях речь идет о постоянной занятости в научных заведениях или университетах, т. е. о постоянном и собственном *corpus* институций. Наряду с ней, существуют промежуточные формы контрактного типа и стажир-

Иными словами, в управлении индивидуальными карьерами и при создании тематических репертуаров преподавания и исследования ключевую функцию выполняют коллегиальные органы — структуры власти, учреждаемые процедурами взаимного признания равных. Наряду с этим, дисциплинарные комиссии, представительные в национальном масштабе, уравнивают решения, принимаемые на локальном уровне¹⁶, гарантируя соответствие карьерных назначений универсальным критериям научной дисциплины и, как следствие, универсализм самого научного субъекта, производимого в результате принимаемых решений. Участие профсоюзов в карьерных вопросах и в обсуждении политики занятости, как с локальной администрацией научных и учебных заведений, так и в составе национальных комиссий при министерстве, делает это равновесие еще более сложным. Научная политика, по сути, превращается в управление равновесием в нескольких, лишь отчасти пересекающихся и пронизывающих заведения структурах власти: *коллегиальной, административной, ассоциативно-политической*. Наличие нескольких сопряженных структур и форм представительства частично нейтрализует гравитационные эффекты каждой из них по отдельности, оставляя шанс для интеллектуальной карьеры как таковой, т. е. для перевода индивидуальных научных свойств в должностные позиции. Эта же сложность равновесия сил, определяющего индивидуальные карьеры,

ровок, которые не подчиняются требованиям публичного конкурса, оставаясь в ведении локальных органов. В последние годы такими формами все чаще замещается прием на постоянные должности, в частности, молодых преподавателей. Очевидно, что временный наем, узаконенный текущими реформами, меняет как социальный состав профессионального корпуса социальных и гуманитарных наук, так и его субъектность. Однако цель настоящей статьи — прояснить специфику действующего производства гуманитарных смыслов, которое сформировалось в процедурном режиме, привязанном к постоянной занятости и статусу ученого и преподавателя как служащих республиканского государства.

¹⁶ Это уравнивание — настоящая работа, о чем свидетельствует время, которое преподаватели и исследователи посвящают деятельности в комиссиях: по три-четыре месяца в году на чтение досье, участие в заседаниях, прослушивание кандидатов, получивших высокий рейтинг.

в конечном счете способствует индивидуации интеллектуального поиска, избавляя «людей со свойствами» от слишком однозначных административных, тематических и политических принуждений и формируя у них навыки своего рода малых интеллектуальных предпринимателей даже в стенах больших заведений¹⁷.

Чтобы сделать это обстоятельство еще более понятным, достаточно вновь сопоставить его с известными нам российскими реалиями, где равновесие между разноуровневыми структурами откалибровано совершенно иначе. Содержательные программы разрабатываются общенациональными органами — комиссиями и учебно-методическими объединениями при Министерстве образования РФ, — коллегиальный характер которых нейтрализуется бюрократической логикой госстандарта. Карьерные решения принимаются локальными административными (т. е. неколлегиальными) органами, а именно дирекцией учреждений. Профсоюзы и профессиональные ассоциации почти лишены реальной власти в политиках найма и создании тематического репертуара заведений. В результате научная и университетская карьера остается сверхдетерминирована политически — эффектами должностной иерархии, — порождая релевантные им интеллектуальные схемы. В частности, теории субъекта и субъектности социального действия получили крайне незначительное развитие в постсоветских социальных науках и философии — существенно меньшее, чем тематически эквивалентные им теории личности в советских 1960-х, — поскольку ни индивидуальный исследователь, ни корпус коллег не были институционализированы как собственный, или автономный. В свою очередь, существование такого автономного субъекта во французских социальных науках и философии, неотделимое от проблемы управления собой, во многом закрепляет привилеги-

¹⁷ Текущая (с середины 2000-х) образовательная реформа угрожает этому хрупкому равновесию и, как следствие, этому типу интеллектуальной субъектности, среди прочего, попыткой резко сместить его в пользу структур административной власти, усилив их гравитационные эффекты по сравнению с коллегиальными и ассоциативными. Одним из вероятных следствий такого дисбаланса может стать сближение французских учебных и научных заведений с известными нам российскими образцами, охарактеризованными далее.

рованный познавательный статус за теориями, рассматривающими субъект мышления и действия, неразрывно познавательный и политический¹⁸, равно как придает совершенно специфический — конструктивный, а не дерегулятивный — смысл постструктуралистской критике субъекта. Институциональные процедуры коллегиального представительства и оценки индивидов, определяющие научные или университетские карьеры во Франции, *сами по себе* оказываются относительно нейтральными к индивидуальным политическим и даже содержательным предпочтениям, поскольку их собственным содержанием становится взаимное признание равными их интеллектуальных свойств¹⁹. В результате автономный коллективный субъект интеллектуальной практики, «естественно» реализованный в этих процедурах, столь же естественно обеспечивает рефракцию (в смысле Бурдьё) внешних неинтеллектуальных воздействий и административных принуждений, наделяя индивидуального исследователя или преподавателя заинтересованностью в автономном знании, которое при этом вполне может быть ангажированным социально.

В целом ключевые параметры, удерживающие институциональные исследования и гуманитарное преподавание во Франции в стихийном гомеостазе на протяжении вот уже более 100 лет,

¹⁸ В пример можно привести статьи (Логос. 2011. №1) Венсена Декомба, Филиппа Десколя, Жан-Люка Мариона, Юлии Кристевой, отчасти Люка Болтански с Эв Кьяпелло и Пьера Дардо с Кристианом Лавалем, посвященные проблематизации субъекта и структур субъективности. Даже в такой, казалось бы, далекой от анализа этой связи исследовательской перспективе, как антропология, находится место для указания на политический характер конструкции субъекта. Описывая систему мышления современных европейских обществ, Филипп Десколя указывает, что одним из ее результатов стало «некоторое представление о субъекте, от которого, конечно, можно дистанцироваться, но которому обязаны своим существованием, в частности, наши демократические институты» (см. его текст в этом номере).

¹⁹ Сравнительный анализ и примеры работы этих механизмов в России и Франции, на примере социологии, подробнее представлены в статье: Бикбов А. *Эскиз политической микроистории социологии: российская и французская социология — части одной дисциплины?* // Laboratorium. Журнал социальных исследований. № 1. 2009.

включают: критерии *допуска в профессию*, основанные на формальных показателях компетентности; механизмы *занятия должностей* в научных заведениях, основанные на модели индивидуальных достижений; условия *карьерного роста*, по преимуществу нейтральные к политическим и иным ненаучным предпочтениям участников, а также участие *ассоциативных объединений* в принятии решений, включая профсоюзы, работающие в дополнение к (а во многом и в противовес) механизмам научной карьеры. Почему именно эти «банальные» и, на первый взгляд, столь далекие от интеллектуального блеска и бурления условия могут играть основополагающую роль в формировании насыщенного интеллектуального пейзажа? По той «простой» причине, что они определяют познавательные возможности и перспективы в профессии для каждого исследователя или преподавателя еще до того, как он или она приступают к выбору темы и объекта своей работы, вступают в отношения интеллектуального сотрудничества, начинают нащупывать методы исследования и взвешивать возможности публикации результатов. Отсутствие жестко (институционально) заданных рамок при выборе тем и подходов становится результатом существования нескольких, лишь частично пересекающихся и принудительно сопряженных структур, в которые включены участники французского интеллектуального состязания. И если в конечном счете рутинные механизмы, которые гармонизируют эти структуры между собой, допускают и даже поощряют исследовательский индивидуализм, именно в них раскрывается та строгая грамматика нюансированных сходств и различий, которая генерирует обширное и завораживающее внешнего наблюдателя импрессионистское полотно французских интеллектуальных инициатив.

АНТИГРАВИТАЦИОННЫЕ ЭФФЕКТЫ И ДЕЙСТВЕННЫЕ СЛАБЫЕ СВЯЗИ

Все сказанное выше имеет отношение прежде всего к одному из полюсов интеллектуальной практики — полюсу «больших» государственных заведений, исследовательских и университетских, где интеллектуальная работа ведется на регулярной основе и на постоянных должностях. Полюс, дополнительный и во многом противостоящий научному, — это *рынок интеллектуальных пуб-*

ликации или, даже более обще, рынок медиапродукции для широкой образованной публики²⁰. В данном случае речь идет о том специфическом, профессиональном, смысле понятий «интеллектуальное» и «научное», которое делает их отчасти антонимами во французском культурном обороте²¹. Университетские и научные карьеры, обладающие бюрократическими чертами в силу иерархии должностей и званий (иначе говоря, в силу административной структуры научных заведений), ориентированы на модель дисциплинарного признания, т. е. на оценку исследовательских результатов узким кругом специалистов. Интеллектуальные карьеры, когда число проданных экземпляров книги или приглашение на известную телепередачу может быть важнее занимаемой должности, обязаны прежде всего признанию со стороны широкой читающей публики и критиков, безразличных к научным степеням и количеству статей в специализированных научных журналах. В этом смысле интеллектуальная карьера гораздо больше походит на писательскую, а этапами карьеры являются прежде всего изданные книги. Миры интеллектуального действия, организованные вокруг этих двух полюсов, отчасти пересекаются —

²⁰ Устойчивость рынка культурной медиапродукции (в дополнение к рынку бумажных публикаций) обеспечивается не только, например, государственными субсидиями на экспериментальное кино, с его системой стипендий и фестивалей, но также системой писательских, артистических и научных резиденций, с культурными событиями, которые они проводят, рядом престижных культурных мероприятий, подобных коллоквиуму в Серизи, существованием франко-немецкого канала Arte, финансируемого из государственного бюджета, который совершает закупки и размещает заказы на производство, и т. д. Немаловажную роль играет поддержание на популярных государственных и коммерческих телеканалах передач с участием исследователей, писателей и интеллектуалов. Следует заметить, что, за исключением специализированных отраслей, таких как независимое кино, точкой входа на этот рынок для интеллектуалов остается все же печатная продукция. Если речь не идет о постоянных обитателях телеэфира, именно публикация книги чаще всего служит поводом для приглашения на передачу.

²¹ Наиболее явно это различие зафиксировано, вероятно, в делении журналов на дисциплинарные (по социологии, философии, экономике и т. д.) и интеллектуальные (*Esprit*, *Critique*, *Les Temps modernes*, *RiLi*, *Books* и т. д.).

больше, чем в России, хотя бы из-за рассмотренной выше множественности структур, определяющих успешную карьеру в научном секторе, — а пространство между ними изобилует промежуточными формами. Тем не менее для каждого из этих полюсов, взятых на максимальном контрасте, характерны разные типы признания и неразрывно связанные с ним типы карьеры, а также некоторые содержательные и стилистические предпочтения²². Наличие устойчивого интеллектуального рынка, комплементарного научному, который открывает новое измерение для позиционных перегруппировок и карьерных конверсий, вносит еще большее разнообразие в тематический и методологический репертуар послевоенной Франции.

Более того, почти все наиболее известные нам и всему миру французские интеллектуалы — выпускники престижных подготовительных классов и университетов, которые не остались в узком академическом секторе и получили признание благодаря выходу на рынок интеллектуальных публикаций. Идеальным, в некотором отношении, примером может служить фигура Мишеля Фуко, уже первая «полноценная» книга которого «Слова и вещи» неоднократно допечатывается и полностью расходуется за первые полгода общим тиражом более 18 тысяч экземпляров. Общий тираж продаж книг Фуко в США впечатляет еще сильнее: более 150 тысяч «Слов и вещей», более 200 тысяч «Истории безумия», более 300 тысяч «Воли к знанию»²³. Ученик философского подготовительного класса в лицее имени Генриха IV, одного из лучших во Франции, один из самых блестящих выпускников своего курса в престижной Высшей нормальной школе, стипендиат Фонда Тьера (вслед за Марком Блоком, Люсьеном Февром и некоторыми другими известными впоследствии исследователями и интел-

²² Заостряя эту оппозицию оценочно и одновременно распространяя ее приблизительно на вековой интервал, П. Бурдьё связывает полюса 1980-х гг. с противостоянием рубежа XIX–XX вв. между литераторами и светскими публицистами, с одной стороны, и рационалистами и позитивистам — с другой (Bordieu P. *Homo academicus*. Paris: Minuit, 1984. P. 155).

²³ Cusset F. *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-unis*. Paris: Découverte, 2003. P. 293.

лектуалами²⁴), Фуко работает в культурных миссиях французского посольства в Швеции, Польше, Германии, Японии. Его университетская карьера едва насчитывает три года, если не принимать во внимание должность ассистента в университете Лилля сразу по окончании учебы. Все три институции, где он преподавал, далеки от центра университетского престижа и карьерного успеха: в 1962 году он преподает философию в университете Клермон-Феррана, в 1966–1967 годах читает курсы в университете Туниса, в 1969 году участвует в организации экспериментального Венсенского университета (ныне университет Париж-8). Скорее это можно считать удалением от сколько-нибудь последовательной и обнадеживающей университетской карьеры. В 1970 году он покидает Венсенский университет разочарованным и оскорбленным: его проект создания единого исследовательского факультета остается на бумаге, аудитории заполнены политизированными неучами, для кого доктринальные споры и уличные акции важнее работы с конкретными проявлениями власти и знания в их тонкой взаимосвязи. Коллеж де Франс, куда Фуко избирается в 1970 году, — заведение, радикально отличное от университета, за исключением одного решающего пункта: коллегиальной процедуры кооптации. Новый профессор может прийти в Коллеж с проектом собственной кафедры²⁵ только тогда, когда кто-то из предшественников покинет престижные стены, и для его избрания необходимо, чтобы все профессора Коллежа проголосовали «за». Помимо механизма кооптации, общих черт с бюрократическим типом карьеры у Коллежа немного: здесь нет студентов, но есть слушатели, которые приходят «с улицы», следуя своему интересу к теме или лектору; отсутствуют экзамены, поскольку посещение курсов свободное; профессора могут сами определять форму проведения и состав участников исследовательских семинаров.

²⁴ Важность и престиж интеллектуально насыщенного и напряженного пребывания в Фонде Тьера можно косвенно оценить по характеристике Ж. Ле Гоффа, который считает стипендию в Фонде одним из трех ключевых факторов, приведших Марка Блока к написанию знаменитого исследования «Короли-чудотворцы» (М.: Языки русской культуры, 1998; см. предисловие).

²⁵ Фуко «приносит с собой» в Коллеж де Франс кафедру истории систем мысли, которую возглавляет до своей смерти в 1984 г.

Если рождение интеллектуала на рубеже XIX–XX веков традиционно связывается с делом Дрейфуса, произведшим на свет новую публичную фигуру, на линии максимального напряжения между автономизированными полями литературы и политики²⁶, то во второй половине XX века своим восхождением фигура критического интеллектуала не в меньшей мере обязана капиллярным политическим эффектам Мая-68. Однако и в том, и в другом случае решающим условием для отправления политической критики от имени культуры и практики культуры-как-политики явился относительно широкий рынок интеллектуальной литературы, который обеспечивал интеллектуалов первоначальным ресурсом публичного внимания и культурной легитимности. Не следует упускать из виду, что интеллектуальный рынок начал формироваться во Франции задолго до того, уже в XVIII веке лишь отчасти совпадая с рынком беллетристики. Проект «Энциклопедии» (1751–1772), интеллектуальное предприятие Дидро и Д’Аламбера, экономика которого обеспечивалась сложной конфигурацией подписки на будущие тома, издательских инвестиций и частных пожертвований, была тем пробным камнем в интеллектуальном ристалище, которое оказалось способно приносить некоторым его участникам неординарное признание (не сводимое к литературному) вместе со средствами к существованию. Два века позже интеллектуальное реноме Сартра, Барта, Фуко, Делеза и даже отчасти Леви-Строса²⁷ или Бурдьё было обязано тому же успеху у читающей интеллектуальной публики, родственному литературной славе, но не тождественному ей, который мог быть обеспечен только в пространстве публикаций, гораздо более обширном, нежели сектор специализированных академических статей и монографий.

Из авторов номера «Логос» №1 (2011) близкий тип карьеры — у Юлии Кристевой, которая приехала во Францию в 23 года и во-

²⁶ См., напр.: Шарль К. *Писатели и дело Дрейфуса: литературное поле и поле власти* // Шарль К. *Интеллектуалы во Франции: Вторая половина XIX века*. М.: Новое издательство, 2005.

²⁷ В существенно большей мере как автора «Печальных тропиков», ставших бестселлером, нежели автора «Сырого и вареного» и иных специализированных текстов.

шла в ее интеллектуальный мир через литературно-исследовательский кружок «Тель Кель». Наряду с писателями, в нем принимали участие другие «атипичные» (по университетским меркам) интеллектуалы: Ролан Барт, Цветан Тодоров, Жак Деррида. Собственно академическая карьера Кристевой началась очень поздно, в возрасте 52 лет, с преподаванием литературы в университете Париж-7. Успех ее публикаций 1960–1970-х в найденном сочетании психоанализа и постструктуралистской семиотики — прежде всего статей в журнале «Тель Кель» и книг в авангардном на тот момент издательстве «Seuil» — был результатом внимания широкой, неуниверситетской, притом образованной и политически наэлектризованной публики, захваченной возможностями анализа собственной «подозрительной» субъективности. Поздняя кооптация Кристевой на университетскую должность, после ее политически и литературно «бурной» карьеры в ином интеллектуальном секторе, служит еще одним примером сложной сопряженности структур академической карьеры и относительной разомкнутости границ, когда институциональный субъект не заперт в хорошо укрепленной крепости факультета или научного учреждения. Потенциально открытая возможность перехода не позволяет воспринимать происходящее за стенами «своего» заведения как неведомый мир или даже как минное поле — что не такая уж редкость в России. Однако у подобного положения есть свои риски, которые сторонники строгой социальной науки и философии артикулируют с отчетливой тревогой. Уже с 1970-х годов во Франции активно обсуждаются последствия излишне простого наделения научной легитимностью внешних претендентов, в обход сложных процедур коллегиальной оценки и взаимного признания специалистов. Ведущая линия этих дебатов — угроза качеству исследований со стороны *медийных фигур*, претендующих на полноценное интеллектуальное признание. Эта критика ведется как представителями научного полюса²⁸, так и обладателями преимущественно

²⁸ См., например, упоминавшееся выше в сносках выступление Кангилема, предисловие к английскому изданию *Noto academicus* Бурдье или тексты последователя Бурдье Луи Пэнто, в частности его переведенную на русский язык статью «Философская журналистика» (в: S/Λ'97. Социо-Логос постмодернизма. М.: ИЭС, 1996).

интеллектуальной карьеры, например Фуко, указывавшего на «довольно опасную... путаницу между учеными трудами и [публицистикой]»²⁹. Наряду с серьезной аналитической критикой, существуют образцы критики иронической, которая по своей форме сама приближается к литературе. Так, Луи ван Дельфт высмеивает претендентов на высшую интеллектуальную власть в своем философском фельетоне, выведя в комическом свете «модных философов» Жан-Поля Сартра, Мишеля Фуко, Жака Лакана, Бернара Анри Леви и некоторых других³⁰.

Промежуточное положение между полюсом «больших» государственных заведений и рынком интеллектуальных публикаций заняли институты, предоставившие целой когорте исследователей-«еретиков» возможность для реализации пускай нетрадиционной, но полноценной научной карьеры в послевоенной Франции. Центральное место среди них заняла Высшая школа социальных наук (EHESS), основанная в конце 1940-х³¹, сотрудники которой пользовались даже большей свободой в выборе тем и методов своих интеллектуальных занятий, чем сотрудники государственных исследовательских институтов. Не будучи традиционным государственным заведением и даже, поначалу, традиционным заведением со своим зданием и с обыкновенными студентами, Школа долгое время функционировала как надстройка из исследовательских центров, проводивших обучение немногочисленных аспирантов и вольнослушателей непосредственно «в поле» и до самого недавнего времени выдававшая диплом собственного образца³². Поначалу не представляя интереса для искателей привычной универ-

²⁹ Foucault M. *A propos des faiseurs d'histoire (entretien avec D. Eribon)* // *Libération*, 21 janvier 1983 (в: Foucault M. *Dits et écrits II*. Paris: Gallimard, 2001. P. 1233).

³⁰ См. его текст «Моралисты в западне» в этом номере журнала.

³¹ С 1947 по 1975 г. она функционирует как VI секция Высшей практической школы, заведения столь же неординарного (см., напр.: Mazon B. *Aux origines de l'EHESS*. Paris: CERF, 1988. P. 17–21).

³² Подробно социальный и интеллектуальный контекст создания Высшей школы социальных наук, ключевые фигуры и тематические ориентиры, ставшие результатом установки на внедисциплинарность, описаны в: Бикбов А. *Институты слабой дисциплины* // Новое литературное обозрение, № 77 (2006).

ситетской карьеры, это заведение стало местом — единственно возможным во французском академическом мире 1950–1970-х, — где смогла сделать карьеру целая плеяда блестящих социальных исследователей, гуманитариев и философов, чья работа крайне слабо стыковалась с тематическим и методологическим (т. е. дисциплинарным) репертуаром, действующим в этот период в университетах. Из наиболее известных нам имен Школа объединила Фернана Броделя, Жоржа Гурвича, Александра Койре, Люсьена Леви-Брюля, Габриеля Ле Бра, Клода Леви-Строса, Люсьена Февра, Жоржа Фридмана, Ролана Барта, Жан-Пьера Вернана, Пьера Видаль-Наке, Пьера Бурдьё, Жака Деррида и вместе с ними — несколько десятков исследователей, отличавшихся столь же «атипичными», внедисциплинарными интеллектуальными предпочтениями. Кто-то из них, как Ролан Барт, гораздо явственнее тяготел к рынку интеллектуальных публикаций и по тематике занятий, почти неотделимых от литературы и искусства, и по характеру сопутствующих проектов. Кто-то, как Пьер Бурдьё, выстраивал свой проект по образцу строгой науки, находясь в лагере явных сторонников единого социального знания и его ярых защитников от литературно-публицистической девальвации³³. Общим достоянием, которым они совместно пользовались в новом заведении, был отбор обладателей исключительных интеллектуальных качеств, устойчивая карьера в форме оплаченного и освобожденного для исследований времени, постепенно расширяющаяся лабораторная инфраструктура, библиотека, возможность институционализировать свои интересы в виде исследовательских центров с постоянными сотрудниками. Некоторые члены Школы были также избраны профессорами Коллеж де Франс: Февр, Бродель, Леви-Строс, Вернан, Барт, Бурдьё.

Сравнивая эти две атипичные институции, Школу и Коллеж, с университетами и Высшей нормальной школой, Пьер Бурдьё

1

³³ Подробнее о биографии Бурдьё, в совокупности интеллектуальных и институциональных условий, в которых формируется его исследовательский проект, см.: Бикбов А. *Бурдьё/Хайдеггер: контекст прочтения (сопроводительная статья)* // Бурдьё П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера. М.: Праксис, 2003. Раздел «Элементы стратегии: практический смысл нового прочтения».

так описывает их специфику: «Если профессора Коллеж де Франс и Высшей школы [социальных наук] ... чаще других представлены на полюсе исследований, так это потому, что их роднит более-менее полная свобода от тех принуждений, которые давят на господствующие факультетские дисциплины, начиная с жесткой программы и многочисленных студентов, со всеми обязанностями, но также престижем и властью, которые из этого вытекают. Свободные в выборе темы своих занятий, они имеют возможность разведывать новые объекты, предназначенные вниманию небольшого числа будущих специалистов, вместо того чтобы излагать многочисленным ученикам, в большинстве своем не идущим в науку, результаты уже завершенных исследований (часто чужих) и вопросы, каждый год определяемые экзаменационными и конкурсными программами, в духе неизбежно и во многом обязанном логике контроля за успеваемостью»³⁴. К этому следует добавить, что публикации академических «еретиков» или «эксцентриков», которым работа в Школе оставляла обширное пространство для тематического выбора и время для его реализации, нередко пользовались успехом у широкой читающей публики, пускай он был более специальным и не столь оглушительным, как у Фуко, авторов «нового романа» или у мало чем отличающихся от журналистов «новых философов».

Вклад Школы, к 1980-м ставшей престижным научным заведением, в разнообразие французского интеллектуального пейзажа можно оценить по результатам, произведенным в согласии с теми преимущественно *внедисциплинарными* критериями, которые за прошедшие десятилетия легитимировали и «одомашнили» ее сотрудники, а вслед за ними — в силу успеха на рынке интеллектуальной литературы — частично освоили и «большие» заведения. Среди авторов номера «Логос» №1 (2011) представлены несколько сотрудников Школы: философ Венсен Декомб, успешно совмещающий теоретическую археологию субъекта с критикой текущих образовательных реформ³⁵; антрополог Филипп Десколя, бывший ученик Клода Леви-Строса, сотрудника Шко-

³⁴ Bordieu P. *Homo academicus*. P. 141.

³⁵ См., например, его наиболее известную работу последних лет «Le complément de sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même» (2004), готовящуюся

лы первого поколения, столь же неканонически, сколь свободно вовлекающий в свою антропологическую интерпретацию Гуссерля, Фуко или символический интеракционизм³⁶; и социолог Люк Болтански, бывший ученик другого сотрудника Школы, Пьера Бурдьё, который перемежает исследования новых профессиональных категорий и новых форм субъективности современного капитализма с эссе о социализированных страстях и звуковыми перформансами³⁷.

Помимо установки на внедисциплинарность, в работе этой институции обращает на себя внимание более явный эффект школ мысли, существенно слабее выраженный в университетских учреждениях как школах базовой дисциплины. В Высшей школе социальных наук, где обучение новичков в 1950–1980-е годы происходит на практике, через их включение в конкретные исследовательские проекты, более рельефно воспроизводятся и характерные для малых научных групп отношения учитель / ученик. Однако, в отличие от исследовательских коллективов «большой науки», эти отношения достаточно быстро и основательно переопределяются в ходе эксцентрической профессиональной карьеры, ведомой все той же установкой на оригинальность исследовательской программы и предметной области. Работа под руководством большого исследователя и преемственность, которой не отрицают сами бывшие ученики, готовят их к энергичному отказу от освоенных схем и перипетиям *преодоления*, цель которого — знание как личностный конструкт. Именно так Ф. Десколя описывает становление собственной интерпретативной модели: от критики географического детерминизма в этнографии, с опорой на структурную антропологию Леви-Строса, пропущенную через собственный взгляд и тело полевого этнографа, к преодолению леви-стросовской модели по мере проблематизации включенным

к переводу на русский, и упоминавшуюся выше статью «L'identité collective d'un corps enseignant».

³⁶ См. его текст в: Логос. 2011. №1.

³⁷ Образец его социологической работы представлен в: Логос. 2011. №1. Из менее академических, в числе эссе «La Souffrance à distance» (1993) или «La Condition foetale» (2004), в еще более далеких жанрах кантата «Les Limbes» (2006) или хорал «Lieder» (2009).

европейским наблюдателем собственного раздельного восприятия природы и культуры³⁸. Схожим образом упорядочено автобиографическое повествование Л. Болтански. Социальная и познавательная неопределенность первоначального выбора: «Я пришел [в социологию], поскольку стал студентом в период, когда это казалось чем-то интересным. Как многие подростки, я хотел заниматься литературой. То есть я хотел ничего не делать, что было бы самым оптимальным, или, на крайний случай, заняться историей, имея в виду, что история вела к тому, чтобы ничего не делать. [...] У меня были приятели, пошедшие учиться на социологов, [...] в основном политические активисты, [...] и занятие социологией значило для меня продолжение активизма»³⁹. Погружение в социологию как науку не через лекционные курсы, а через практику: записавшись студентом-социологом в Сорбонну, он вскоре становится техническим ассистентом П. Бурдьё и обрабатывает исследовательские материалы. Насыщенный период становления теоретического взгляда в 1968–1976-х годах, который проходит в составе группы под руководством Бурдьё, в непрерывном и «почти ежедневном контакте» с Бурдьё, чаще всего поздно вечером, поскольку тот был ночным работником. Интеллектуальный разрыв в середине 1970-х с последующим институциональным расхождением, которое заканчивается созданием в 1984 году «своего» центра в стенах той же Школы⁴⁰. Между этими двумя событиями — публикация исследования, принесшего Болтански одновременно научную и публичную известность⁴¹.

Оба примера, основанные на схеме индивидуализированного и персонифицированного преодоления, одновременно интеллектуального и институционального, указывают на способ производства новых подходов, поощряемый этим типом институции в целом и предлагаемым ею типом карьеры в частности. Относительно краткий промежуток, отделяющий начало восторжен-

³⁸ См. текст его выступления с последующим интервью в: *Логос*. 2011. №1.

³⁹ Rousseau A., Wright P. *Éléments biographiques* [<http://boltanski.chez-alice.fr/biographie.htm>], на основе интервью с Л. Болтански, опубликованного в: *Raisons politiques*. № 3 и № 4. 2000.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ «Les Cadres. La formation d'un groupe social» (1982).

ного и насыщенного ученичества от окончательного ухода, возможность институционализации собственных интеллектуальных предпочтений, организация нового тематического направления с использованием материальной инфраструктуры институции, по сути, формирование нового интеллектуального *тела* — цикл, близкий скорее научным кружкам, нежели университетскому или научному учреждению, где прохождение всех этих этапов обычно требует ощутимо большего времени и сил, часто оставляя результат незавершенным. Здесь становление индивидуализированного автономного субъекта исследования обязано относительно быстрой эмансипации исследователя одновременно в пространстве научных публикаций и в карьерном пространстве Школы.

Насыщенная интеллектуальная жизнь и предложение широкой публике разнообразных интеллектуальных моделей, ориентированных на «высшие достижения» в академическом секторе, не ограничиваются возможностями одной лишь Высшей школы социальных наук или Коллеж де Франс. Некоторые авторы, представленные на страницах номера «Логос» №1 (2011), являются обладателями, на первый взгляд, вполне традиционных университетских или исследовательских карьер. Однако при более внимательном рассмотрении первый взгляд уступает место констатации экс- или полицентричного характера их карьеры. Таков пример Луи ван Дельфта. Будучи выпускником гуманитарного факультета Сорбонны, он с начала 1960-х преподает в лицеях, затем в университетах. Однако начало постоянной карьеры преподавателя во французском университете датировано 1981 годом: до того он преподает в университетах США и Канады. Параллельно с академической карьерой он регулярно участвует в проектах французского МИДа. Его жизненный стиль просвещенного путешественника находит частичное выражение в стиле письма⁴². Не менее «эксцентричная» траектория у Кристиана Лаваля: социолог по образованию, он одновременно сотрудник исследовательской группы под эгидой университета Нантер и Национального центра научных исследований (CNRS), сотрудник Исследовательского института Объединенной федерации профсоюзов (FSU⁴³) и член

⁴² См. его текст в: Логос. 2011. №1.

⁴³ Один из основных образовательных профсоюзов во Франции.

научного совета активистской ассоциации Attac⁴⁴. Привилегированный предмет его публикаций — современный капитализм во Франции, в текущем неолиберальном изводе — вполне явно вписывается в его ассоциативно-политическую деятельность. Жан-Люк Марион демонстрирует еще один пример полицентричной траектории. Выпускник Высшей нормальной школы, с начала 1970-х он преподает во французских университетах, прежде всего в Нантере и Сорбонне, с начала 1990-х — также в американских университетах, в частности в течение 10 лет проводит семестр в году в университете Чикаго. На протяжении многих лет является советником парижского архиепископа, кардинала Жан-Мари Люстижера, чье кресло во Французской академии он «наследует» со смертью последнего. Философ и теолог в одном лице, он размещает Декарта и Гуссерля в одном текстуальном пространстве с Библией, точно так же, как сам он совмещает участие в институтах светского и религиозного порядка⁴⁵.

Дополнительные формы профессиональной включенности — устойчивая международная карьера и неакадемические институты — вносят ощутимый вклад в разнообразие тем и подходов, которые кристаллизуются не только и не столько в изолированном пространстве текстов этих и ряда других авторов, сколько в пространстве доступных им карьерных возможностей, которые могут быть относительно нейтральны к неожиданным, на первый взгляд, сочетаниям и соседствам⁴⁶. Точки прикрепления интеллектуальной карьеры к внешним структурам, таким как профсоюзные учреждения у К. Лаваля или религиозные у Ж.-Л. Марио-

⁴⁴ Левореформистская ассоциация, политическая и культурная, созданная на базе движения за введение «налога Тобина», предложенного для перераспределения доли доходов от финансовых (спекулятивных) транзакций в пользу общественных и экологических проектов.

⁴⁵ См. его статью в: Логос. 2011. №1.

⁴⁶ Например, в самом начале своей карьеры Ж.-Л. Марион публикует книгу «С Богом или без?» в соавторстве с выходящим на политическую орбиту «новых правых» Аленом де Бенуа (Paris: Beauchesne, 1970). Это, похоже, не мешает его карьере университетского преподавателя и теолога. Как не мешает деятельности консультанта кардинала и епископа Парижа, например, публикация книги «Эротический феномен» (2003).

на, но также интеллектуальные издательства и журналы, общественные объединения и литературные кружки, политические структуры и культурные институты формируют относительно эластичную сеть возможностей и ограничений: в ее ячейках возникают *антигравитационные эффекты*, которые в сочетании с гравитационными эффектами самих этих структур работают на индивидуализацию интеллектуальных проектов и карьеры. Более того, сама эта индивидуализация при ближайшем рассмотрении предстает не чем иным, как множеством менее принудительных и более дисперсных, чем привычные нам, институциональных форм.

В этом контексте нельзя не отметить сходство модели интеллектуального производства, которая порождает более производительного интеллектуального индивида за счет распределенного и недирективного контроля, с глобальной моделью, хорошо изученной прежде всего по организации материального производства. Речь идет о растущей роли самоконтроля производящего индивида (в противовес его внешнему дисциплинированию), когда этот индивид все больше заинтересован в высоких результатах своего труда и связан этим интересом с остальными сотрудниками предприятия⁴⁷. Распространение в послевоенной Франции тех относительно редких — и еще реже вполне успешных — образцов интеллектуального предпринимательства рубежа XIX–XX веков, подобных социологической школе Дюркгейма, нашедшей свое место между университетом, интеллектуальным рынком, миром политики и государственной администрации, стало одновременно одним из источников и результатов дальнейшей динамики французской версии социализированного капита-

⁴⁷ По сути, именно в этом заключается «новый дух капитализма», описанный Л. Болтански и Э. Кьяпелло, отчасти логика неолиберализма, критикуемая П. Дардо и К. Лавалем, если только не принимать в расчет более длительную перспективу, в которой с XVI в. постепенно формируются инструменты, пригодные для такого недирективного контроля и самоконтроля «цивилизованных» субъектов (модель Норберта Элиаса), и в которой формируется система либерального управления западными обществами, названная М. Фуко «*gouvernementalité*» (см.: Фуко М. *Правительственность (идея государственного интереса и ее генезис)* // Логос. № 4 / 5. 2003).

лизма. В эволюции 1950–1990-х таких новых институций, как Высшая школа социальных наук или Национальный центр научных исследований, все теснее переплетались элементы двух основных моделей, релевантных ранее биполярному миру: поощрения индивидуальной инициативы, основанной на желании и признании, и централизованной стабильности, основанной на координации и планировании⁴⁸. Схожие процессы можно было наблюдать в национальной экономике, где интенсификация производства и поощрение роста производительности сопровождались запуском универсалистских механизмов социального обеспечения как для работающих (обязательные отпуска, оплата больничного, доплата за ребенка и т.д.), так и для безработных и социально уязвимых категорий (пособия по безработице, помощь на оплату жилья и т.д.). Иными словами, в формировании интеллектуального пейзажа Франции, каким он предстает перед нами сегодня, важную роль сыграла та модель одновременно *инициативного* и *застрахованного* индивида, которая была задействована в различных производствах и которая достаточно хорошо отвечала склонностям профессиональных интеллектуалов. В ее рамках, на фоне общего сдвига интеллектуальной среды влево — в стенах университетов, исследовательских центров и «эксцентрических» институций — происходила частичная нейтрализация и политических, и иерархических критериев. Именно это тонкое равновесие между политизацией и политической нейтрализацией, частной инициативой и институциональной координацией на несколько десятилетий создало ощутимые антигравитационные эффекты во всем интеллектуальном пространстве и позволило оформиться в нем более слабым и менее вероятным типам связей, подобным тем, что были описаны выше. Одним из самых заметных результатов такой кристаллизации слабых связей и типов интеллектуальной карьеры при сниженной институциональной гравитации стало многообразие познавательных моделей, включая проекты радикальной критики, хорошо представленные во французском культурном пейзаже.

⁴⁸ Применительно к Высшей школе социальных наук эта тенденция отчасти прослежена в: Бикбов А. *Институты слабой дисциплины*.

НАСТРОЙКА ВОСПРИЯТИЯ

Примеривая очки, позволяющие различать типы профессиональной карьеры, мы одновременно получаем больше шансов, чтобы разглядеть эпистемологические фигуры в хаосе цветовых пятен, которым французское интеллектуальное пространство может казаться издалека. Нужен ли нам кем-то потерянный зонт, или мы ищем нечто совершенно иное — вопрос совсем не праздный. Главная проблема заключается в том, чтобы рассмотреть в свою пользу результаты практики, полученные в иных гравитационных условиях, при иной калибровке желания-подчинения, ввиду иных познавательных и стратегических целей. Один из неизбежных парадоксов неразрывно текстуального и социального перевода препятствует решению, казалось бы, столь простой прагматической задачи. Дело в том, что при всем разнообразии моделей, объективно генерирующих общий импрессионистский пейзаж, со своей точки обзора мы можем даже не заподозрить о существовании большинства из них, а потому не способны сделать их своими, повернуть их в свою пользу в собственной, профессионально отличной, ситуации. Действительно, российский и любой иной внешний наблюдатель чаще всего разглядывает даже не широкое импрессионистское полотно, а маленький неоновый коллаж, на котором мерцают несколько экзотических силуэтов, принадлежащих в первую очередь «поколению 68-го»: Фуко, Бурдьё, Барт, Деррида, Делез. Именно они остаются делегатами современной французской мысли во всем мире за границами Франции, которые нам *почему-то* интересны. К этому следует добавить, что французский наблюдатель часто разглядывает столь же маленький и экзотический коллаж интеллектуального мира *à la russe*, менее однородный поколенчески, одновременно еще более «звездный» и более произвольный, в силу обращенного эффекта культурного колониализма. «Современную русскую мысль» здесь представляют Василий Леонтьев, Николай Бердяев, Михаил Бахтин, Федор Достоевский, Виктор Пелевин.

Познавательный переход от неоновых коллажей к импрессионистским пейзажам — в гораздо меньшей степени дело личного вкуса и в существенно большей — предмет прагматического интереса, который располагает к утомительным повторам, радости

узнавания, а в конечном счете и к банализации взгляда. Все дело в тренировке восприятия. Справедливо и обратное: такая тренировка способна оформить прагматический интерес, который может вывести нас за привычные и порой кажущиеся непроницаемыми границы возможного. Это отнюдь не созерцательный, а почти спортивный и наверняка политический выбор.

Номер журнала (Логос. 2011. №1) составлен из текстов, авторы которых приглашены к участию в культурных инициативах Года Франции в России. Он призван дать более полное представление о французском интеллектуальном разнообразии, заострив способность российских читателей к различению некоторых специфических интеллектуальных *эффектов*. Словно по совпадению, участниками этих официальных инициатив с французской стороны редко становятся крупные научные администраторы, обладатели больших государственных постов и образцовые представители университетской профессуры. Помимо более академических участников, таких как В. Декомб или Л. Болтански, в составе приглашенных оказываются и консервативные философы, подобные Ж.-Л. Мариону, и левые критики, подобные К. Лавалю. Ориентируясь в первую очередь на эффекты интеллектуального признания и рассчитывая частично воспроизвести их в российском контексте, французские организаторы в конечном счете отдают предпочтение признанным обладателям «эксцентрических» карьер, которые задают тон в публичном представлении разных областей знания. При этом нельзя не заметить, что среди приглашенных в этот раз нет, например, представителей критической социологии, явных сторонников Бурдьё, хотя есть несколько его открытых критиков. В целом на сей раз выбор организаторов пал на «специалистов по всеобщему», преимущественно тех философов и антропологов, кто занимается субъективностью и человеком *как таковым*, а не исследователей ясно очерченных социальных структур и ситуаций, социологов, социальных историков или историков науки и знания. При этом и напряжение между интеллектуальными позициями, и их неравное представительство в разных публичных формах не отменяют базовой модели — ориентации на индивидуальных обладателей признанных интеллектуальных свойств. Ставка на умеренный институциональный эксцентризм в рамках публичного события если не идеально, то вполне приемлемо отвечает представлению о культурной политике как о порядке публичного использования разума.

Следует отметить, что в сравнении с этой логикой зеркальные российские мероприятия, наподобие Дней российской культуры во Франции, дают весьма резкий контраст. С одной стороны, своей ориентацией не на индивидуальных обладателей интеллектуальных свойств, а на бюрократическое представительство крупных учреждений. С другой стороны, резким снижением размерности всего поля культурных инициатив и сведения его к формально наиболее устойчивым, а потому часто раздавленным институциональной гравитацией. Если имплицитная модель французского интеллектуального представления — это импрессионизм, в официальном российском по-прежнему господствует лубок с неизбывными матрешками, державным туризмом и учебниками русского языка для иностранцев⁴⁹. Как и во французском случае, организация российских публичных событий воспроизводит общую административно-иерархическую модель интеллектуальной практики. Без умеренной институциональной «разбалансировки», которая создавала бы антигравитационные эффекты на уровне индивидуальных карьер и в тематическом репертуаре организуемых событий, — тем самым обеспечив нетривиальные интеллектуальные результаты, — культурная, научная, образовательная политика будет раз за разом давать сбой, вызванный избыточной гравитацией моноструктурных институций. В рамках такой модели любые дебаты о лучшей или просто приемлемой организации культуры, образования, науки в современной России будут оставаться не более действенными, чем спиритические сеансы.

Верно и обратное. Как и отдельные книги, конференции или выставки — также научные и образовательные заведения могут выступать объектом проектного и конструктивного усилия их участников, совершаемого в расчете на приемлемый интеллектуальный результат. Эти проектные возможности, вероятно, не стоит переоценивать: в российской культурной политике объективная



⁴⁹ О том, сколь неуместно подобные «галстучные» мероприятия выглядят со стороны, можно узнать, например, из субъективного отчета о днях российской культуры в Париже «Тысяча лиц России: между учебниками, переводами и космонавтами»: Di Mattia F. Le mille facce della Russia tra manuali, traduzioni e astronauti, 7 marzo 2007 [<http://www.wuz.it/articolo-libri/878/expolanguages-francesca.htm>].

инерция бюрократического сверхпредставительства и без того часто сопровождается модернизационным сверхоптимизмом. Однако если в качестве цели рассматривать не пастырскую реформу *всех* институций, а изменение микрополитических обстоятельств собственной деятельности в пользу взаимного признания равных (коллег), такая цель может стать действенным инструментом, настраивающим наши профессиональные условия на новые познавательные возможности. Критическое понимание этих условий, через осмысление того, как и зачем французские авторы совершают свою интеллектуальную работу, может стать наиболее важным результатом отвлеченного, в первом приближении, импрессионистского разглядывания. Помимо кем-то давно забытого зонта, в этом пейзаже найдется немало того, что можно принять на свой счет и повернуть в свою пользу: познавательно и институционально.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО»

**В 2005–2011 ВЫШЛИ В СВЕТ КНИГИ СЕРИИ
«УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА
АЛЕКСАНДРА ПОГОРЕЛЬСКОГО»**

<http://www.prognosis.ru/lib.html>

СЕРИЯ ФИЛОСОФИЯ

**Международный ежегодник по философии культуры «Логос»
1910–1914, 1925. В 9 тт.**

Эдмунд Гуссерль. Избранные сочинения

Эрнст Мах. Анализ ощущений

Людвиг Витгенштейн. Избранные работы

Журнал «Логос», 1991–2005. Избранное. 2 тома

**Философия в систематическом изложении В. Дильтея, А. Риля,
В. Оствальда, В. Вундта, Г. Эббингауза, Р. Эйкена, Ф. Паульсена,
В. Мюнха, Т. Липпса**

*Пауль Натопф. Сборник статей по философии, логике, теории
культуры*

Мартин Хайдеггер. Что зовется мышлением

Венский кружок и журнал «Erkenntnis»

Александр Дьяков. Жак Лакан и его время

Иоганн Фридрих Гербарт. Психология

Христиан Зигварт. Логика. Т. 1. Учение о суждении, Учение о методе

Виктор Молчанов. Избранные работы

Александр Доброхотов. Избранные работы

Вадим Руднев. Избранное

Моисей Матвеевич Рубинштейн. О смысле жизни. Труды по философии ценности, теории образования и университетскому вопросу. В 2-х тт

Виталий Кирющенко. Чарльз Сандерс Пирс, или Оса в бутылке. Введение в интеллектуальную историю Америки

Ольга Власова. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ: история, мыслители, проблемы

СЕРИЯ СОЦИОЛОГИЯ. ПОЛИТОЛОГИЯ

Ульрих Бек. Власть и ее оппоненты в эпоху глобализма: новая всемирно-политическая экономия

Алла Черных. Мир современных медиа

Перри Андерсон. Переходы от античности к феодализму

Перри Андерсон. Родословная абсолютистского государства

Кори Робин. Страх: история политической идеи

Питирим Сорокин. Социология революции (С Приложениями и комментариями)

Социология вещи. Сборник статей

Джованни Арфиги. Долгий двадцатый век. Деньги и власть в происхождении нашей эпохи

Иммануил Валлерстайн. Миросистемный анализ: Введение

Крэйг Калхун. Национализм.

Георгий Дерлугьян. Тайный поклонник Бурдые на Кавказе

Ричард Лахманн. Капиталисты вопреки себе: Элитные конфликты и экономические мутации в Европе на заре Нового времени

Борис Капустин. Избранные работы

Политическая теория. Сборник статей

Дж. Стаут. Демократия и традиция

Рэндалл Коллинз. Четыре социологические традиции

Чарльз Тилли. Принуждение и капитал в эволюции европейских государств, 990–1990 гг. н. э.

Вильфредо Парето. Трансформация демократии

СЕРИЯ ИСТОРИЯ. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Робер Мандру. Введение в современную Францию. Эссе по исторической психологии, 1500–1640

Мартин Малиа. Александр Герцен и происхождение русского социализма

Валерий Лейбин. Постклассический психоанализ. Энциклопедия. В 2-х тт.

Анналы. Избранное

Кизеветтер А. А. Исторические очерки (Из истории политических идей. Школа и просвещение. Русский город в 18 ст. Из истории России в 19 ст.)

Владимир Вальденберг. Древнерусские учения о пределах царской власти

А. С. Лаппо-Данилевский. Методология истории. Теория исторического знания. СПб, 1913

М. Ф. Владимирский-Буданов. Обзор истории русского права

Ханс Зедльмайер. Утрата середины

Франсуа Гизо. История цивилизации в Европе

Ковалевский М. М. Очерки по истории политических учреждений в России

Анри Мишель. Идея государства. Критический очерк истории социальных и политических теорий во Франции со времен революции

Г. Джаншиев. Эпоха великих реформ. Исторические справки

П. Г. Виноградов. Россия на распутье

Уильям Мак Нил. В погоне за могуществом: Техника, вооруженные силы и общество с 1000 г н. э.

С. А. Нефедов. История России. Факторный анализ.

Т. 1. С Древнейших времен до Великой Смуты

Т. 2. От окончания Смуты до Февральской революции

СЕРИЯ ЭКОНОМИКА

*Карл Полян*и. Избранные работы

Вернер Зомбарт. Избранные сочинения (Строй хозяйственной жизни; Идеалы социальной политики; Почему в Соединенных Штатах нет социализма?; Евреи и их участие в образовании современного хозяйства; Народное хозяйство и мода)

Карл Менгер. Основания политической экономии. Исследования о методах социальных наук и политической экономии в особенности «Экономист», 1921–1922. Политэкономический журнал. Избранное

КНИГИ МОЖНО ПРИОБРЕСТИ В МАГАЗИНАХ

«Фаланстер», М. Гнездииковский пер., д. 12 / 27,
тел.: (495) 629-88-21

Торговый Дом «Библио-глобус» Мясницкая ул., д. 6 / 3, стр. 1, тел.: (495)
781-19-00, 624-46-80

Торговый Дом Книги «Москва» Тверская ул., д. 8, стр. 1,
тел.: (495) 629-64-83, 797-87-17

«Фаланстер на Винзаводе»

4-й Сыромятнинский пер., д. 1, стр. 6, тел.: (495) 926-30-42

«Центральная книжная Лавка писателей» Кузнецкий мост, д. 18 / 7,
стр. 1, тел.: (495) 621-22-98

Книжная лавка «У Кентавра» ул. Чаянова, 15, тел.: (499) 973-43-01

Книжная лавка Литинститута Тверской б-р., д. 25, тел.: (495) 694-01-98

Магазин «Книги» в кафе «Bilingua», Кривоколенный пер., д. 10, стр. 5

«Проект ОГИ» Потаповский пер., д. 8 / 12, стр. 2, тел.: (495) 627-53-66

Книжный магазин «Гнозис» Зубовский проезд, д. 2, стр. 1, тел.: (499)
246-05-48

«Гилея» Нахимовский проспект, д. 51 / 21, тел.: (499) 724-61-67

«Додо» Рождественский бульвар, 10 / 7, тел.: (495) 628-67-38

Киоск «Гнозис» МГУ, 1-й Гуманитарный Корпус

«Лавка филолога» МГУ, 1-й Гуманитарный Корпус

Киоск в Институте Философии РАН ул. Волхонка, д. 14

Книжный клуб «36'6» тел.: (495) 926-45-44

ПЕРРИ АНДЕРСОН
ИСТОКИ ПОСТМОДЕРНА

Корректор *Т. Пальгунова*
Оформление серии *В. Коршунов*
Верстка *С. Зиновьев*

Формат 70 × 100 1/16
Усл. печ. л. 16,8. Тираж 1000 экз.
Заказ № 3993

Издательский дом «Территория будущего»
125009, Москва, ул. Б. Дмитровка, 12/1, стр. 1

Отпечатано в ГУП ППП «Типография „Наука“»
121099 Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-91129-066-5



9 785911 290665