

УДК 930.1

М. ДЖЕЙ, PhD, профессор университета Беркли, e-mail: martjay@berkeley.edu

А.В. ХАЗИНА, кандидат исторических наук, доцент, НГПУ им. К.Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, e-mail: annh1@yandex.ru

Ф.В.НИКОЛАИ, кандидат исторических наук, доцент, НГПУ им. К.Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, e-mail: fvnik@list.ru

ЭТИКА СЛЕПОТЫ И ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ «ВОЗВЫШЕННОЕ»: ЛЕВИНАС И ЛИОТАР

M. Jay, A.V. Khazina, F.V. Nicolai

THE ETHICS OF BLINDNESS AND THE POSTMODERN SUBLIME: LEVINAS AND LYOTARD

Текст, любезно предоставленный М. Джем, представляет собой итоговую главу его монографии «Потупленный взор: падение зрения во французской мысли XX в.», в которой рассматривается длительная борьба двух тенденций в европейской культуре модерна: страсти ко всему визуальному и непримиримого иконоборчества. По мнению автора, современная полемика вокруг постмодернизма и «торжества симулякров» оказывается лишь небольшим фрагментом этой сложной интеллектуальной истории, которая, подобно маятнику, склоняется то к всепоглощающему вуаейризму, то к бескомпромиссному иконоборчеству. Именно в этом контексте Джей обращается к философской мысли Э. Левинаса и Ж.-Ф. Лиотара – двух известнейших французских мыслителей, выражающих указанные полюса мысли. Однако автора интересует не только указанное различие, но и существенная преемственность, а также эволюция их взглядов.

Ключевые слова: модерн, окуларцентризм, дискурс, фигуральное, симулякр, постмодернизм.

The excerpt below is the final chapter of M. Jay's "Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought" concerning the long-term confrontation "iconoclasm vs visual imaginary" within modern European culture. According to the author the current discussion on postmodernism proves to be somewhat a small branch of this complex intellectual swim. This branch, so to say, seems to sway periodically from overwhelming voyeurism to the uncompromising iconoclasm. This is the context Jay brings in considering conceptions of E. Levinas and J.-F. Lyotard, two famous French thinkers who expressed those cardinal philosophical points. However, the author focuses not only on the distinction, but also on certain coherence, as well as the evolution of their views.

Keywords: modernity, ocularcentrism, discourse, figural, simulacrum, postmodernism.

Почему слепота? Потому что невозможно вывести предписание из описания.

Ж.-Ф. Лиотар [1, p.108]

Даже когда он не присматривает за мной, он имеет меня в виду.

Э. Левинас [2, p.290]

Зрение обычно воспринимается как господствующее чувство эпохи модерна, описываемой зачастую как расцвет картезианского перспективизма, как эпоха, для которой ключевым является концепт «картины мира»; как общество зрелищ или надзора. Поэтому неудивительно, что критика модернизма считает конгениальными многие аргументы, направленные против гегемонии зрения и рассматриваемые в настоящем исследовании. Во

Франции и ряде других стран эта критика породила широкую дискуссию о предполагаемом наступлении эры постмодерна, чьи характеристики и философские достижения все еще являются спорными.

С одной точки зрения, постмодернизм кажется апофеозом визуального, триумфом симулякра над тем, что он стремится репрезентировать, не низвержением фантазмагорического зрелища, но подлинной капитуляцией перед ним. Считается, что образы сейчас полностью оторваны от своих референтов, чья предполагаемая реальность больше не позволяет отличить истинное от иллюзорного. То, что Жан Бодрийяр окрестил «гиперреальным» миром симуляций, означает, что нас пленили образы, не обозначающие ничего, кроме самих себя [3, p.256; 4; 5; 6]. Поскольку эти образы сегодня предшествуют своим референтам, Бодрийяр называет это явление «прецессией симулякров» [3, p.253-282]: они не могут более рассматриваться в качестве паноптикума или зрелища, – концептов, которые изначально подразумевают намеренное использование визуальных средств для иных целей, таких, как укрепление власти или сохранение капитализма. Мы [стоим] уже не перед зеркалом, но скорее пристально вглядываемся в экран, не отражающий ничего за своими пределами.

Один современный исследователь утверждает, что постмодернизм должен восприниматься как «трансформация реальности в образы»; в то время как другой добавляет, что его лучше понимать как «фигуральный режим означивания, отличный от дискурсивного» [7, p.125; 8, p.194; 9, p.145]. Третий говорит, что мы живем в бесстыдном мире «гипер-визуальности – террора всего слишком-видимого; ненасытности, тотальной неразборчивости и похотливости взгляда» [10, p.97]. Фактически здесь возрождается то, что Кристин Буси-Глюксман называла эпатажным и анаморфным «безумием зрения», наиболее ярко выраженным в барокко [11; 12].

С этой же точки зрения, главным адептом постмодернистской истерии визуального, если не принимать во внимание чудаковатую фигуру Бодрийяра, является Жан-Франсуа Лиотар [13]. Разве не Лиотар назвал свою работу «Дискурс, фигура» «защитой взгляда» и критикой «самодостаточности дискурса»? [14, p.11]. Разве не Лиотар осуждал Ж. Лакана за то, что тот сводит бессознательное к языку и ставит Символическое выше Воображаемого вместо того, чтобы признать силу визуальных «вещей-образов» в работе сновидений? [14, p.260] Разве не Лиотар критиковал понятия «следа» и «протописьма» (*archi-écriture*) у Деррида за невнимание к несомненному присутствию «другого» в дискурсе? [15, p.228-229]. И разве не Лиотар настаивал на том, что живопись должна рассматриваться как либидинальная машина, в которой первичный процесс становится видимым? [16]

Если постмодернизм и учит чему-либо, то это недоверие к любой точке отсчета, создающей, подобно гранд-нарративам, всеобъемлющую картину мира, который, однако, слишком сложен, чтобы свести его к единой точке зрения. Что касается постмодернизма, зрения, и, тем более, роли Лиотара в формулировании их сущности, то здесь не подойдет ни один монокулярный или трансцендентальный взгляд. В соответствии с иным подходом, принимаемым и данным исследованием, постмодернизм может рассматриваться как кульминационный момент в истории (децентрализованного) зрения. Или скорее он может парадоксальным образом являться одновременно как гипертрофией визуального (по крайней мере, в одной из его форм), так и его дискредитацией [17].

Значимость запрета на образы стала наиболее очевидной в работах Эммануэля Левинаса, родившегося в 1906 г. в Литве и переехавшего во Францию в 1923 г. Здесь, в чужой для него стране, он прославился как переводчик немецкой феноменологии. По словам Поля Рикера, его «Теория интуиции в феноменологии Гуссерля» 1930 г. «заложила основы исследований Гуссерля во Франции» [18, p.167]. Левинас был поклонником «Бытия и времени» Хайдеггера и присутствовал на его знаменитых дебатах с неокантианцем Эрнстом Кассирером в Давосе, Швейцария, в 1929 г. Однако до открытия феноменологии он был также подвержен сильному влиянию Бергсона, чей значительный вклад в критику

окулярцентризма был уже подробно описан [19, р.13]. Акцент Бергсона на темпоральности помог ему выйти за пределы позиции, управляемой визуальным восприятием, и перейти к важной для гуссерлевского эйдетического интуитивизма идее присутствия.

Но именно религиозное воспитание Левинаса обусловило специфический интерес к проблеме визуального в его работах [20]. Литовский иудаизм его юности, как он вспоминал позднее, был крайне рассудителен и трезв; он сопротивлялся «некоему опьянению духа в народной среде» [21, р.103]. Он был сосредоточен на Талмуде или, если можно так выразиться, на созерцании законов, а не мира. Левинас заинтересовался также развивавшейся тогда во Франкфурте диалогической теологией Мартина Бубера и Франца Розенцвейга, хотя и не принимал их восторженного отношения к хасидизму и Каббале. Акцент Бубера на вербально опосредованном, интерсубъективном отношении «Я-Ты» (I-Thou), а не визуально сформированном, субъектно-объектном «Я-Оно» (I-It) оказал влияние на Левинаса, несмотря на неприятие последним симметричного взаимодействия как его основы. [2, р.66] Критика Розенцвейгом в «Звезде искупления» гегелевской идеи тотальности также подтолкнула Левинаса к тому, что он стал предпочитать Бесконечное, в которой нет места Всевидящему Божественному оку [22]. <...>

Фактически, весь проект Левинаса можно охарактеризовать, *grosso modo*, как обоснование «меонтологического» (от *meon* – небытие) этического импульса, который долгое время был погребен под поглощенностью онтологией в западной интеллектуальной традиции. «Бог, – утверждает Левинас, – существует до бытия» [2, р.112]. Он явно связывает этику с древнееврейским табу на визуальное представление, снова и снова противопоставляя его эллинистической фетишизации видимого, умопостигаемой формы и яркости. «Запрет на создание образов, – настаивает Левинас, – есть главное требование монотеизма» [2, р.141]. Даже если библейские слова о явлении Господа Моисею на Синае предполагали встречу «лицом к лицу», на самом деле они означали лишь божественный устный приказ, ибо, согласно знаменитой 33 главе Исхода, даже Моисею Господь предстал лишь со спины [2, р.204].

Слово, создающее плоть в христианской традиции, было, таким образом, отступлением от традиционного для иудаизма акцента на голосе и слухе. «В самом звуке, и в сознании, обуславливающем слух, существует разрыв с самодостаточным миром зрения и изобразительного искусства. В своей цельности звук представляет собой звенящим скандалом. Если в зрении форма соединяется с содержанием таким образом, чтобы уравновесить его, то восприятие звука настолько переполняет, что форма не способна более вместить содержание. В мире появляется настоящая прореха, через которую существующий *здесь* мир продляет то измерение, которое не может быть преобразовано в видение» [2, р.147]. Подобное преобразование было типичным скорее для эстетического, чем для этического отношения к миру, – отношения скорее Арона, нежели Моисея, – поскольку оно ставило формальное присутствие выше субстантивного давления отсутствующего собеседника.

Поэтому для Левинаса эти два значения слова *присматривать* [regard] должны строго разделяться, поскольку заботиться о Другом значит отказаться от превращения его (или ее) в объект визуального знания или эстетического созерцания. Выходя за пределы исторического анализа общества зрелищ у Дебора, он настаивает, что первоисточником проблемы являлось само зрение: «‘Превращение’ конституированного в условие совершается с того момента, как я открываю глаза: открывая их, я уже наслаждаюсь зрелищем» [22, р.130]. Присматривать в значении *заботиться*, таким образом, означает держать глаза закрытыми, побороть жестокость и «алчность взгляда» ради великодушия и щедрости [22, р.150]. Это значит также не поддаваться искушению формальной взаимности, которому уступил даже принцип «Я-Ты» Бубера, поскольку подобный принцип всегда рискует спекулятивно сводить различие к единообразию. Хотя Левинас часто говорит о встрече «лицом к лицу», для него эта встреча – скорее требование услышать зов Другого, а не увидеть его или ее

материальный облик [2, p.83]. «Лицо, – настаивал он, – находится не передо мной (*en face de moi*), но надо мной; это *другой* перед смертью, видящий и открывающий смерть. Лицо – это *другой*, который просит меня не оставлять его умирать в одиночестве, как будто мой уход равносителен соучастию в его смерти» [23, p.24]. Согласно идее «замещения» у Левинаса, этическая личность являлась заложником другого, всегда находящегося в асимметричных и иерархических отношениях с «я». Не столько стыд, вызванный материализующим взглядом Сартра, сколько подлинно этическая ответственность исходит из не-визуальных по своей сущности источников.

Кроме управления слухом, этическое взаимодействие проявляется и в осязании, которое столь же темпорально по природе [24; 25]. Если отношение зрителя к другим порождает инструментальные манипуляции – Левинас одобрительно ссылается на разделение наличности» (*Vorhandenheit*) и «подручности» (*Zuhandenheit*) у Хайдеггера, а также на афоризм Бергсона «узнать объект – значит научиться использовать его» [26, p.112-113], – осязание допускает более плодотворное взаимодействие. Вместо свойственной зрению дистанции между субъектом и объектом осязание возрождает близость между «я» и другим, который начинает восприниматься как ближний. Оно влечет за собой более интимное отношение к миру. «Как показал в частности Мерло-Понти, – пишет Левинас, – ‘Я’, которое создает мир, наталкивается на ту сферу, в которую вплетена его плоть; ‘Я’ переплетается с тем, что оно образовывало бы по-другому, и таким образом переплетается с миром» [2, p.79].

Более того, осязание связано с превосходством действия над созерцанием, и в частности, такого рода действием, которое раскрывает уязвимость «я» по отношению к миру. Как полагает Эдит Вышогрод, для Левинаса «осязание – это вообще не одно из пяти чувств; фактически это метафора, обозначающая посягательство мира на субъективность. <...> Осязать – значит не противопоставлять себя некоей данности, но стать ближе по отношению к ней» [24, p.199]. Осязание, утверждает Левинас, можно понимать как феноменологическое основание религиозного ритуала, который не имеет инструментального телоса и не может быть применен в практическом мире. Возможно, этот род действий является более доисторическим, чем этические требования (воспринимаемые на слух); и определенно он более фундаментален, чем теоретическое созерцание мира объектов посредством зрения.

Ласка – это наиболее мягкий способ осязания, который даже выходит за рамки прикосновения в его обыденном понимании. Она является противоположностью хватания, которое стремится овладеть тем, к чему прикасается [27, p.103]. Не ведет она и к слиянию, которое подавляет инаковость Другого. «Ласка, – пишет Левинас, – есть способ бытия субъекта, когда он, соприкасаясь с другим, идет дальше этого соприкосновения. Соприкосновение как ощущение принадлежит миру света. Но когда кого-то ласкают, его, строго говоря, не касаются. Ласка ищет не бархатистости кожи или тепла ладони, как они даны в соприкосновении. Искание ласки составляет ее сущность благодаря тому, что ласка сама не знает, чего она ищет. Это ‘незнание’, эта основополагающая путаница и является ее сущностью» [2, p.51].

<...> Если, как это часто утверждается, постмодернистская критика проекта модерна была в значительной степени еще и неприятием Просвещения, то не удивительно, что откровенно анти-просветительская философия Левинаса была воспринята столь благосклонно. И тем более понятно, почему его активная критика окулярцентристских установок *siècle des lumières* также нашла благодарную аудиторию. К 1984 г. французская широкая пресса могла справедливо утверждать, что Левинас был *в моде* [28, p.21], а Лиотар стал одним из его главных последователей.

Так как интеллектуальные корни самого Лиотара связаны с более «языческой» философией марксизма и феноменологией, в начале его творческой карьеры трудно было бы предположить подобное увлечение Левинасом. Он начал активно участвовать в политике во время войны за независимость в Алжире 1954 г., в тридцатилетнем возрасте вступив в

ультралевую группу Корнелиуса Касториадиса и Клода Лефора «Социализм или варварство» [29]. Его первая крупная философская публикация появилась в том же году – краткое введение в феноменологию, которое лишь упоминало работы Левинаса и было явно укоренено в работах М. Мерло-Понти [30]. Хотя Лиотар вышел из группы «Социализм или варварство» в 1964 г. (а двумя годами позднее – из ее ответвления «Рабочая власть») и все в большей степени переходил к критике Мерло-Понти, до 1970-х гг. он продолжал разделять «наставления язычества» [31]. Как и многие другие французские интеллектуалы этого периода, он все больше интересовался Ницше [32]. Кредо Лиотара был политеизм, а не единственный истинный Бог иудейской традиции, что подчеркивалось и его знаменитым отказом от создания единого исторического мастер-нарратива в «Состоянии постмодерна» [33]. Лишенный миролюбивых стремлений Левинаса, Лиотар предпочитал разногласия консенсусу, яростную борьбу прояснению противоречий.

Более того, в отличие от Левинаса, Лиотар часто и с удовольствием писал на визуальные темы, язвительно анализируя таких художников, как Сезанн, Дюшан, Б. Ньюман, Р. Франкен и Д. Бюрэн, а также экспериментальное кино и фотографию. Не разделял он и общее пренебрежение иудейских мыслителей к категории эстетического, которую Лиотар пытался выволить из того подчиненного положения, в котором она находилась у современных философов [34, p.23-52]. Поэтому его тянуло к «Эстетической теории» Адорно, чьей негативной диалектикой и «дьявольской» критикой теоретических обобщений Лиотар восхищался [35].

И, тем не менее, при всем их различии, ясно, что Левинас оказал существенное влияние на Лиотара и его трансформацию из левого феноменолога в главного защитника постмодернизма во Франции. Однако для осмысления этого влияния необходимо сначала прояснить сложное отношение Лиотара к визуальному на ранних этапах его интеллектуальной карьеры. Ибо даже до того, как он в полной мере принял левинасовскую критику взгляда, Лиотар уже вынашивал ряд аналогичных сомнений по поводу величия зренья, пронизывающего всю французскую мысль XX века.

В то же время, все более отдаляясь от неортодоксального марксизма, объединявшего его с другими членами группы «Социализм или варварство», Лиотар все более смещался к психоанализу. В середине 1960-х гг. он посещал семинары Лакана в Париже и был заинтригован его попыткой спасти Фрейда от эго-психологии через использование структуралистской лингвистики, а также критикой Мерло-Понти в его феноменологическом поиске первичной онтологии видения, предшествовавшей разрыву между субъектом и объектом. И лишь одна мысль в позиции Лакана показалась ему неубедительной. Как позднее писал Лиотар: «Я сам почувствовал некое сопротивление учению Лакана. Двадцать лет ушло у меня на то, чтобы понять его. Оно не имеет ничего общего с тем, что в лакановской схеме обозначено как «концепт 'А'» – «большое А». Наоборот, мне кажется, что этот концепт приводит основание для разрыва между желанием и потребностью, т.е. между Реальным (в терминологии Лакана), соответствующим приказу желания или «Оно», и Воображаемым, которое относится к системе потребностей Эго. Гнев, который я чувствовал в отношении лакановского прочтения Фрейда, был связан с понятием Символического, к которому принадлежит вся сфера языка и знания» [29, p.10].

Неприятие Лиотаром лакановской концепции Символического (а также ряда других его построений) проявилось в книге, созданной на основе его докторской диссертации 1971 г. – «Дискурс, фигура» [14]. Эта масштабная, тематически размытая работа затрагивает многие темы и фигуры от перспективы Кватроченто до ее анаморфных искривлений; от «Диоптрики» Декарта до «Видимого и невидимого» Мерло-Понти; от визуальной поэзии «Судьбы» Малларме до понятия «отвержения» [foreclosure] у Фрейда; от бретоновской защиты галлюцинаций до критики гуссерлевского «Augenblick» у Деррида. Выводы этой работы крайне сложно описать или свести к теоретической системе, что характерно и для большинства осознанно уклончивых трудов Лиотара. Однако с определенной уверенностью

можно сказать, что несопоставимые и разрозненные исследования внутри этой книги одновременно сохраняются и деконструируются; связываются полярными понятиями из заглавия книги – дискурсом и фигурой.

Набор смыслов, присущих первому из этих означающих, гораздо легче определить, чем смыслы второго. Для Лиотара дискурс предполагает доминирование текстуальности над восприятием, концептуальной репрезентации над до-рефлексивным представлением, рациональной последовательности над «другим» разума. Это царство логики, понятий, форм, умозрительного взаимообмена и символического. Дискурс здесь становится местом того, что обычно считается коммуникацией и означением, где материальность означаемых игнорируется. Под видом ли диалектического отрицания, или в диакритической синхронии, дискурс предполагает веру в прозрачность и ясность.

Фигуральное [le figural] же, наоборот, привносит неясность в царство дискурсивного. Оно выступает против самодостаточности лингвистического значения, включая неассимилируемую гетерогенность в мнимо гомогенный дискурс. Во многом подобно понятию избытка у Батая, оно выходит за пределы познаваемого и передаваемого, препятствуя переводу несоизмеримого в единый систематический порядок [13, p.86]. Фигуральное есть не столько простая противоположность дискурсивного или альтернативный порядок означивания, сколько принцип разрыва, который препятствует превращению любого порядка в полностью когерентный. Позже сам Лиотар утверждал: «В ‘Дискурсе, фигуре’ я не пытался противопоставить язык и образ. Я полагал, что (дискурсивный) принцип прочитываемости и (фигуральный) принцип непрочитываемости взаимосвязаны друг с другом» [36, p.17].

Для Лиотара фигуральное охватывает поток разных значений. Оно включает риторические тропы, которые бросают вызов буквальному значению, – те «фигуры речи», которая традиционная философия тщетно пытается изгнать. Оно подразумевает также определенные понятия конфигурации, формы и образа, однако, без традиционно приписываемой этим терминам ясности и очевидности. Кроме того, оно предполагает неизбежную связь обозначения и референции с чем-то, находящимся вне замкнутой, самореферентной дискурсивной системы. Фигуральное связано также с уникальной темпоральностью того, что Лиотар называет «событием», – неожиданным происшествием, которое подрывает статичное равновесие такой синхронической системы, как, например, диакритическая оппозиция структуралистской лингвистики или имманентная когерентность гранд-нарратива.

Если точнее, Лиотар проводит границу между «фигурами-образами» [figure-images], которые нарушают восприятие и узнавание очертаний объекта (как, например, в живописи кубистов); «фигурами-формами» [figure-forms], которые проблематизируют само пространство визуального, в котором могут появляться очертания (например, абстрактный экспрессионизм Джексона Поллока; и, наконец, «фигурами-матрицами» [figure-matrices], которые просто невидимы, но при этом некоторым образом проникают в царство визуального как принцип чистого различия. Теперь же кратко рассмотрим их отношение к бессознательному.

«Дискурс, фигура» начинается с раздела «В защиту фигурального» (le parti pris du figural), где Лиотар открыто утверждает: «Данная книга является защитой видения» [14, p.11]. Поэтому может показаться, что автор еще не полностью принял массовую критику окуларцентризма. И действительно, его замысловатая аргументация не может быть сведена к столь простой формуле. Ибо Лиотар нарочито дистанцируется как от религиозной традиции, которая верит лишь в Слово, дарованное непосредственно слуховому восприятию, так и от философской традиции, отвергающей чувственный опыт как врага истины. Вместо этого он обращается к афоризму Бретона «зрение существует в диком состоянии», а также попытке Мерло-Понти исследовать хиазм и переплетение видимого и невидимого [14, p.11].

Однако быстро становится очевидным, что открытая защита визуального у Лиотара несравнима с позициями приверженцев умозрительного отображения, эмпирического наблюдения, воображаемого озарения или эйдетической интуиции. По мнению Лиотара, зрение необходимо воспринимать как источник разрушительной энергии: «l'oeil, c'est la force» [14, p.14]. И эта сила сопротивляется возвращению к гармоничному единству с миром. Не существует гегельянского отрицания дискурсивного и фигурального в нечто более высокое. В то время как дискурс следует графической логике того, что Лиотар называет «буквой» (the letter), где правит общепринятое значение, то фигура привязана к визуальному пространством «линии», где преобладают непрозрачность, нераспознаваемость и интенсивность [14, p.211]. И не существует способа их полностью сопоставить.

Так, несмотря на всю свою очевидную укорененность в феноменологической критике картезианского перспективизма, Лиотар отвергает попытку Мерло-Понти превратить живопись Сезанна в эмблему удачного возвращения к первоначальному состоянию, предшествовавшему разрыву между субъектом и объектом. Как и Лакану, ему не свойственна ностальгия по любому *vous*, предшествовавшему этому хиазму. Взамен примирения он призывает к «разногласию», где фигуральное «не привязано ни к визуальному, ни к отношению 'Я-Ты' в языке, ни к отношению 'Я-Ты' в восприятии, но связано с 'Оно' желания. Причем не с непосредственной фигурой желания, но с его действием» [14, p.23].

В заключительной части книги желающее Оно фактически начинает вытеснять неодолимую диалектику дискурса и фигуральности. Феноменологическое понимание тела и восприятия (особенно у Мерло-Понти) теперь откровенно отбрасывается ради скрытого либидинального желания. Это изменение происходит после анализа радикального ниспровержения традиционной поэзии через введение анти-означающего визуального материала у Малларме. Здесь, как отметил Дэвид Кэрролл, «[автор] в 'Дискурсе, фигуре' заходит в своего рода тупик. Поскольку когда выбор между дискурсивным и фигуральным (описываемым преимущественно в визуальных терминах) преодолевается в поэзии Малларме, не только этот выбор, но и само понятие искусства, оправдывающее подобное определение 'фигуры', может показаться неполным. Как если бы фигуральное стало бы слишком стабильным, слишком видимым, слишком легко локализуемым в конкретной поэтической практике – не важно, насколько радикальной она претендует быть, чтобы продолжать выполнять свою критическую функцию» [34, p.37].

На это место Лиотар помещает либидинальное желание, понимаемое как сила или энергия, которая подчиняется скорее императиву освобождения и интенсивности, нежели точному определению. Наиболее интересным для наших целей является то, что «фигура-матрица», которая в концепции Лиотара является обоснованием желания, невидима. По большей части, она проявляется как инверсия следов первичного процесса в процессах вторичных. «Она не только невидима, – пишет Лиотар, – но настолько же и не читаема. Она не принадлежит ни к пластическому, ни к текстуальному пространству: она является различием самим по себе, и как таковое она не допускает заключения ни в форму *оппозиции*, (что требуется в случае ее выражении в устной речи), ни в форму образа или форму, которая предполагает ее вещественного выражения. Дискурс, образ и форма в равной степени не охватывают ее, поскольку она пребывает в трех этих пространствах одновременно» [14, p.278].

Именно здесь проявляется расхождение Лиотара с лакановским понятием Символического. В разделе «Работа сновидений не мыслит» он ставит под сомнение идею Лакана о том, что бессознательное структурировано как язык. Поскольку если бы Лакан был прав, то не существовало бы значимых различий между сознательным и бессознательным. Отвергая приравнивание сгущения (*condensation*) к лингвистической работе метафоры, а замещения – к метонимии, Лиотар утверждает: «Бесполезны попытки вернуться назад к четко артикулированному языку как модели для всей семиотики, - совершенно очевидно, что

язык, по крайней мере в его поэтическом использовании, одержим и околдован фигуральным» [31, p.30]. В снах также встречаются загадочные, подобные ребусу фигуры, которые не поддаются сведению лишь к языку; они подобны полотнам Магритта, «многие из которых являются не игрой слов, но игрой изображения [figure] со словами, создающими систему его обозначений» [31, p.28].

Согласно Лиотару, Лакан не способен признать, что вещественное воплощение означающих оказывает воздействие на их значение. Он «не признает за фигуральным две его функции: операционную *внутри* системы письма (создающую изображения с помощью букв подобно скорее ребусу, нежели иероглифу) и ту, о которой Лакан не говорит ни слова, - использующую десигнаторную власть языка и просто заменяющую означаемое одним из его признаков, концепт – одним из его объектов» [31, p.39]. То есть Лакану не удается понять фигуральное как внутренний принцип разрыва, который противопоставляет материальность означающих тому, что они пытаются обозначить. Кроме того, он не придает значения важности референтной функции языка – способности изображения [figure] называть видимые объекты, которые не могут интерпретироваться как чисто лингвистические концепты. Таким образом, выраженное посредством фигуральности желание должно восприниматься не как поддающийся расшифровке источник латентной доступности, скрытой за явным содержанием сна. Скорее оно представляет собой первоначальный фантазм, разрушающий ясность и ломающий законы языка, «дискурс и фигуру одновременно, язык утерянный среди галлюцинаторных декораций, первичное насилие» [31, p.51].

К сожалению, Лиотар ограничивает свой анализ исключительно текстами «Сочинений» (Écrits) Лакана. Он пренебрегает более сложным анализом видения и взгляда, проделанным во время семинаров курса «Четыре основных понятия психоанализа». Возможно, это обусловлено тем, что семинары были опубликованы лишь спустя десятилетие после их проведения в 1964 г. Эта более поздняя работа наглядно свидетельствует о признании Лаканом неизбежном наложении визуального и лингвистического. Таким образом, строгое разделение Воображаемого и Символического, которое Лиотар подверг критике в работе «Дискурс, фигура», не было для Лакана столь однозначным.

Тем не менее защита Лиотаром иллюзорной «фигуры-матрицы», разрушающей ясность означающей системы, заслужила одобрение даже у Жюль Делеза и Феликса Гваттари, выступавших с критикой структурализма и его остаточных проявлений у Лакана [37]. <...>

Как бы ни оценивали либидинальную политику Лиотара, сам он начал высказывать сомнения в ее убедительности. Однако для нас представляется более важным подчеркнуть присутствие сходных рассуждений о визуальных феноменах в его работах данного периода. Так, Лиотар прославляет именно те разрушительные, нерепрезентируемые и невидимые импульсы, которые вдребезги разбивают традиционную концепцию визуального опыта. В 1971 и 1972 гг. он публикует очерки «Фрейд по Сезанну» и «Психоанализ и живопись», где критикует эстетическую теорию Фрейда за привилегированность символического содержания произведения искусства по отношению к пластическим средствам. Последние всегда сопротивляются сведению к четкому значению. Далее в «Живописи как либидинальном диспозитиве» (1972) Лиотар анализирует произведения таких художников, как Сезанн, Делоне и Клее, а в следующем году обращается к искусству гиперреализма [16]. Во всех этих работах Лиотар подчиняет незамутненность беспристрастного взгляда работе фигурального желания, которая разрывает гладкую поверхность холста, чтобы глубоко проникнуть в бессознательное самого зрителя.

Не удивительно, что откровенно «анти-визуальное» искусство Марселя Дюшана казалось Лиотару близким по духу. В работе 1977 г. «Les transformateurs Duchamp» он одобрительно замечает, что дюшановское «разложение визуальных ансамблей не ставит перед собой цели заново открыть тело или эго, первичное по отношению к картезианскому

телу, – «плоть», по словам Мерло-Понти, открывающуюся миру помимо общепринятых референтов. <...> Здесь нет намерения *исцелить* уродства, которые находятся в пределах визуального поля, или восстановить криволинейное пространство, где иллюзорный хиазм протяженности управляет ими. Необходимо ослепить взгляд, который во что-либо верящит; необходимо создать живопись слепоты, приводящую в замешательство самодостаточность видения» [38, p.68].

То, что Дюшан называет «Зеркальностью» (*miroirique*), создает анаморфное искажение видимости, в котором «парадоксальные петли» или сочленения внутри визуального опыта и между дискурсом и фигуральностью остаются несогласованными между собой и несоразмерными друг другу [31, p.264].

В эссе 1973 г. «Некино» (*Acinema*) Лиотар распространяет свой анализ либидинальной экономики на кинематограф, во многом повторяя критику традиционного кино от Бергсона до Дебора и Метца. Отстаивая главенство движения над статичностью, он осуждает кино за попытку стабилизировать визуальный опыт и создать шаблонные концовки. «Все так называемые хорошие формы, – утверждает он, – подразумевают возвращение одинаковости, свертывание многообразия в идентичность» [31, p.172]. Посредством шаблонных сюжетных решений, механизмов идентификации и эффекта реальности, создаваемого редактированием, а также синхронизацией звуков и образов, фильмы создают идеологический симулякр осмысленного единства. Таким образом, они действуют «как ортопедическое зеркало, охарактеризованное Лаканом в 1949 г. как неотъемлемая часть воображаемого субъекта - объекта *a*» [31, p.176].

«Acinema» же, наоборот, должно уничтожить иллюзию единства и последовательности. Оно станет *détournement* (Лиотар вводит понятие ситуационистов, но приписывает его только Пьеру Клоссовски), похожим на потлач знаков у Батая: «Весьма важно то, что вся вложенная в симулякры эротическая сила взращивается, поощряется, демонстрируется и сгорает в пустую. Именно в связи с этим Адорно говорил, что единственное подлинно великое искусство – это создание фейерверков: пиротехника прекрасно воспроизводит безрезультатное потребление энергии в *jouissance* [наслаждении]» [31, p.171]. «Acinema» достигает этой цели либо через максимальную приостановку действия, создавая фильмы, подобные живым полотнам; либо через максимальную активизацию, которая создает «лирические абстракции» [31, p.177]. В обоих случаях «ортопедический» субъект традиционного сюжетного кино демонтируется. Зрению снова парадоксальным образом дозволяется открыть невидимые фигуры-матрицы, посылающие импульс через бессознательное. <...>

Однако именно в лиотаровском анализе постмодернизма его унаследованная от Левинаса критика окулярцентризма окончательно вступила в свои права. В рамках данной работы не стоит пытаться еще раз классифицировать различные значения, которые термин «постмодерн» приобрел за последние два десятилетия [39], а тем более подливать масло в огонь все более изнурительных баталий вокруг его скрытого смысла. Достаточно сказать, что доклад Лиотара 1979 г. для Совета университетов при правительстве Квебека «Состояние постмодерна: доклад о знании», наряду с его эссе «Ответ на вопрос: что такое постмодерн?» 1982 г. создали отправную точку для международной дискуссии, особенно после того, как в 1980 г. им была противопоставлена знаменитая декларация Хабермаса: «Модерн – незавершенный проект».

Хотя много внимания было уделено лиотаровской идентификации постмодернизма с недоверием к эмансипационным метанарративам и отрицанием рационального мета-дискурса легитимации, его рассуждения содержали и ряд претензий в отношении визуальных проблем, столь важных для других его работ. Косвенно они проявились и в его нападках на прозрачность коммуникации у Хабермаса. Здесь Лиотар повторяет доводы Фуко и других критиков Руссо. Так же критика унифицированного исторического нарратива у Лиотара напоминает неприятие «Икаровского взгляда с высоты птичьего полета», уже

отмечавшегося Батаем, Мерло-Понти, де Серто и другими критиками тотализирующего взгляда издалека. «Сама идея, – предостерегает он, – о том, что мышление способно создать систему тотального знания об облаках мысли посредством перемещения от одного [облака] к другому и аккумуляции полученных в каждом случае видов, – являет собой грех *par excellence*, - высокомерие разума» [29, р.6-7].

Курируя постмодернистскую «манifestацию» или «не-выставку» [nonexhibition] «Имматериальные тела» в Центре Помпиду весной 1985 г. Лиотар попытался продемонстрировать связь между своими идеями и новыми технологиями: видео, спутниками, голограммами и компьютерами [40; 41]. Пытаясь вызвать ощущение дематериализации мира, видимого научному взгляду, шоу само вело своих посетителей или, скорее, позволяло им без карты блуждать по лабиринту, состоящему из 61 «зоны» и завершавшегося пространством, наполненным устройствами электронной обработки текста и хранения информации. Неудивительно, что это называлось «лабиринтом языка». Как отмечал Джон Райхман, «в мире 'Имматериальных тел' все начиналось телом и заканчивалось языком. <...> Это был кошмар феноменолога; везде демонстрировалось замещение материальной деятельности 'живого тела' искусственными, формальными или имматериальными языками. Вы вступали в мир симуляций тела» [42].

Скитаясь по этому лабиринту, посетители слушали через наушники поток текстов, которые в зависимости от смены местоположения менялись. Никакой связный нарратив не делал их скитания по лабиринту осмысленными, но чувство темпоральности (часто патологическое) тем не менее появлялось. «Одним из превалирующих измерений постмодерна, - объясняли Лиотар и его коллеги, - является время. Его покорение является одним из самых последних вызовов. Выставка впервые вводит этот параметр через преобладание звуковой коммуникации (связанной с течением времени) по отношению к коммуникации визуальной» [43, р.2].

Визуальный импульс оставался, даже если он и не приводил к коммуникации. На самом деле, «Имматериальные тела» предлагали множество примеров симулированных образов, в которых «реальность» трансформировалась в симулякры гиперреальности. Соответственно, один из голосов в наушниках принадлежал Бодрийяру, пророчащему начало новой эры симулякров. То есть выставка предполагала имплицитный ответ на важнейший вопрос, который сам Лиотар никогда прямо не озвучивал: что же происходит с отверженным визуальным материалом, «выброшенным» из психики? Если психоанализ смог доказать возвращение вытесненного в подсознание, то как обстоит дело с возвращением отверженного? Ответом может стать как раз это фантазмагоричное царство образов без референтов, «предшествование симулякров», отождествляемое Бодрийяром с существующим культурным порядком. Таким образом, постмодернистское подозрение к визуальному (парадоксально разжигаемое тем, что Лиотар в языческом ключе апроприировал левинасовскую критику окуларцентризма греков), лучше всего воспринимать как оборотную сторону этого торжества гиперреальных симулякров, а не как отрицание этого торжества. Если у Лиотара (и в иудейской традиции в представлении Левинаса) фигура отвергается, то в «гипервизуальности» Бодрийяра вместо этого отвергается уже сама реальность. В обоих случаях теряется любая надежда на ясность смысла и прозрачность понимания. В обоих случаях модернистская вера в возможность примирения видимого и рационального решительно отклоняется. То, что воспринимается органами чувств, и то, что имеет смысл, несоединимо друг с другом. Не удивительно, что этот вывод, как открыто признавал Лиотар в ходе обсуждения выставки «Имматериальные тела», вызывал преимущественно скорбь и меланхолию по потерянным иллюзиям модернизма [44, р.33]. «Все, что осталось, – подытожил он, – это подобно зеркалу отражать в сознании эту неясность» [31, р.193]. Все что мы, пережившие модерн, можем сделать, – бесцельно скитаться, словно в залах Центра Помпиду, среди меняющихся облаков, являющихся нашими собственными разрозненными мыслями. «Одно облако отбрасывает

ть на другое, форма облаков меняется в зависимости от угла восприятия» [29, р.5]. Но солнце никогда не сможет пробиться через них, чтобы осветить наш путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lyotard J.-F. *The differend: phrases in dispute* / Trans. G. Abbeele. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. - 232 p.
2. *The Levinas reader.* / Ed. by S. Hand. - Oxford: Blackwell Publishers, 1989. - 320 p.
3. Baudrillard J. *The precession of simulacra* // *Art after modernism: rethinking representation* / Ed. by B. Wallis. - N.Y.: New Museum of Contemporary Art, 1984. - P. 253-282.
4. Baudrillard J. *Selected writings* / Ed. by M. Poster. - Stanford: Stanford University Press, 1988. - 294 p.
5. *Seduced and abandoned: the Baudrillard scene* / Ed. by A. Frankovits. - Sydney: Stonemoss Services, 1984. - 117 p.
6. Kellner D. *Jean Baudrillard: from Marxism to postmodernism and beyond.* - Oxford: Blackwell Publishers, 1989. - 246 p.
7. Jameson F. *Postmodernism and consumer society* // *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* / Ed. by H. Foster. Washington: New Press, 1983. - P.111-125.
8. Lash S. *Sociology of postmodernism.* - N.Y., L.: Routledge, 1990. - 320 p.
9. Docherty T. *After theory: Postmodernism/Postmarxism.* - N.Y., L.: Routledge, 1990. - 240 p.
10. Morris M. *Room 101 or a few worst things in the world* // *Seduced and abandoned* / Ed. by A. Frankovits. Sydney: Stonemoss, 1984. - P. 91-117.
11. Buci-Glucksmann C. *La folie du voir: de l'esthétique baroque.* - Paris: Galilée, 1986.
12. Buci-Glucksmann C. *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin.* - Paris: Galilée, 1984.
13. Pefanis J. *Heterology and the postmodern: Bataille, Baudrillard and Lyotard.* - Durham: Duke University Press, 1991. - 180 p.
14. Lyotard J.-F. *Discours, figure.* - Paris: Klincksieck, 1985. - 428 p.
15. Lyotard J.-F. *Dérive à partir de Marx et Freud.* - Paris: Galilée, 1970. - 216 p.
16. Lyotard J.-F. *Des dispositifs pulsionnels.* - Paris: Galilée, 1970. - 240 p.
17. Welchman J.C. *Word, image and modernism: an analysis of the orders of relations between visuality and textuality in the modern period.* - Ph.D. diss. London: Courtauld Institute of Art, 1991. - 446 p.
18. Ricoeur P. *L'originaire et la question-en-retour dans le 'Krisis' de Husserl* // *Textes pour Emmanuel Lévinas* / Ed. by F. Laruelle. - Paris: J.-M. Place, 1980. - P. 79-87.
19. *Face to face with Levinas.* / Ed. by R.A. Cohen. - Albany, N.Y.: State University of New York Press 1986. - 264 p.
20. Handelman S.A. *Fragments of redemption: Jewish thought and literary theory in Benjamin, Scholem and Levinas.* - Bloomington: Indiana University Press, 1991. - 418 p.
21. Levinas E. *Entretien avec Emmanuel Lévinas* // Malka S. *Lire Lévinas.* Paris, 1984. - P. 103-114.
22. Levinas E. *Totality and infinity* / Trans. A. Lingis. - The Hague: Duquesne University Press, 1969. - 307 p.
23. Kearny R. *Dialogue with Emmanuel Levinas* // *Face to face with Levinas.* / Ed. by R.A. Cohen. - Albany, N.Y.: State University of New York Press 1986. - P.13-33.
24. Wyschogrod E. *Doing before hearing: on the primacy of touch* // *Textes pour Emmanuel Lévinas.* Paris: J.-M. Place, 1980. - P. 177-203.
25. Wyschogrod E. *Emmanuel Levinas: the problem of ethical metaphysics.* - The Hague: Martinus Hijhoff, 1974. - 260 p.
26. Levinas E. *Interdit de la représentation et 'droits de l'homme.* - Paris: Seuil, 1984.
27. Levinas E. *Beyond intentionality* // *Philosophy in France today* / Ed. by A. Montefiore. - Cambridge: Cambridge University Press, 1983. - P.100-115.
28. *La mode Lévinas* // *Le Monde.* November 23, 1984.

29. Lyotard J.-F. Peregrinations: law, form, event. – N.Y.:Columbia University Press, 1988. – 189 p.
30. Lyotard J.-F. La phénoménologie. - Paris: Presses Universitaires de France, 1954. – 127 p.
31. The Lyotard reader / Ed. by A. Benjamin. - N.Y., L.: Wiley-Blackwell, 1989. – 448 p.
32. Lyotard J.-F. Notes on the return and Capital // Semiotext(e). - 1978. Vol. 3. No. 1. - P. 44-53.
33. Lyotard J.-F. The postmodern condition: a report on knowledge / Trans. G. Bennington and Brian Massumi. - Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1984. – 144 p.
34. Carroll D. Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida. – N.Y.: Methuen, 1987. – 288 p.
35. Lyotard J.-F. Adorno as the devil // Telos. - 1974. Vol. 19. – P. 128-137.
36. Lyotard J.-F. Interview // Diacritics. - 1984. Vol. 14. No. 3. – P. 3-15.
37. Ragland-Sullivan E. Jacques Lacan and the philosophy of psychoanalysis. - N.Y.: Routledge, 1987. – 224 p.
38. Lyotard J.-F. Les transformateurs Duchamp. - Paris: Galilée, 1977. – 256 p.
39. Megill A. What Does the Term 'Postmodernism' Mean? // Annals of Scholarship. - 1989. Vol. 6. - P. 129-151.
40. Théofilakis É. Modernes et après? 'Les Immatériaux'. - Paris: Autrement, 1985. – 241 p.
41. '1984' et les présents de l'univers informationnel. - Paris: Centre Georges Pompidou, 1985. – 479 p.
42. Rajchman J. The postmodern museum // Art in America. – 1985. Vol. 73. No. 10. P. 110-120.
43. Les Immatériaux. - Paris: Centre Georges Pompidou, 1985. – 216 p.
44. Lyotard J.-F. A conversation with Jean-François Lyotard // Flash art. - 1985. No. 121. – P. 32-39.

© Джей М. , Хазина А.В., Николаи Ф.В., 2015