

АВАНГАРД. ПРОБЛЕМА ИМЕНОВАНИЯ

Мне вдруг показалось, что следовало бы опубликовать те мои старые и новые мысли вместе; что только в противопоставлении такого рода и на фоне моего прежнего образа мыслей эти новые идеи могли получить правильное освещение.

*Л.Витгенштейн. «Философские исследования» (Предисловие)*¹

Что же касается термина «авангард», уже много раз обсуждался вопрос, сохранить его или пренебречь им. Мы прибегаем к нему, исходя из тактики его употребления, он важен именно поэтому и в качестве исторического напоминания... Многие употребляют этот термин в совершенно противоположных смыслах, и все то, что объявляет себя авангардом, автоматически им не становится.

*Ф.Соллерс. «Авангард сегодня» (Беседа с Марселином Плейне)*²

Что мы понимаем под «авангардом»? Насколько учитываем все многообразие явлений политической, литературной и художественной жизни, которое привычно ассоциируется с этим словом, характеризующим, начиная с середины XIX в., многие факты европейской, а затем и интернациональной культуры? Под именем «авангарда» часто объединяют столь различные политические тенденции, художественные направления и теории, что с 1960-х гг. назрела необходимость пересмотра тех значений, которые связаны с термином, иначе «противоположные смыслы» создают путаницу и дезавуируют содержание авангардистского текста и разговора об авангарде. Одним из эпизодов переосмысления (и осмысления) авангарда стала дискуссия, инициированная Филиппом Соллерсом на канале «Культура» французского радио в 1974 г., хотя кульминации означенной дискуссии надо было ждать еще несколько лет, когда в 1977 г. в Центре Помпиду Соллерс попытался окончательно размежеваться с «противоположными смыслами» политических, а именно марксистских, пониманий авангарда, диалектически обосновывая существование авангарда «в противодействии» рациональному марксизму³. Приблизительно в те же годы «авангард» привлекает внима-

¹ Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы / Пер. М.С.Козловой. Ч. 2. М., 1994. С. 78. (Далее – Ф.И.).

² Соллерс Ф., Плейне М. Авангард сегодня (беседа) / «Ecrire... pour quoi? Pour qui?», Dialogues de France-Culture. Presses universitaires de Grenoble, 1974 (пер. авт.). Филипп Соллерс – французский писатель, известный также тем, что с 1960 по 1982 г. руководил изданием журнала «Тель Кель» (Tel Quel), позиционирующего себя как авангардный.

³ К.Милле, главный редактор журнала «Арт пресс», в своей книге «Современное искусство Франции» (Минск, «Пропилей», 1995, пер. Л.Морозова, С.Артюшевская, А.Дудина, А.Жук) вспоминает: «В 1977 году мы (...) организовали дискуссию на тему “Кризис авангарда?”. (...) Соллерс находит странным, что симптомы авангарда были интерпретированы в терминах «прогресса», в то время как они являются лишь отражением серии схваток, колебаний, криков, непонятных или трагических призывов. Авангард существует только в противодействии рациональному марксизму и психоанализу» (Ф.И. С. 238).

ние теоретиков, считавших необходимым актуализировать марксистский подход для обзора исторической перспективы искусства. Особое значение приобретает в этом контексте книга Питера Бюргера, оставшаяся, несмотря на всю адресованную ей критику, основной референцией в дискуссиях о теории авангарда⁴.

К «художественному авангарду» большинство специалистов относят и «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо, и «Памятник III Интернационалу» Владимира Татлина, и дюшановский «Фонтан», и композиции Кандинского... А историк искусства и философ Тьерри де Дюв считает, что картины Курбе или Мане также отвечают тем условиям, при которых можно назвать их авторов художниками авангарда. Вопрос о том, какие художественные тенденции относятся к авангарду, а какие – нет, усложняется, когда в 50-е–70-е гг. XX в. поле авангарда расширилось, включив в себя музыку Кейджа, творчество Роберта Раушенберга, хэппенинги Алана Капроу, деятельность «Флюксуса», минималистские объекты и многие другие факты⁵.

Итак, предстоит ответить на два основных вопроса: как объяснить логику употребления слова «авангард», и почему необходимо снова и снова обращаться к этому термину, а не обозначить все события своими собственными именами? Укорененное как в культурном обиходе, так и в повседневной речи, это слово используется в разных контекстах, требующих дополнительных уточнений, потому что один и тот же термин может относиться к разному содержанию. Таким образом, говоря об «авангарде», историю термина необходимо отделить от его концептуального обоснования, связанного с созданием «теорий авангарда» в 1960–1970-е гг. Теории авангарда возникают позднее его исторических практик: тогда, когда необходимо осмыслить взаимосвязи культурной и политической истории XX в., и в то время, когда наступает новая эпоха, в свою очередь требующая осмысления и определения...

Грамматика авангарда

Прояснение термина «авангард» представляется возможным при рассмотрении случаев употребления этого слова в языке, проявлении *грамматики*⁶ этого выражения, по Витгенштейну. Вопрос о сущности «что означает X?» уступает место вопросу «как мы используем термин X?». Вместо того,

⁴ Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Univ. of Minnesota Press, 1984 (нем. изд. 1974 г.).

⁵ В данной статье хотелось бы придерживаться термина «факт» или «эстетическое событие». (Heinich N. / Schaeffer J.-M. “Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)”, éd. J. Chambon, 2004. **Вслед за Ж.-М. Шаффером, а также Н. Гудменом, Д. Дэвисом и др., предполагается, что эстетический опыт обусловлен контекстом, создается всеми составляющими этого события, включая и различные моменты окружения, личного контакта и пр., что особенно понятно сегодня, когда многие новаторские идеи обусловлены так называемыми «партиципаторными» практиками (участия).**

⁶ Л. Витгенштейн видит задачу философии в прояснении мысли, что связано в его понимании с выведением *глубинных* проблем на поверхность языка: это означает формулирование проблем философии таким образом, чтобы нам не нужно было прибегать к допущениям «скрытого» смысла, а использовать возможности, кроющиеся в языке. В этом понимании проблемы метафизики уступают место проблеме составления философской грамматики: «наше исследование является грамматическим. И это исследование проливает свет на нашу проблему, устраняя недоразумения, связанные с употреблением слов в языке, непонимание, порождаемое в числе прочего и определенными аналогиями между формами выражения в различных сферах нашего языка. <...> Это можно сформулировать и так: мы устраняем недоразумения, делая наше выражение более точным» (Ф.И. § 90, 91. С. 122–123).

чтобы доискиваться до сущности слова «авангард», согласно Витгенштейну, нужно показать, в каких контекстах оно употребляется, пытаться обозначить границы, за которыми термин «авангард» перестает функционировать и его участие в языковых конструкциях становится неприемлемым. Поэтому необходимо выявить возможные случаи употребления этого слова и их функциональные особенности. Иначе говоря, следуя терминологии Витгенштейна, *грамматическая* задача в данном случае решается в процессе изучения тех «языковых игр»⁷, которые с помощью *фамильного сходства*⁸ объединены под общим названием «авангарда».

Языковые игры можно объяснить на примерах, ни один из которых не является ни достаточным, ни исчерпывающим, а позволяет прибегнуть к дальнейшему сравнению и прояснению сказанного. Каждая *языковая игра* связана с характерным принципом использования слова. Однако мы используем слова для осуществления конкретного действия: для того, чтобы понять что-нибудь, узнать о чем-то, выполнить действие, следуя некоему правилу, причем правило может пониматься как условие, которое требуется соблюдать, чтобы проявить значение сказанного. Поэтому соблюдение правил – составная часть нашей повседневной языковой деятельности, позволяющей осуществлять сравнения, переходить от одного действия к другому: ведь для этого мы ориентируемся на своеобразные языковые указатели, которые могут быть выработаны привычкой или связаны со спецификой обучения, хотя правило и не закреплено раз и навсегда, не должно обязательно соответствовать какому-либо списку правил. Оно вырабатывается в процессе поиска новых форм «перевода»⁹ одного вида деятельности в другой: «так, при определенных обстоятельствах, можно изобрести игру, в которую никто не играл»¹⁰. Ни одно слово не детерминировано изначально, оно обретает свои значения, вступая в различные соединения, занимая присущую данной языковой игре позицию в определенном языковом контексте. Но для того, чтобы понимать, создавать новые игры, вырабатывать новые правила и использовать в особом контексте уже существующие, – важно осознать *возможности*¹¹, присущие нашей деятельности. И здесь, проясняя значение слова «философия» (или значение слова «авангард»),

⁷ Л. Витгенштейн не дает определения языковой игре, вернее, его замечания связывают между собой каждый из концептов «Философских исследований», создавая общую картину возможностей языковой практики. Язык – «инструмент» (Ф.И. § 11–19). «Представь себе многообразие языковых игр на таких вот и других примерах: отдавать приказы или выполнять их; описывать внешний вид объекта или его размеры; изготавливать объект по его описанию (чертежу); информировать о событии <...> просить, благодарить, проклинать, приветствовать, молить...» (Ф.И. § 23. С. 90).

⁸ «Мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом».

⁹ «Следовать правилу, делать сообщение, давать задание, играть партию в шахматы – все это практики (применения, институты). Понимать предложение – значит понимать язык. Понимать язык – значит владеть техникой. <...> Ну, а представь себе шахматную партию, переведенную по определенным правилам в ряд действий, обычно не ассоциируемых с игрой – например, выкрики, топанье ногами. <...> Наш парадокс был бы таким: ни один образ действий не мог бы определяться каким-то правилом, поскольку любой образ действий можно привести в соответствие с этим правилом» (Ф.И. § 199, 200, 201. С. 162–163).

¹⁰ Там же. § 204. С. 163.

¹¹ «Нам представляется, будто мы должны проникнуть в глубь явлений, однако наше исследование направлено не на явления, а, можно сказать, на “возможности” явлений. То есть мы напоминаем себе о типе высказывания, повествующего о явлениях. <...> Поэтому наше исследование является грамматическим» (Ф.И. § 90. С. 122).

мы не должны возводить языковую надстройку, как считает Витгенштейн¹², а проявлять возможности использования слова с помощью поиска промежуточных звеньев, искать пути сравнительных приемов.

Иначе говоря, мы желаем прояснить, как используется слово «авангард» в разных контекстах. Составление и прояснение *грамматики* выражения «авангард» может помочь и прояснению идеи авангарда. Рассмотрение *проблемы именования* авангарда приобретает характер демонстративной практики, деятельности, способствующей *проявлению* функциональности этого термина и определению возможностей его использования.

При этом мы отдаем себе отчет, что термин «авангард», с точки зрения его актуализации в языковых играх, часто работает в роли цезуры, прочерка в используемом выражении, поскольку противоречия, о которых говорит Соллерс, касаются применения этого термина по отношению к разным объектам. Термин также подвергается пересмотру в исторической перспективе: мы говорим об «историческом авангарде», имея в виду целый свод художественных и литературных практик первой половины двадцатого века, в то время как концептуализация термина связана с тем, что в условиях возникновения новых художественных практик предлагается актуализировать его как для именования новых фактов, так и фактов, принадлежащих истории.

Задача концептуального прояснения термина «авангард» связана, таким образом, с демонстрацией различных языковых ситуаций с участием этого термина, где под «языковой ситуацией» мы понимаем различные формы, проявляющие условия использования термина «авангард». Необходимо, во-первых, ограничить поле, за которым мы не можем использовать этот термин, а во-вторых, создать *промежуточные звенья*, рассмотреть те языковые игры, которые позволили бы нам увидеть случаи употребления слов, расширяющих возможности употребления термина «авангард» или позволяющих установить *фамильное сходство*¹³.

Дискуссия о связи «теории искусства» и «искусства авангарда» может помочь прояснению вопроса, насколько поле использования термина «авангард» должно учитывать и модулировать языковые игры с термином «теория искусства». Понятно, что каждый случай использования того или другого выражения обусловлен особым контекстом, не существует абсолютного момента пересечения. Однако рассмотрение возможностей языковых игр с их участием позволяет в какой-то степени приблизиться к обозначению границ, за которыми мы не сможем «обозреть» перспективы «авангарда».

¹² «Можно подумать, коли философия трактует об употреблении слова «философия», то должна существовать некая философия второго порядка. Но это как раз не так; данная ситуация скорее уж соответствует случаю с орфографией, которая должна заниматься и правописанием слова “орфография”, не превращаясь при этом в нечто, относящееся ко второму порядку» (Ф.И. § 121. С. 129).

¹³ «Главный источник нашего недопонимания в том, что мы не *обозреваем* употребления наших слов. – Нашей грамматике недостает такой наглядности. – Именно наглядное действие (*übersichtliche Darstellung*) рождает то понимание, которое заключается в «*усмотрении* связей». Отсюда важность поисков и изобретения *промежуточных звеньев*» (Ф.И. § 122. С. 129).

«Мир искусства», статья Артура Данто¹⁴ написана в 1964 г., и в ней нет прямой отсылки к авангарду. Статья «Искусство авангарда и проблема теории» Ноэля Кэролла¹⁵ появилась в печати в 1995 г., является критической рефлексией на декларацию теоретической роли произведения искусства, содержит ответ не только Данто, но и Гринбергу, и Кошуту, ставит под сомнение возможность ассоциации произведения искусства (понимаемого в данном контексте как произведения искусства авангарда) и теоретической аргументации. Включение в поле обсуждения термина «авангард» позволяет нам приблизиться к прояснению этого термина настолько, насколько это возможно, рассматривая его использование в данном контексте. Грамматика «авангарда» проявляется в соответствии с правилами языковых игр, актуализирующих его значение. Как мы можем проявить эти правила? Только с помощью примеров, показывая, согласно Витгенштейну, как «фамильное сходство» некоторых языковых игр помогает *наглядно* проследить, как на пересечении вопроса об определении искусства и вопроса значения теории для современного искусства возникает общность языковых игр с термином «авангард».

Искусство авангарда и проблема теории

Статьей «Мир искусства» Артур Данто ответил на удивительный для 1964 г. факт искусства: экспозицию коробки с консервированным супом Бриллоу в роли художественного объекта. Таким образом, по мнению Данто, художник Энди Уорхол открыл новую эпоху – «теории реальности». С этого момента для того, чтобы художественный объект был признан таковым, необходимо наличие некоей теории¹⁶. Это утверждение философ Ноэль Кэрролл оспорил спустя тридцать лет, говоря о недопустимости сравнения в одном контексте авангардного произведения искусства и теоретической мысли¹⁷.

Поступок Энди Уорхола свидетельствует, по мнению Данто, высказанному не только в «Мире искусства», но и последующих работах, в частности статье 1984 г. «После конца искусства», о двух важных событиях: 1. завершении поступательного развития различных видов формообразования и, соответственно, традиции описания искусства, связанной с созданием истории искусства; 2. необходимости с этого момента теоретической поддержки дея-

¹⁴ Артур Данто (Arthur Coleman Danto) (род. 1924) – один из ведущих американских арт-критиков, философ, в поле его интересов философская эстетика, философия истории. Автор многих статей, посвященных поп-арту, и книги, посвященной Энди Уорхолу. Наиболее известная книга – сборник статей «После конца искусства» (After the End of Art, 1997). Статья «Мир искусства» (Artworld) – одна из первых посвященных поп-арту и Энди Уорхолу.

¹⁵ Ноэль Кэрролл (Noël Carroll) (род. 1947) – один из ведущих американских философов искусства. Он известен своими работами в области философии искусства, философии кино, философии истории. Автор «Философии массового искусства» (1998). Одна из самых известных его книг «Философия ужаса, или Парадоксы чувств» (Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart, 1990).

¹⁶ «То, что на самом деле составляет различие между коробкой Бриллоу и произведением искусства, состоящим из (этой самой) коробки Бриллоу, так это некая теория искусства. Именно теория дает возможность поместить эту коробку в мире искусства и сохраняет от падения в мир объектов реальности, к которым она относится на самом деле (в том смысле, что она является чем-то другим, нежели художественным объектом)». Arthur Danto "The Artworld" (пер. автора) / The Journal of Philosophy. Vol. 61. Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964). P. 581.

¹⁷ Noël Carroll. Avant-Garde Art and the Problem of Theory / Journal of Aesthetic Education. Vol. 29. № 3. (Autumn, 1995). Univ. of Illinois Press.

тельности художника. Впоследствии это дало возможность Данто говорить о «конце искусства»¹⁸, то есть о завершении эволюционной, последовательной истории искусства.

Данто констатирует: с того момента, как мы больше не можем определить, опираясь только на способности чувственного восприятия, является ли данное событие фактом искусства или нет, нам требуется изменить практику именованности искусства. Таким образом, американский философ поднимает вопрос об именовании искусства. В каком случае мы говорим о чем-нибудь как о произведении искусства? И далее: где проходит граница между искусством и не искусством? Вывод автора обуславливает практику именованности искусством действием теории. Что означает «теория» в статье Данто? Автор показывает логику теоретического выражения как логику идентификации искусства как искусства.

Энди Уорхол повторяет жест Марселя Дюшана, экспонируя в качестве художественного произведения коробки с супом, обычно встречающиеся на прилавке магазина. Что мы понимаем в данном случае под «жестом»? С 1913 г. Марсель Дюшан начинает экспонировать на художественных выставках различные предметы, изготовленные фабричным способом, самым знаменитым из которых стал «Фонтан». Художник никак не вмешался ни кистью, ни резцом для создания этого произведения. Он поставил только подпись: Р.Мутт. Несоответствующий «автор» писсуара был указан, чтобы, как о том писал Тьерри де Дюв, произвести процедуру «крещения»¹⁹. Обыкновенный предмет повседневности становится детищем некоего безвестного Мутта.

Можно сказать, что в этот момент происходят два превращения: писсуара в объект искусства и Мутта – в художника. Именованность объекта определяется указательным жестом: вот объект искусства. Предмет повседневности получает имя произведения искусства. В течение истории искусства XX в. и далее в XXI-м, подобный ход событий в процессе создания искусства был развит, дополнен и в некотором роде канонизирован. Выражение Дюшана «реди-мейд» вошло в оборот и художников, и широкого круга любителей искусства²⁰. Начиная с 1950 г. сам Дюшан выполняет еще 8 копий «Фонтана», подчиняясь требованиям эпохи. Копии представляли собой подписанные фабричным способом изготовленные предметы. Главным их достоинством оставался именуемый жест художника, маркирующий подписью этот факт указания. В дальнейшем жест именованности был использован Энди Уорхолом, а указание на предмет претерпело разные изменения, адресуясь и пустому холсту, и пейзажу, и человеческому действию, и старей, изношенной вещи, как у Болтански²¹.

¹⁸ Danto, Arthur Coleman (1998), "After the end of art: contemporary art and the pale of history", Princeton Univ. Press.

¹⁹ Thierry de Duve "Kant after Duchamp", MIT, 1996.

²⁰ Кроме товаров потребления, «окрещенных» Уорхолом, можно вспомнить ветки и камни, ставшие искусством в период появления и развития такого художественного движения, как Land Art, столы и стулья, составлявшие как инсталляции автора концептуализма, Джозефа Кошута («Один и три стула», 1965), так и впоследствии свидетельствовавшие о жизни обычного человека, призванные оживить память о нем в инсталляциях Кристиана Болтански, и многие, многие другие случаи. В одних из них художники сохраняют название «реди-мейда», в других – используют другое слово «артефакт». Но во всех случаях речь идет об именовании взятого из повседневной жизни объекта «искусством».

²¹ Кристиан Болтански, французский художник, главной темой которого стала «маленькая память». Художник считает, что каждый человек достоин памяти, использует в своих инсталляциях ношенные вещи, фотографии, предметы повседневности, воссоздавая «камеру забытых вещей», например. В данном случае жест художника многозначен: он указывает на старое пальто, обозначая территорию искусства и территорию памяти.

Можно назвать этот факт именованя указательным определением: художник будто протягивает руку и, указывая пальцем на предмет, объявляет: «Это есть...». Именоване с помощью указательного жеста понимается Витгенштейном как «остенсивное определение». Остенсивное (указательное) определение использует предметы, на которые оно указывает, в качестве образцов. Несмотря на, казалось бы, столь различные области применения – в практиках современного искусства и в анализе языка – и в том, и в другом случае очерчивается поле нашего внимания: языкового анализа или объектов искусства, в обоих случаях указываются инструменты выражения. Указательный жест имеет цель ввести в наш обиход инструменты художественного выражения (у Витгенштейна – языка), а не выйти в область окружающего мира. Все проблемы языкового выражения решаются внутри вырабатываемой грамматики. Подобные инструменты функционируют как образцы, или *парадигмы* обозначенной грамматики.

Ноэль Кэрролл в своей статье отказывает авангарду в способности создавать настоящую научную теорию. Создание теории, по словам Кэрролла, требует большего, нежели указания на очевидные вещи. «Очевидность должна быть структурирована из аргументов и контраргументов всех видов – индуктивных, дедуктивных, и так далее. А это, в свою очередь, потребует выстроенного в соответствии со всеми указанными условиями, согласованного целостного типа презентации. Но это-то как раз и не удастся авангарду», их произведения в соответствии с традицией эпатажа должны дезориентировать, шокировать и удивлять своей нефункциональностью²². Здесь Кэрролл усматривает несоответствие методов создания теоретической конструкции и авангардных способов презентации своего содержания, которые стремятся «эпатировать буржуа».

Произведения художников авангарда ссылаются на теории, но сами не являются таковыми, в том смысле, что они не могут продемонстрировать или научить теории, они являются «паразитическими», по словам Кэрролла, по отношению к теориям, сформулированным вне зависимости от этих произведений. Скорее произведение авангарда можно назвать «эмблемой теории»²³, как пишет Кэрролл, которую мы могли бы увидеть в презентации намерения художника выйти за пределы поля, очерчиваемого для его деятельности. Поэтому и Клемент Гринберг, полагающий в статье «Модернистская живопись»²⁴, что произведение искусства авангарда можно сравнить с теоретическим – критическим в понимании Гринберга – высказыванием, и Джозеф Кошут²⁵,

²² Caroll. P. 4.

²³ Caroll. P. 11.

²⁴ C.Greenberg «Modernist Painting», Forum Lectures (*Washington D.C.: Voice of America*), 1960. В этой статье Гринберг рассматривает модернистскую живопись как критическую инстанцию. Как и полагается критической инстанции, она должна (по Канту) определить свое поле действия, идентифицировать свой потенциал с помощью своих собственных характеристик, связанных с плоскостным характером изображения.

²⁵ J.Kosuth, «Art After Philosophy and After», Collected Writings, 1966–1990. Ed. by G. Guercio, foreword by Jean-François Lyotard, MIT Press, 1991. В статье «Искусство после философии» 1969 г., давшей название этому сборнику, Кошут видит задачу искусства в определении самого себя в поле, отведенном художественному выражению, поскольку философия не может с этим справиться. Здесь Кошут продолжает и романтическую традицию немецкой поэзии XIX века, считавшей, что философии не дано достичь экстатического знания, и традицию авангарда, сосредоточившего свое внимание на собственных формах выражения, определяющих мир с помощью художественного «анализа» этих форм выражения. Но, доведя до крайности радикальное выражение авангарда, Кошут предлагает такой метод самоцитирования, который становится впоследствии важным приемом в искусстве

понимающий произведение искусства как самоопределение, ограничивают поле художественного выражения и одновременно отмечают ту границу, за которой, в понимании и Гринберга и Кошута, теория больше не действует.

Согласившись с аргументацией Кэролла, сможем ли мы ответить на вопрос: как объяснить возможность распознавания факта искусства в отсутствие каких-либо маркеров, выделяющих этот факт из ряда подобных фактов нашей повседневной жизни? Но разве не будет в данном случае факт определен тем, что он входит в художественную экспозицию? Другого объяснения, очевидно, нет. Однако вопроса о связи теории и искусства авангарда это замечание, по-видимому, не снимает, как иначе объяснить жест Кошута или решение Даниеля Бюрена²⁶, использовавшего в качестве художественного образца (или парадигмы) образец ткани с парижского рынка Сен-Пьер для репродукции в разных контекстах?

Предположим, что мы выделим условно грань, за которой, как считали вышеперечисленные и некоторые другие авторы, находится территория теоретического знания, вступившего в союз с художественным выражением. Иначе говоря, отмечая тот момент перехода от произведения, эстетического действия, которому не требуется подтверждение теорией – неважно, действительно ли речь идет о теоретическом высказывании или это надстройка, как о том пишет Кэролл, – мы фиксируем эту линию как своеобразную «эмблему» теории, и этот момент перехода хотелось бы рассмотреть подробнее.

Говорить и показывать

Что происходит, когда мы стараемся, например, при написании письма найти правильное выражение для наших мыслей? – Данный способ выражения уподобляет такой процесс переводу или описанию: мысли уже наличествуют (...), и мы просто ищем им выражение.

*Л. Витгенштейн*²⁷

Художники 1960–1970-х гг. часто сопровождали свои действия словом: они описывали, сравнивали, подтверждали и аргументировали способы выражения, представленные *наглядно*, причем наглядность могла заключаться и в вербальном описании, заменившем изображение, как у Кошута или Art and Language, или же в простом жесте руки, ловящей кусок листового свинца,

постмодернизма. Сам Кошут не выводит самоопределение за рамки самого произведения, поэтому остается в положении, схожем с положением Дюшана: его жест показывает образец выражения, которое вводится на территории искусства.

²⁶ Даниель Бюрен (Daniel Buren) (род. 1938) – французский художник, сам определяющий себя как художника, работающего «in situ», т. е. на «месте», где будет находиться произведение искусства. С 1965 г. использует для живописи образец ткани, найденный на парижском рынке тканей Сен-Пьер, где вертикальные цветные полосы чередуются с белыми. Их распределение в контексте каждого нового пространства экспозиции, необыкновенно вариативно, получающаяся при этом композиция – работа in situ – демонстрирует прежде всего характеристики самого места экспозиции. В 1967 г. вместе с художниками Моссе, Пармантье и Торони осуществили перформанс: создав с помощью минимальных повторяющихся элементов большие полотна, художники сначала повесили их для показа, а затем сняли. Вместо работ была экспонирована надпись: «Бюрен, Моссе, Пармантье и Торони не выставляют свои работы». Эта группа художников, известная под названием «БМПТ» (по инициалам имен художников), просуществовала меньше года. Бюрен занимался критикой институций, музеев, галерей и художественного ателье.

²⁷ Ф.И. § 335. С. 191.

как в фильме Ричарда Серра «Hand Catching Lead»²⁸. «Именно наглядное действие (*übersichtliche Darstellung*) рождает то понимание, которое заключается в “усмотрении связей”»²⁹. «Наглядность» действия руки здесь следует той же цели, что и безустаный поиск новых примеров в философии Витгенштейна, желающего показать, как мы можем прояснять философскую грамматику.

В этом фильме рука выполняет бесконечно одно и то же движение, пытается поймать кусок свинца. Фильм только фиксирует это бесконечно повторяющееся движение, и если мы согласимся, что фильм представляет описание действия своими специфическими средствами, то разрыв между действием и описанием сведен к минимуму. Наглядность следует понимать как попытку презентации намерения автора, художника.

Этот и другие примеры минималистского, повторяющегося действия близки художнику новой эпохи, эпохи современного искусства. Повторяя одно и то же движение, художник не репродуцирует навязчивое выражение, а, напротив, проявляет «языковую» игру³⁰, вырисовывающуюся из множества отдельных случаев. Например, приводя пример с использованием слова «этот», Витгенштейн говорит о том, что в каждом конкретном случае требуется уточнение³¹. Речь идет о типовом употреблении и его частном проявлении, обрисовывающем, делающем наглядным каждую языковую ситуацию. Здесь можно вспомнить о *type* и *token* у Пирса³². (Оппозиция между *type* и *token* соответствует различию между «*legisign*» и «*sinsign*»: первый выполняет функцию типового знака, в то время как второй становится знаком в каждом конкретном случае рассмотрения.) Жест руки, повторяющей «схватывающее» движение, благодаря тактике повторения, становится своеобразной репликой, *token* в каждом новом своем проявлении, и в этом смысле способствует переводу из одной формы выражения в другую. «Представьте себе многообразие языковых игр на таких вот и других примерах: ... переводить с одного языка на другой... Интересно сравнить многообразие инструментов языка и их способов применения...»³³. Витгенштейн предлагает сравнение с «переводом» как дополнительную языковую игру, иначе говоря, практику, помогающую проявить то выражение, которое будет предметом анализа. Если «играть в театре» или «разгадывать загадки» и представляют разные случаи языковой практики, то в том, каким образом мы ищем и находим промежуточные звенья, языковые ситуации, помогающие разглядеть, выявить «наглядность» некоей часто встречающейся «типовой» формы в конкретных случаях ее применения, позволяют проявить и «формы жизни», ассоциированные с рассматриваемым «семейством» языковых игр. «Форма жизни»,

²⁸ «Hand Catching Lead», Richard Serra / 1968 / 2'54", черно-белый, без звука, 16 мм. Рука Ричарда Серра пытается поймать полоску металла, которую кто-то за кадром пытается забросить в кадр. Ладонь открывается и закрывается в момент падения предмета, напоминая о бесконечном движении пленки, и, по сути, отсылает к кинематографическому опыту показа движения (его воспроизведения).

²⁹ См. ссылку 13.

³⁰ В данном случае сочетание «языковая игра» используется условно, поскольку мы имеем дело с другой формой выражения, нежели вербальная.

³¹ «Указательное “этот” не может остаться без носителя. Можно было бы утверждать: “Коль скоро имеется некий этот, имеет значение и слово “этот”, равно, является ли этот простым или сложным”. – Но это обстоятельство само по себе не превращает данное слово в имя. Напротив, ведь имя не употребляется с указательным жестом, а только поясняется с его помощью» (Ф.И. § 45. С. 99).

³² Collected Papers of Charles Sanders Peirce, vol. IV / Ed. Hartshorne & P.Weiss. Cambridge (Mas)– Harvard (U.P.), 1933. P. 423.

³³ Ф.И. § 23. С. 90.

согласно Витгенштейну, есть присущая нам вследствие культурной принадлежности, укорененной традиции языковых практик манера «говорить на языке»³⁴. Практика, необходимая для творчества, вырабатывает и формулирует правило данной языковой игры: «Намерение вплетено в соответствующую ситуацию, в людские обычаи и институты»³⁵.

Такие исследования форм описания собственного опыта характерны и для первых фильмов Ленд Арта 1969 г. (Дениса Оппенгейма, Роберта Смитсона и др.), которые стремятся к пропедевтике и разъяснению своего «словаря». Например, в фильме Дениса Оппенгейма «Timetrack. Following the Time Border Between USA and Canada» 1969 г. было описано, как автор на моторных санях проходит дистанцию в две мили, длиной в часовой пояс, представляющую собой границу между США и Канадой. Первый кадр показывает вид, снятый с саней, следы, которые они оставляют в снегу. Дальше довольно длинный эпизод, снятый с самолета, показывающий следы снегохода в виде динамичной графической линии, говорящей как о движении, так и об отдыхе. В тот момент, когда линия пересекает экран, по диагонали появляются США и Канада, обозначенные на карте. В конце фильма видны обширные территории рек, где теряются следы возка. Другой фильм – Вальтера да Марии «Two Lines. Three Circles in the Desert. Mohjavedesert, California» 1969 г. показывает, как художник стоит между двух параллельных линий, которые кажутся сходящимися вдалеке. За три приема камера осуществляет поворот на 360 градусов, принимая в себя как продолжение пленки череду гор на границе пустыни и прямую линию горизонта, обозначающую начало гор. Белые полосы позволяют опознать, что произошел поворот камеры. От ротации к ротации художник кажется все более и более далеким. При этом переход от одного случая к другому так же акцентируется сменой планов, как и в фильме Оппенгейма, где сменяются кадры с санями, картой и удалениями–приближениями следа, так и в фильме Вальтера да Марии меняется ландшафт. Но линия горизонта позволяет распознать смещение камеры, выявить новый «аспект», говоря языком Витгенштейна³⁶.

Как объяснить действие, лишенное, казалось бы, смысла, которое не содержит в себе рассказа, последовательности, выстраивающейся в каузальную связь событий? Его необходимо продемонстрировать, показать, сделать все детали видимыми, проявить его содержание. Прояснению своего способа выражения посвящены многие практики художников 1960-х гг.

С 1965 г. Даниель Бюрен использует один и тот же принцип живописи: повторение вертикальных полос определенной ширины через равные промежутки. В 1969 г. художник пишет текст³⁷, призванный обосновать живописную практику как теоретическую. «Под теорией надо понимать представлен-

³⁴ Там же: «Термин “языковая игра” призван подчеркнуть, что говорить на языке – компонент деятельности или форма жизни».

³⁵ Ф.И. § 337–338. С. 192.

³⁶ Для Витгенштейна, начиная с 1947 г., когда он начинает внимательно читать труды по гештальт-психологии Кёлера, становится важным исследовать те моменты, которые сопутствуют, казалось бы, изменениям нашего видения, но в сущности касаются той неуловимой черты, которая проходит там, где «видеть» переходит в «думать». «Ты должен помнить, что описание сменяющих друг друга аспектов в каждом случае имеет разный характер». Ф.И. С. 293. «Мы говорим, произносим слова и только позднее получаем какую-то картину их жизни. Ибо как бы я мог увидеть, что эта поза выражает нерешительность, прежде чем узнал, что это именно поза, а не анатомические особенности строения этого существа? А не означает ли это всего лишь, что данное понятие, относящееся не только к визуальным объектам, в данном случае неприменимо для описания видимого?» (Ф.И. С. 295).

³⁷ Даниель Бюрен «Предостережение» (Mise en garde); 1969–1970 / «Art en théorie. 1900–1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood», Hazan, 1997. P. 929–936.

ный результат / живопись...», – завершает свой текст Бюрен. Начиная статью с утверждения, что живопись «больше не иллюзия», а является «НАГЛЯДНОСТЬЮ самой живописи», Бюрен отсылает нас к предыдущему примеру поиска промежуточных звеньев для разъяснения языковой игры. В отличие от самоопределения концептуального произведения искусства, такого рода практика позволяет, повторяя один и тот же, эстетически нейтральный, жест, вписать его в выбранное пространство. В параграфе «Точка зрения. Место» Бюрен использует аналитический словарь, называя свой конструктивный элемент «пропозицией», вписанной в рамки, что можно понять как «концептуальные рамки». Разрабатывая картину местности, зала, комнаты и пр., художник ставит задачу увидеть, как, с одной стороны, изменяется место, а с другой, как он пишет, – «проверить пропозицию», то есть обыграть выражение, выявить возможности языковой игры.

Вернемся к «эмблеме теории»: пространство, решенное как функция минимального элемента – вертикальной полосы, повторяющейся с неизменной регулярностью, – свидетельствует прежде всего о желании автора представить свою художественную идею в новой разработке. И эта эмблема, или индекс, указывает на границу, по которой проходит изменение определения искусства. Вопрос определения искусства возникает каждый раз, когда новые практики входят в расширенное семейство языковых игр искусства.

С чем же связано изменение определения искусства? С уходом от искусства, с его «радикальной деконструкцией», по словам Бюрена, с окончанием истории искусства и отказом от «иллюзии», «красивого», эстетического... Впрочем, в манифесте 1967 г. группы БМРТ³⁸ были перечислены, как представлялось авторам, все свойства искусства, с которыми следовало распрощаться:

Потому, что живопись – это игра.

Потому, что живопись занята составлением и разрушением сочетаний цвета.

Потому, что живопись означает (сознательно или нет) применение правил композиции.

Потому, что живопись придает ценность жесту.

Потому, что живопись означает представлять внешнее (или интерпретировать его...).

Потому, что живопись так ценна для воображения.

Потому, что живопись передает внутренний мир.

(...)

Потому, что живопись – функция эстетизма, цветов, женщин, эротизма, повседневного окружения, искусства, Дада, психоанализа, войны во Вьетнаме.

Мы не живописцы.

Играя на противопоставлении, выбрав для маркировки границу «живопись – не живопись», художники имели в виду оппозицию «искусство – не искусство», о чем свидетельствует приведенный выше более поздний текст Бюрена. По этой границе, как нам представляется, проходит линия, где выявляется аспект языковой игры по определению авангарда. Языковые игры, запускаемые авангардом, стремятся проявить эту линию. Именно поэто-

³⁸ БМРТ: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni «Декларация». Этот текст был помещен на буклетах к акции группы в «Салоне Молодой Живописи» Музея современного искусства г. Парижа 3 января 1967 г. Каждый из участников группы «подписался» с помощью своего знака на холстах: Бюрен – вертикальными белыми и красными полосами, Моссе – черным кругом на белом фоне, Пармантье – горизонтальными серыми и белыми полосами, и Торони – голубыми фигурами на белом фоне. В тот же вечер работы были сняты – была вывешена афиша: Бюрен, Пармантье, Моссе, Торони больше не выставляют свои работы (Ibid. P. 928).

му столь обширно семейство игр, обнажающих конструкцию именуемой языковой связки – будь эта связка проявлена лингвистически, как в тексте Бюрена, или визуально, как в им же используемом паттерне с повторяющимися полосами, или же действием, как в повторяющемся жесте руки у Ричарда Серра.

Иначе говоря, мы предлагаем относить к искусству авангарда такой факт, который изменяет практику именованного искусства.

Однако существуют и иные возможности прояснения грамматики авангарда, включающие рассмотрение семейства языковых игр, выявляющих, в свою очередь, грамматику термина «проекции» или «плана».

Некоторые грамматические прояснения

В момент утверждения исторических практик авангарда именно задача прояснения собственных способов выражения вызвала к жизни такую вербальную форму сопровождения авангардистского художественного языка, как манифест. Осуществим путешествие во времени: от Бюрена к первому манифесту супрематизма «От кубизма к супрематизму» (1915), выпущенному к выставке «0,10», на которой впервые Малевич продемонстрировал «Черный квадрат» и принципы супрематического формообразования. Этим манифестом Малевич отказывается от устаревшего понимания искусства, отказывается от живописи: «Живопись была галстухом на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивавшим разбухший живот ожиревшей дамы. Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самоцельна»³⁹.

Бюрен призывает понимать живопись как практику, Малевич предлагает понимать ее как практику жизни. Он создает систему выражения, построенную на «языке» проекций, не разделяя ее теоретическую и живописную стороны. Все формы, которые, как живые существа, населяют мир «Супремуса», художественной системы супрематизма, могут быть представлены как объемные модели в белом пространстве холста и как сечения этих форм плоскостью. Эта геометризованная (трудно назвать ее «геометрической», слишком условная геометрия используется Малевичем) система вписывается в большую семью «языковых игр» авангарда, связанных с употреблением – и в пластическом выражении, и в вербальном – «проектов» и «проекций». Оба термина – «проект» и «проекция» – связаны между собой, оба происходят от латинского *projectio* – выбрасывание вперед.

Рассматривая историю возникновения термина «авангард», мы сможем убедиться в смысловой близости «*projectio*» и «*avant-garde*»: и в том, и в другом случае речь идет о «броске вперед», но уточним, что под «авангардом» понимали передовые части войска, тогда как «проект» и «проекция» – функция авангарда. Интересно, что и «проект», и «проекция» функционально свойственны многим языковым играм авангарда. Здесь нужно различать языковые игры, связанные с вербальными определениями авангарда, и игры, присущие его пластическим формам выражения, способам использования проектов и проекций.

Поскольку авангардный художник сосредоточен на анализе своего выражения, он сам отмечает правила своих языковых игр. Малевич, например, указывал, что Сезанн сводит «формы к геометрическому

³⁹ Малевич К. От кубизма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 28.

телу»⁴⁰, после чего остается только сам план, маркер живописной плоскости, или квадрат как максимально редуцированный знак этой плоскости. Так, «когда исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма», не прибегая к помощи Природы: «всякая живописная плоскость живее всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка!»⁴¹ Таким образом, геометрические формы противопоставлены миметическим, а потому «иллюзионистским» формам Природы. В противовес формам Природы и в полной гармонии с первоначальной ролью геометрии, известной еще со времен Древнего Египта, супрематические, геометрические формы чертят план. План в данном случае служит для реализации проекта, будучи проекцией на плоскость. Принцип проекции важен для супрематизма, конструктивизма, неопластицизма, произведение искусства радикально изменяется. Замысел, план, идея становятся важнее произведенной вещи. Можно понять теперь слова Шкловского о том, что супрематические картины скорее задуманы, чем сделаны⁴².

Исходя из супрематической методики, каждое произведение будет проекцией на плоскую поверхность форм идеального мира и представляется как проект реконструкции. Перемещения и ротации квадрата позволяют увидеть прямоугольники, круги и объемы, построенные на этом «фундаменте».

Сам термин «проекция» можно рассмотреть как действие и как инструмент языка геометрии. В таком же двойном ракурсе проявляется функция этого слова в контекстах, определяющих исторический термин «авангард» и грамматику искусства некоторых из авангардов. С исторической точки зрения группы войск, находящиеся в авангарде, разрабатывают стратегию битвы, для чего им необходимо сохранять структуру, а именно организацию военного построения. Перед сражением им предстоит разработать *план* действия войск, собирающихся осуществить бросок вперед, *projectio*.

Грамматика проекции служит для визуализации идеи будущих исторических авангардов и помогает осуществить корреляцию с использованием проекции в геометрии (и в авангардистских способах пластического выражения). Благодаря этой двойственности роли «проекции» в грамматике авангарда и в грамматике именованя авангарда, можно проследить, как эти тенденции развиваются в языке выражения художников авангарда, насколько они определяют методы их презентации (и самопрезентации). Таким образом, графическое начертание проекции будет сопоставлено с ее временным измерением: иначе говоря, актуализация проекта будет вписана в его грамматику.

План в виде плоской поверхности позволяет увидеть другое свое измерение: самопрезентации авангарда. Это поле самопрезентации функционирует двояко: в нем авангардный художник «расчищает», или проясняет, свой пластический способ выражения, сводя всю композицию к базовым элементам, а также этот план служит для презентации будущего. Такую проекцию исследователь авангарда Александр Флакер называет «оптимальной проекцией» авангарда⁴³. Флакер видит во многих текстах авангарда стремление найти новые формулировки жизненных ценностей, и, в полном согласии с функ-

⁴⁰ «Кажущаяся примитивность во многих современных художниках – стремление к приведению форм к геометрическому телу, и к этой геометризации звал и указал ее Сезанн приведением натуры к конусу, кубу и шару» (Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 161).

⁴¹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 53.

⁴² Шкловский В. О стиле (фактура) // Жизнь Искусства. 1920.

⁴³ Flaker A. O sovjetskoj avangardi // Umjetnostrijeci? 1967 XI, 4, 353.

цией проекции, авангард, думая о будущем, подвергает критике достижения прошлого и отрицает настоящее. Оптимальная проекция действует, стремясь выйти за пределы традиций, стандартных решений и однообразия.

Так грамматика авангарда может быть прояснена благодаря рассмотрению языковых игр, характерных как для форм выражения, так и для текстов самого авангарда. Игры с проектом и проекцией и их производными можно объединить фамильным сходством, а «теоретические» построения и особенности «искусства авангарда» не разделены строгой чертой. Необходимость анализировать оппозицию теории/искусства отпадет, если вспомнить, что правила языковых игр формируются в процессе создания самих языковых игр, что они будут индикаторами языковых границ, связанных с областью анализа.

Теории авангарда и проблема именования

Говоря о проблеме именования авангарда, необходимо сказать и о теориях авангарда, в которых авторы пытаются подвести основания под сложившиеся практики употребления термина. Теории авангарда возникают, по словам современного арт-критика Хала Фостера, «задним числом»⁴⁴, то есть осмысляя уже пройденный путь. Первые размышления («Теории авангарда» Ренато Поджиоли⁴⁵, Питера Бюргера⁴⁶) не случайно появляются на границе шестидесятых–семидесятых годов: в эпоху политических волнений, борьбы за демократизацию социальной жизни и в то же время исчезновения последних из исторических авангардов. Это время, когда окончательно рассыпается сюрреалистическое движение, когда возникают так называемые неоавангарды, время, подготовленное переходными пятидесятыми, когда известный художник, представитель Нью-Йоркской школы, Роберт Мазервелл публикует антологию «Живописцы и поэты Дада»⁴⁷.

Теории авангарда, открывшие путь к дискуссиям вокруг «концепции» авангарда», пытаются осмыслить их феномен. Это сложная задача, потому что исторические авангарды неоднородны. Их вовлеченность в социальную и политическую жизнь общества также обусловлена различными контекстами – географическими, временными, национальными характеристиками. Ренато Поджиоли, итальянский специалист по русской литературе, автор первого труда с названием «Теория авангарда», связывает теорию авангарда с романтизмом. В то время, как Питер Бюргер рисует историческую перспективу концепции авангарда, вписывая проблематику авангарда в историческую концепцию искусства, его эмансипации и социальной роли, у Поджиоли социальная роль искусства рассматривается через призму эстетическую и психологическую (рецепции искусства) – специфики авангардного выражения в искусстве (не случайно в итальянском, оригинальном, варианте название – «теория искусства авангарда»). Материалом для Поджиоли послужили итальянский и русский футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, а также символизм, что связано с особым значением романтизма для его концепции. В одноименной книге Бюргер анализирует институт искус-

⁴⁴ Foster H. The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century. 1996. MIT Press.

⁴⁵ Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna, 1962 (перевод на англ. язык вышел в 1968 г.).

⁴⁶ Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Univ. of Minnesota Press, 1984 (нем. изд. 1974 г.).

⁴⁷ The Dada Painters and Poets: An Antology / Ed. R.Motherwell, Wittenbord Scultz.

ства, понимая его как способ производства, распространения и потребления искусства (произведения искусства). Для Бюрера важно понятие «произведение искусства», а его анализ направлен на дальнейшее развитие искусства, исходя из реалий настоящего, поэтому неоавангардное произведение также подвергается критике.

В анализе Бюрера актуализируется революционное содержание, но ни в книге Бюрера, ни у Поджиоли, ни у Фостера или Бьючелоу нет рецепта, как прийти к соглашению по именованию того или иного художника, движения, художественного жеста как авангардного. Сами художники, которых принято относить к авангарду, тоже не приходят к согласию по этому поводу: ни Ги Дебор, ни Даниель Бюрен, столь яростно выступающий против буржуазного комфортного искусства, ни, возможно, другие представители послевоенного поколения не приняли бы наше определение их как художников авангарда. Как говорит Ги Дебор в своем фильме 1978 г., «*In girum imus nocte e consumitur igni*», «авангарды отжили свое». Даниель Бюрен не готов использовать термин «авангард», поскольку он считает, что это название скомпрометировано рыночным ажиотажем, с одной стороны, и языком насилия, с другой.

Нам хотелось бы привести в заключение слова Ричарда Серра из его лекции в Йельском университете 1989 г., после того, как городские власти Нью-Йорка распорядились убрать из городского ландшафта его скульптуру «*Titled Arc*»: «Произведения такого плана имеют целью изменить контекст того места, где они расположены, поскольку они вступают в конфликт с местностью», и поскольку, добавим мы, здесь сталкиваются два языка, два разных комплекса языковых игр. Если в одном комплексе игр необходимо обнажить линию меняющегося аспекта, то в другом стремятся ее загладить. Вернемся теперь к вопросу именованя авангарда и статье Данто «Мир искусства». Ведь в этой статье Данто не упоминает об авангарде, почему же Кэрролл выбирает его основной мишенью для критики? Предположим, что Кэрролл, говоря о теориях авангарда, имеет в виду жест крещения объекта искусства. Именно этот указательный жест представляется ему субверсивным, не дающим нового знания. Но в задачу прояснительной практики языка, по Витгенштейну, не входит ни создание нового знания, ни разбор причинно-следственной связи. Если же мы согласимся с тем, что указанные объекты играют роль образцов для формирования новых языковых игр искусства, то каждый новый факт именованя будет маркером действия, где встречаются «теоретическое» высказывание в виде остенсивного указания и художественный жест, имитирующий работу языкового маркера, создающий, со своей стороны, правило для новой игры, где вместо ходов шахматных фигур будут использованы «выкрики и хлопки». «Эмблема» теории не равнозначна теоретическому высказыванию, скорее маркер именованя объекта искусства будет действовать по принципу симптома или знака расширения привычной палитры инструментов искусства.

Таким образом, маркер изменения именованя искусства ставится в тот момент, когда граница искусство/неискусство смещается, а художник удаляется за пределы поля презентации своего выражения, меняет его положение. Группа языковых игр, объединенных фамильным сходством, используя различные производные от функции геометрической проекции, смещает границу между искусством и не искусством, модулируя новые практики. Сможем ли мы распознать эти новые практики как авангардные, зависит от того, насколько «старые и новые мысли вместе» помогут нам прояснять, анализировать и актуализировать эти мысли в новых контекстах.

ПРОБЛЕМАТИКА *DARSTELLUNG* В «ЛИТЕРАТУРНОМ АБСОЛЮТЕ» Ж.-Л.НАНСИ И Ф.ЛАКУ-ЛАБАРТА

В данной статье будет предпринята попытка экспликации понятия *Darstellung* в «Литературном абсолюте» Жан-Люка Нанси и Филиппа Лаку-Лабарта. Такая экспликация, на наш взгляд, важна с точки зрения прояснения вопроса специфики *художественного познания* и его отличия от других видов познания, прежде всего научного. Актуальность этого вопроса для европейской философии не будет вызывать сомнений даже после самого беглого взгляда на ее историю, дающего представление о тесной связи между эпистемологией и теорией искусства. В самом деле, обращение западной метафизики к сфере искусства (в современном смысле слова) с самого начала было включено в контекст эпистемического вопрошания. Определение ценности искусства и его роли в жизни человека философы прошлого ставили в прямую зависимость от оценки его *познавательного потенциала*. Поэтому положительная или отрицательная оценка последнего нередко предопределяла соответствующее отношение к самому искусству. Позднее, уже в Новое время, этот эпистемический подход был вытеснен *эстетическим* подходом к искусству, противопоставившим сферу *эстетического* – которая непосредственно коррелировала со сферой *художественного*, – понимаемую как область особого рода *незаинтересованного переживания*, с одной стороны, области утилитарного, а с другой – когнитивной сфере. Однако уже в «Критике способности суждения» Канта была поставлена проблема связи между эстетическим (как неутилитарным и имагинативным измерением реальности) и деятельностью высшей познавательной способности (разума). Кант, таким образом, вполне внятно артикулировал вопрос о том, можно ли считать эстетический опыт (в том числе опыт восприятия произведения искусства) познавательным опытом или же он не несет в себе подлинно когнитивного смысла, протекая как бы по ту сторону сферы познания. Решение этого вопроса он, однако, перепоручил потомкам, не склонившись здесь окончательно ни к положительному, ни к отрицательному ответу, хотя и дал повод некоторым нынешним исследователям (таким, например, как Рудольф Маккрилл) увидеть в нем предтечу современной философской герменевтики – поскольку его концепцию суждения вкуса можно рассматривать как своеобразную *теорию интерпретации*, раздвигающую границы эпистемологии за рамки рассудочного постижения объекта и признающего за воображением особую способность неконцептуального конституирования идей. В философии XX века проблема художественного познания решалась в самых разных дискурсивных традициях: от феноменологии, экзистенциализма и постструктурализма (Хайдеггер, Дюфренн, Гомбрич, Хофштадтер, Деррида, Рапапорт и др.) до аналитической философии (Бердсли, Уоллхайм), не минуя марксизма (Адорно, Беньямин) и бергсонизма (Кроче, Коллингвуд, Маритен). Одним словом, эта тема так или иначе затрагивалась практически всеми крупными эстетиками прошлого столетия.

Связь между проблемой художественного познания в целом и понятием *Darstellung* обусловлена прежде всего той ролью, которую это понятие сыграло в становлении концепций художественной репрезентации в эстетике Нового времени и, в особенности, в процессе институализации *литературы* как

художественного вымысла (*fiction*) в эпоху раннего романтизма, которая, по существу, определила парадигму современного философствования в целом. В самом деле, несмотря на открыто декларируемую попытку радикальной деконструкции современного дискурса, предпринятую рядом философов XX века (сперва Хайдеггером, а затем представителями постструктурализма), концепции этих последних все еще продолжают разворачивание идей, сформировавшихся в эпоху рубежа XVIII–XIX вв. Так, знаменитый хайдеггерианский поворот к якобы «преданному забвению» в западной метафизике вопросу о бытии, полагаемому в качестве онтического *Ничто*, представляет собой не что иное, как воскрешение кантианской проблематики возвышенного (нуждающегося, как известно, в *негативной презентации*) в рамках экзистенциально-герменевтического дискурса. Впрочем, и сама идея деконструкции (в смысле Деррида), имплицитно редуцирующая *логос* к *мифосу*, *понятия* к *мифологеме*, берет исток в той проблематизации философского языка, которую впервые предпринял в «Критике чистого разума», а затем развил в одной из своих поздних работ Кант. Осознание этой не сразу бросающейся в глаза, но от этого не менее важной преемственности между философами модерна и их «деконструктивистами» побуждает некоторых современных философов прибегать к аналитическому рассмотрению мысли Нового времени в перспективе базовых вопросов нынешней философии – не столько для организации некоего битемпорального диалога культур, сколько для определения границ собственного вопрошания, определяемых теми метафизическими парадигмами, которые, сформировавшись в совершенно иную историческую эпоху, по существу, предвосхитили и детерминировали возникновение современного дискурса.

В русле именно такого направления исследований написана работа «Литературный абсолюте: теория литературы немецкого романтизма», авторы которой, Жан-Люк Нанси и Филипп Лаку-Лабарт пытаются рассмотреть ранний (йенский) немецкий романтизм в качестве *литературной теории*, которая, по их мнению, была ни чем иным, как *изобретением литературы* в том смысле, который мы придаем этому слову сегодня. В поле зрения авторов попадают, главным образом, тексты ранних немецких романтиков, носящие *критический характер*, которые впервые появились на страницах журнала *Athenaeum*, издававшегося в Йене в самом начале XIX столетия братьями Шлегелями. Выбор названия, которое Нанси и Лаку-Лабарт дали своей работе, во многом связан с определенной линией понимания раннего немецкого романтизма: на первый план здесь выходит не чисто литературное содержание творчества романтиков, а их (возможно, не для всех очевидная) включенность в процесс развития европейской философии. Более того, обращенность к литературе (или *поэзии*) как определенному культурно и исторически детерминированному способу освоения реальности у ранних романтиков была во многом продиктована логикой развития самой европейской метафизики, которая к этому моменту (начало XIX в.) оказалась в ситуации серьезного, но продуктивного кризиса, вызванного появлением критической философии Канта.

Одним из осевых терминов, концентрировавших вокруг себя поле переменного напряжения в этот период, стал термин *Darstellung*, являющийся аналогом латинского *exhibitio* и древнегреческого *hupotúposis*. На русский язык его можно перевести как *презентация* (и в смысле *процесса*, и в смысле его *продукта*), *изображение*, *изложение*, *исполнение*. (Например, *bildnerische Darstellung* – скульптурное изображение.) Хотя этот термин образован от ши-

рокоупотребительного и встречающегося во многих текстах глагола *darstellen*, его появление в этой, собственно номинальной, форме обнаруживается лишь в эпоху раннего Модерна, а первые теоретические концептуализации осуществляются в эстетике Клопштока (который четко разводит понятия *Darstellung* и *Vorstellung*, трактуя их соответственно как *презентацию* и *репрезентацию*), Лессинга и, главное, в критических работах Канта, где термин *Darstellung* играет весьма важную роль, несмотря на то, что его развернутое концептуальное определение, в принципе, не дается. Именно кантовская экспликация *Darstellung*, ставшая, скорее всего, результатом не целенаправленной стратегии, а естественного развития его собственного дискурса, дала основной импульс для зарождения романтической концепции *Darstellung*, внимание к которой, в свою очередь, задает основное направление мысли Нанси и Лаку-Лабарта в рассматриваемой работе.

В концепции Клопштока *Darstellung* имеет отношение прежде всего к *поэтической* репрезентации, которую он противопоставляет репрезентации в живописи, имеющей статичный характер и склонной скорее *имитировать* природу, чем что-то *изобретать*. По мнению Клопштока, поэтическая репрезентация в большей степени наделена способностью «обманывать» реципиента, убеждая его в своей подлинности, чем живописная. «Поэзия... включает скорее восприятие действия, чем объекта, и у разума остается меньше времени, чтобы понять, что его обманывают. Представляя непредставимое, производя явный беспорядок, резко обрывая мысли и пробуждая ожидания, поэзия приводит душу в движение и делает ее восприимчивой»¹. Кроме того, как отмечает Марта Гелфер, Клопшток предвосхищает романтическую трактовку *Darstellung* как «чувственно-интеллектуальной репрезентации», утверждая, что «эта поэтическая репрезентация содержит свою собственную теорию»². Сравнивая поэму с трактатом, он замечает, что последний – это *только* теория, тогда как первая – теория (поскольку способность языка *обманывать* используется здесь для представления *отсутствующих* вещей) плюс то, что воздействует на чувственную сторону души. Тем самым поэтический *Darstellung* предстает здесь как то, что способно вовлечь в движение *всю душу* целиком.

Кантовская разработка проблематики *Darstellung* обогащает ее многими новыми моментами. Не вдаваясь во все детали, выделим лишь ключевые из них, релевантные с точки зрения раскрытия заявленной здесь темы. Прежде всего Кант придает *Darstellung* важное *когнитивное* значение, полагая его как одно из необходимых условий чувственного опыта. В «*Критике чистого разума*» термин *Darstellung* используется для обозначения *интуиции* (*созерцания*) объекта, а *Vorstellung* – соответствующего этой интуиции понятия. Понятие (в различных его разновидностях) дано *a priori*, но познание имеет место лишь там, где под понятие подводится определенное созерцание (*Darstellung*), придающее ему конкретное, «актуальное» содержание. Можно сказать, что кантовская концепция *Darstellung* имплицитно включает разные его разновидности. Это объясняется корреляцией между *Darstellung* и соответствующим понятием и разнообразием самих этих понятий у Канта, подразделяющихся здесь на три типа: категории, эмпирические понятия и идеи разума. Первые обретают свой *Darstellung* посредством трансцендентального схематизма, вторые предполагают уже эмпирическое созерцание. И, наконец, третьи, согласно «Критике

¹ Helfer M.B. The Retreat of Representation. The Concept of Darstellung in German Critical Discourse. State Univ. of New York Press, 1996. P. 16.

² Ibid. P. 17.

чистого разума», не могут осуществиться посредством *Darstellung*. В «Критике способности суждения» проблема такого осуществления идей разума решается уже более сложно, поскольку сами *Эстетические Идеи* можно рассматривать как «косвенный» *Darstellung* идей разума.

Кроме того, у Канта мы обнаруживаем концепцию *негативного Darstellung*, которая, безусловно, оказала значительное влияние не только на становление концепции *Darstellung* у ранних романтиков, но и на становление их концепции *литературы* в целом. Негативный *Darstellung*, в трактовке Канта, непосредственно связан с *опытом возвышенного* и с сопутствующим этому опыту представлением о *границах*. Действительно, бесконечность, предстающая нам в опыте возвышенного, не может быть постигнута *позитивно*, ибо созерцание бесконечного невозможно по определению. Однако сама эта невозможность, является условием определенного *опыта, опыта границ*: границ видимого. Поэтому то, что находится за этими границами, и будет возвышенным. Таковы, в частности, Природа и Бог, налагающие запрет на стремление человека узреть их: в иудейском запрете на образ и запрете снимать покрывало Изиды.

Этот запрет, таким образом, является запретом на *абсолютную презентацию*, абсолютный *Darstellung*, к которому непосредственно отсылает название разбираемой нами здесь книги. Безусловно, понимание *Абсолюта* у ранних романтиков в определенной степени коррелирует с кантовским, поскольку тоже вводит отсылку к Природе и Богу, которые находят свое представление в литературе: в этой связи можно вспомнить *религиозную* трактовку литературы Новалисом и концепцию природы как художественного произведения близкого ранним романтикам Шеллинга. Но все же не эти манифестации *Абсолюта* являются ключевыми для того образа раннего немецкого романтизма, который создают Нанси и Лаку-Лабарт. Говоря о романтическом понимании *Абсолюта*, нужно указать еще на один (и, безусловно, наиболее важный здесь) аспект проблематики *Darstellung*, непосредственно связанный с той трактовкой *абсолюта*, которую мы находим в тексте разбираемого произведения. Речь идет о проблеме *философского изложения*, которую Кант затрагивает, в частности, в Предисловии к первому изданию «Критики чистого разума» и в позднем трактате «О недавно возникшем барском тоне в философии», где он обращает внимание на «неидентичность» (или непрозрачность) философского языка, в отличие от языка математики. Философ при выражении своей мысли вынужден заботиться о *понятности* своего изложения для другого. Поэтому, в отличие от математика, который, в принципе, может не думать об «эстетической ясности», он вынужден все время подстраиваться под своего читателя, тем самым искажая аутентичный смысл своих идей. Таким образом, Кант, по существу, противопоставляет здесь, с одной стороны, некую способность создавать *философские идеи* (разум), а с другой – способность *излагать* эти идеи, которая может их исказить (а возможно, даже не может их не исказить, в силу своей инородности первой способности).

Однако на этой мысли рефлексия Канта над проблемой изложения не завершается. Как замечает в «Дискурсе о синкопе» Нанси, Кант тематизирует само *изложение (Darstellung)* в качестве *границы*, границы как таковой. Но эта граница отделена от самой себя. Подобно фихтеанскому Я³, «*Darstellung* отделяется от себя в себе; и делает это двумя способами:

³ Процесс «самополагания» этого Я сам Фихте в определенный период своего творчества именовал, кстати, не иначе как *Darstellung*. Концепция *Абсолютного Я* Фихте оказала заметное влияние на становление философии ранних немецких романтиков, прежде всего на

1. Он определяет себя (или выдает себя за определение) и ограничивается [*se finitise*] в *изображении*;

2. В то же время он вступает в амбивалентное отношение с чем-то еще, называемым *Dichtung*, от которого он отталкивается и посредством которого он, возможно, также о-пределяет (*de-fines*) или о-граничивает [*dé-finit*] себя»⁴.

Таким образом, можно сказать, что, в трактовке Нанси, *Darstellung* у Канта раздваивается на трансцендентальный и эмпирический. Или, иными словами, он выступает *то* как абсолютный, *то* как относительный *Darstellung*. Его абсолютность проистекает из того, что два члена оппозиции – философия (*Разум*) и поэзия (*Dichtung*) – оказываются снятыми в нем или, в обратной перспективе, фактически им порождаются. Вот почему *изложение* как таковое можно рассматривать в качестве *Абсолюта*, но, как пишут Нанси и Лаку-Лабарт, *Абсолюта* в его этимологическом смысле – *ab-solutum* – «отделенный от всего», в том числе, добавим мы, и от самого себя. Следовательно, литературный абсолют, образ которого был намечен уже Кантом и окончательно сформирован ранними иенскими и берлинскими романтиками, оказывается разделенным внутри самого себя – на поэзию и философию. Поэтому ставить вопрос о литературе означает в данном случае ставить вопрос о поэтической презентации философии.

Открытие Кантом принципиального несоответствия между идеей и ее изложением (презентацией) приводит к утверждению того, что такая презентация в конечном счёте обречена на неудачу, в смысле невозможности адекватно представить Истину и установить гармонию между мыслью и стилем, между замыслом и его воплощением (одной из метафор этой невозможности может служить история *Франкенштейна* Мери Шелли). Отсюда проистекает определенный скепсис новой «романтической» философии в отношении *философии как таковой* и особенно в отношении возможности обнаружения некоего *начала философии*, т. е. того **первопринципа, из которого можно вывести**, путем дедукции, всю *систему* философского знания. Но отсюда же берет начало попытка институализации *литературы* как того, что превосходит по своему когнитивному потенциалу чисто «философский» (логический) дискурс и призвано его *завершить*, но лишь путем отказа от поиска его *логического* первоначала. Ранние романтики ведут речь либо о полном отказе от первоначала философии в пользу ее *исторического* рассмотрения, провозглашая, что начинать следует *с середины*, либо замещают логический первопринцип имажинативной фикцией.

Соединение принципа историзма и обращения к литературе как источнику истины формирует одну из главных особенностей творчества ранних романтиков: их самосознание в качестве наследников определенной литературной традиции и одновременно тех, кто должен эту традицию преобразовать или даже преобразить. Как отмечают Нанси и Лаку-Лабарт, ранние романтики (которые сами так себя не определяли, термин «романтизм» в современном его понимании возник позднее) не создали, а лишь *переоткрыли романтическое*. Рождение раннего романтизма – результат кризиса «жанрового» романтизма. Этот кризис выражается в поиске идеального литературного жанра, который смог бы представлять литературу как таковую. Подобно классицистам, ранние романтики обращаются к классической культуре, также пытаясь *переоткрыть* ее, но они стремятся при этом не к *имитации*,

философию Новалиса. Однако у последнего отрицается тезис о самополагающемся *Я* как абсолютном начале дискурса и реальности и утверждается точка зрения на *Darstellung* как на *продуктивную иллюзию*.

⁴ Nancy J.-L. The Discourse of the Syncope: logodaedalus. Stanford, 2008. P. 72.

а к созданию нового, к преодолению в смысле гегелевского *Aufheben*, к синтезу античности и современности, т. е. к какому-то небывалому, бесконечно оригинальному произведению (*Œuvre inédite, infiniment inédite*). Иными словами, стремятся к *литературному абсолюту*. Однако, как замечают Нанси и Лабарт, этот «литературный абсолюте» следует понимать не как «поэзию», а как «пойезис», т. е. не как продукт, а как процесс его *порождения*. «Романтическая поэзия желает проникнуть в сущность пойезиса, литературная вещь производит в нем истину порождения самого по себе, и, следовательно, здесь будет беспрестанно верифицироваться порождение самого себя, автопойезис. И, если верно <...>, что самопорождение образует конечный смысл спекулятивного абсолюта, то нужно признать в романтической мысли не только абсолюте литературы, но и литературу в качестве абсолюта, т. е. учреждение *литературного абсолюта*»⁵.

Именно это стремление проникнуть в сущность литературы, а не сами литературные произведения, отличает и делает ценным для нас творчество ранних романтиков и назначает им свое особое место не только в истории литературы, но и в истории философии. Как неоднократно подчеркивают Нанси и Лаку-Лабарт, то новое, что внесли ранние романтики, заключается не в создании великих шедевров, а в формировании самой «теории литературы», или, используя их собственное выражение, *литературной критики*. Благодаря ранним романтикам, литература научилась теоретизировать о самой себе в литературной форме. Однако они также открыли, что такое теоретизирование является ничем иным, как *философией*. Иными словами, они показали, что философия стала теперь возможна только как *литературная критика*. В этом смысле, с точки зрения Нанси и Лабарта, романтики фактически не имеют ничего общего с предшествующей литературной традицией, точнее, смысл их творчества невозможно понять как какое-либо *развитие* этой традиции. Скорее, они открывают совершенно новую эру в истории литературы, кардинально меняя интенциональную природу последней. Ибо переформулируют вопрос о литературе как вопрос о философии и наоборот. Литература в форме *литературной критики* становится здесь способом *создания Системы*. Создать Систему означает в данном случае *преодолеть Канта*. Если Фихте «преодолеет Канта» путем обоснованного полагания *свободного Субъекта*, совмещающего в себе практического Субъекта Канта и создающего мир Творца, то ранние романтики преодолевают Канта фактически путем отождествления *Dichtung* и *Darstellung*, *Поэзии* и *Презентации*. Поэтому в их случае само понятие *Системы* кардинально меняет свой смысл, так же, как и понятие *абсолютного знания*, и если у Фихте *Абсолюте* полагает себя в основном благодаря *практическому разуму*, то у романтиков он самополагается благодаря *воображению*. Вот почему программным тезисом раннего немецкого романтизма становится следующий: «*философия духа – это эстетическая философия*»⁶.

Как замечают Нанси и Лаку-Лабарт, термин «философия духа», очевидно, «указывает на философию <...> Субъекта самого по себе, в его идеальности или, что то же самое, его абсолютности: т. е. в сущности на то, что можно было бы назвать, довольно строгим образом, *Системой-субъектом*»⁷. Речь здесь, однако, идет не просто о *системе*, а о «*живой Системе*». Систе-

⁵ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P., 1978. P. 21.

⁶ Ibid. P. 49.

⁷ Ibid.

ма у романтиков (как и у Гегеля) – это нечто органическое, но, в отличие от Идеи Гегеля, живым здесь является *произведение искусства*, это «прекрасная жизнь». Стало быть, философия должна осуществиться в своей *эстетической презентации*, т. е. в некоем прекрасном *Darstellung*. Вот почему умение *представлять* для философа становится не менее важным, чем умение мыслить: «философ должен обладать той же эстетической мощью, что и поэт»⁸. Таким образом, снятие и возвышение к Истине происходят здесь благодаря эстетическому *Darstellung*, осуществляемому благодаря «эстетической силе», которая является силой «формирующей». Мы видим, как романтики доводят до логического завершения кантовскую концепцию *Эстетической Идеи*, приходя в конечном счете к заключению, что «разум... – это продукт или эффект поизеса»⁹.

Проводя свой последовательный анализ критического дискурса ранних романтиков, Нанси и Лабарт доходят до того пункта их мысли, который, по видимому, наиболее сильно сближает рассматриваемую литературную концепцию романтиков с нашим временем. Речь идет именно о том специфическом изобретении романтической мысли, которое кардинально отделило ее от идей близкого к этому кругу мыслителей Шеллинга: об идее *фрагментарности*. Хотя *фрагмент* как особый жанр не был изобретен ранними немецкими романтиками, именно он сделался той *литературной формой*, с которой стало ассоциироваться все их творчество. Поскольку именно в этом жанре романтики выражали основные свои идеи (он стал основным жанром литературной критики йенских романтиков), можно сказать, что фрагмент и есть конкретная «инкарнация» *Darstellung* в раннем немецком романтизме.

Безусловно, выбор фрагментарной формы в качестве основного способа выражения идеи раннего романтизма не был случайным. Существует непосредственная корреляция между формой фрагмента и тем, что эта форма призвана представить. Фрагментарный характер презентации, с его ментальной незавершенностью и обрывочностью, противостоит здесь абсолютной логической прямоте и прозрачности классического философского дискурса, как он представлен, например, в творчестве Декарта. Основное различие здесь состоит в том, что картезианский субъект, которого Бог наделил не ошибающимся разумом (ошибки, согласно Декарту, проистекают из других источников), абсолютно завершен в самом себе и осуществляет полное господство над своим дискурсом, понимать который ему ничто не мешает, в то время как *романтический субъект* сам является производным формирующей силы *Darstellung*. Но именно в силу своей обрывочности и незавершенности фрагмент способен дать адекватную презентацию *абсолюта* как совершенно от всего (и прежде всего от логического дискурса) отделенной и автономной «вещи».

Что такое фрагмент? Нанси и Лаку-Лабарт называют три «условия» этого жанра: 1) **исторический генезис**: фрагмент не был изобретен романтиками, его возникновение связано с именами «моралистов» (Шамфора, Паскаля, Монтеня, для произведений которых характерны «относительная незавершенность» или «отсутствие дискурсивного развития мысли»); 2) авторство – нередко «автором» фрагментов, публиковавшихся в *Athenaeum*'е, становился не один человек, а целая группа; 3) фрагмент не отрицает более *систематической* формы выражения идей и фактически может сосуществовать с ней «в

⁸ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 50.

⁹ Ibid. P. 51.

одном и том же горизонте», что и имело место в случае раннего немецкого романтизма. Можно сказать, что природа фрагмента во многих отношениях двойственна. Если говорить о фрагменте как о «руине», оставшейся от прежней культуры, то он и напоминает, и придает забвению. Таковы, например, фрагменты античных философов. Фрагмент – это и форма (Монтень, Паскаль, Ницше), и нечто *бесформенное*. Его можно трактовать и как остаток прошлого, и как нечто незавершенное, идентичное *проекту*, «фрагменту будущего». Он и остаток индивидуальности, и сам индивидуальность. Поэтому он не может быть *определен*. Наконец, фрагмент незавершен так же, как *живой организм*. Поэтому его нельзя представлять просто как осколок или «кусочек» чего-то. Фрагмент – это нечто *растущее* и автономное. В своей отделенности от всего остального он подобен «дикобразу». Фрагмент – это всегда *Darstellung* (а *Darstellung* – это, по сути, всегда фрагмент): он нечто представляет, но одновременно ценен сам по себе (поскольку *презентурует*, а не репрезентует). Фрагмент представляет Тотальность, но Тотальность и есть фрагмент. Фрагмент – это сингулярность, *событие* Тотальности: «плюральная тотальность фрагментов... не составляет целого, но отвечает (réplique) целому...»¹⁰. Поэтому фрагмент в принципе не может быть «систематизирован» в логическом (т. е. гегельянском) смысле, но, с другой стороны, сама *Система* у романтиков не может быть развернута логически, логический порядок поступательного движения здесь отсутствует. Скорее, в данном случае можно было бы (если бы в этом была необходимость) говорить о порядке *вечного возвращения*.

Возникает вопрос: как фрагмент в качестве основной формы выражения романтической мысли (ее *Darstellung*) может завершить *Систему*, если он сам принципиально незавершен? В действительности, отвечают Нанси и Лаку-Лабарт, фрагмент не завершает *Систему*, ее может завершить лишь *Произведение*, каковым фрагмент не является, поскольку «произведение не перестает имплицитно для романтиков фундаментальный мотив совершенности»¹¹. Это совершенное *Произведение*, согласно авторам «Литературного Абсолюта», противопоставляется романтиками всем конкретным, «изолированным» произведениям как всего лишь *фрагментам* этого окончательного произведения, которое, однако, направляет нас в конечном счете к той концепции литературного произведения, которая была впоследствии сформулирована Бланшо: концепции произведения как *desœuvrement*. «Истинное произведение, абсолютное произведение, гармоничное и универсальное, будучи той “жизнью духа”, в которой “живут все индивиды”, таково, что его представляет последний из *Фрагментов* (*Ath.* 451), и таково, что как раз отличается от “изолированных произведений поэзии и философии” (т. е. фрагментированных), сама завершенность которых остается незавершенной. Произведение в этом смысле есть отсутствие произведений – и фрагментация есть всегда *также* знак этого отсутствия»¹².

Произведение презентует *человека*, но не как то, что он есть, не как действительное бытие, а как то, чем он *должен быть*, как бытие-долженствование, т. е. как *Идеал*. *Darstellung* – это *форма* Идеала. Создавая его, автор создает себя. Поэтому представлять и служить прообразом (*figurer*) здесь, по сути, одно и то же. Фрагмент – это форма «органического», фор-

¹⁰ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 64.

¹¹ Ibid. P. 67.

¹² Ibid.

ма «самоформирования, или истинная форма субъекта»¹³. Поэтому можно сказать, что фрагмент и завершает, и не завершает *Систему*. Более того, он существует и не существует одновременно. Фрагмент – это «пестрое скопление находок», это хаос как остаток былого и исток грядущего *Произведения*. В этом смысле хаос как состояние некоей первоначальной «наивности» «есть условие человека»¹⁴. Именно из этого первоначального хаоса, из этой «материи, данной творцу мира» творит свое произведение романтический *Субъект*, который, как замечают французские философы, отличается от картезианского Субъекта тем, что это не субъект Разума, а субъект способности суждения, и субъект *Witz*, поскольку процесс творчества у романтиков родствен не столько мышлению, сколько остроумию. *Witz* выступает здесь как та способность, которая позволяет извлечь смысл из хаоса и тем самым упорядочить его, придать ему форму. Благодаря *Witz* делаются «находки», точнее, обретается то, что было потеряно. Именно *Witz* разрешает тайну трансцендентального схематизма, поскольку благодаря ему – способности «мгновенного прозрения» – происходит конституирование эстетических идей. Благодаря *Witz* можно *видеть* подобия в хаосе. Таким образом, именно *Witz* является здесь той «эйдестетической» способностью, посредством которой осуществляется *Darstellung*.

Проделанный анализ понятия *Darstellung* в «Литературном абсолюте» Нанси и Лаку-Лабарта подводит нас к определенному пониманию производства *Знания* в художественном произведении. Не будучи дискурсивным, это знание тем не менее не лишено определенного рода систематичности, так как предполагает внутреннюю «когерентность» соответствующей эстетической идеи. Эта когерентность осуществляется не на уровне логических связей, а на уровне связей ассоциативных или эстетических, имплицитированных в художественную репрезентацию (*Darstellung*), развертывающуюся по типу *растущего организма*. Отсюда можно вывести основной критерий художественной истины, который будет заключаться в способности той или иной художественной формы преодолеть хаос жизни, внося в него определенный смысл и порядок. Основа такого упорядочения заключается не в рациональных принципах, а в некоей синтетической форме, благодаря которой художественная репрезентация вовлекает в интеллектуальное движение «всю душу целиком» (т. е. ум, эмоции, память, чувства, ощущения). Фрагментарный характер «литературного абсолюта», т. е. принципиальная отделенность произведения от «систематического дискурса», становится предпосылкой для конституирования особой *перспективы* в отношении реальности. Эта отделенность предполагает прежде всего *фикциональный* характер литературного произведения, его внеположность «реальному». Таким образом, именно фикция становится здесь основой познания. Реальность оказывается переоткрытой в перспективе фикции, *из* фиктивного, которое *замещает реальное*. И мы оказываемся перед очевидным парадоксом: в основе художественного познания лежит иллюзия, познание становится возможным благодаря иллюзии, благодаря искажению и снятию реальности.

¹³ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 70.

¹⁴ Ibid. P. 72.