

## ОБЫДЕННОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ (кино по Жан-Франсуа Лиотару)

В обширном наследии Ж.-Ф.Лиотара есть лишь один небольшой текст, посвященный кинематографу. Правда, сказать, что предметом статьи «L'acinema», опубликованной в 1973 г.<sup>1</sup>, является кино, будет явным преувеличением. Скорее, кино здесь – определенная отправная точка для размышлений, связанных с иным типом образности, в которую погружена современность, а также попытка через кино подойти к философскому переосмыслению самой проблематики образа.

Тем не менее сегодня работа «L'acinema» воспринимается как одна из наиболее принципиальных во всем творчестве французского философа. Так произошло по нескольким причинам. Одной из наиболее важных среди них можно назвать публикацию в 80-е гг. прошлого века двухтомного исследования Жюль Делёза «Кино»<sup>2</sup>, где давняя теория образа Анри Бергсона, изложенная последним в «Материи и памяти», благодаря обращению к кинематографу получает новую жизнь. Те образы, о которых писал Бергсон (образы-аффекты, образы-воспоминания, образы-действия), не просто обнаруживают себя в кино, но, скорее, кино оказывается той технологией, которая, говоря языком Делёза, актуализует их виртуальное существование. Кино у Делёза оказывается мощным средством переосмысления философской традиции, указанием на крайнюю непрочность оппозиций чувственного и рационального, восприятия и мышления. Образ оказывается именно в зоне неразличимости, где подобные оппозиции перестают действовать. Те образы, о которых пишет Делёз, оказываются за рамками представления, превышают его возможности, они – не изображения чего-то, но сама материя нашей жизни, в которой производится и иной тип восприятия, и иной тип мышления.

Но помимо делезианской интерпретации кинематографа, позволяющей отнестись к тексту Лиотара уже несколько иначе, поставив во главу угла тему экономики образа, существенную роль в нынешнем восприятии «L'acinema» играют и поздние работы самого Лиотара и, прежде всего, его «Лекции об аналитике возвышенного».

Ныне почти общим местом стало выделять в творчестве Лиотара отдельные периоды, кажущиеся почти независимыми друг от друга. Так, мы знаем самого раннего Лиотара с его квази-марксистской версией феноменологии, затем почти полтора десятилетия активной политической деятельности, после чего последовало возвращение к философии в книгах «Дискурс, фигура» и «Либидинальная экономика» (именно к этому периоду по времени примыкает и «L'acinema»). Затем появляется его самая знаменитая книга «Состояние постмодерна». Наконец, в конце жизни он пишет философско-политический трактат, который сам считает главной своей книгой – «Распря», и делает развернутый комментарий к нескольким параграфам по аналитике возвышенного из кантовской «Критики способности суждения». Действительно связь

<sup>1</sup> Lyotard J.-F. L'acinema // Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. P., 1973.

<sup>2</sup> Первый том («Образ-движение») вышел в свет в 1983 году, второй («Образ-время») – в 1985-м. Перевод обеих книг на рус. яз.: Делёз Ж. Кино. М., 2004.

между очень влиятельной для 1970-х гг. книгой «Либидинальная экономика» и поздними работами на первый взгляд почти неощутима. Однако, как нам кажется, именно через текст о кино мы можем не только ее установить, но, что гораздо важнее, поставить важные вопросы, касающиеся осмысления современной ситуации.

Итак, обратимся непосредственно к тексту Лиотара.

Прежде всего, отметим, что через неологизм *Гасинета*, который можно перевести на русский язык как *акино*, Лиотар пытается обозначить тот пласт кинематографической образности, который обуславливает особую притягательность кинематографа и при этом постоянно вытесняется самим кинематографом. Речь идет о том в кино, что провоцирует желание его смотреть, невзирая на его «качество» как зрелища.

Понятно, что кино уже имеет свою историю, свои великие фильмы, своих великих режиссеров. Кроме того, кино стало индустрией. Однако Лиотара интересуют в кино те знаки, с помощью которых оно заставляет себя смотреть, или, другими словами, его интересуют фигуры, которые не помогают в повествовании, но, напротив, мешают ему<sup>3</sup>. Он определяет кино как «запись движений» актеров, камеры, света, цвета, фокуса, среди которых многие, будучи запечатленными на пленке, остаются исключенными из восприятия, поскольку не участвуют в создании формы зрелища. Именно через них он рассматривает течение фильма, а не через приемы повествования, которые требуют их не замечать или считать многие «движения» незначимыми. Вопрос, которым задается Лиотар: какова цена этого исключения? Какова цена того, что устраняются движения, несовместимые друг с другом в угоду общей форме, порядку целого? Он утверждает, что с приходом кино мы имеем совершенно особую технологию, в которой движение не исходит из некоторого порядка, не создается им, а само обуславливает порядок. Свою задачу он видит в реабилитации того хаоса видимых движений («пустяков», «мелочей»), которые постоянно подвергаются цензуре со стороны повествовательных форм. Фактически он пытается обнаружить кино в его избыточности, в том «лишнем», что сама индустрия кинематографа пытается устранить, но чем постоянно подпитывается... Именно там и проявляет себя «реальность» кино, в том, что культура разучила нас видеть, в том, что глаз перестал различать. Именно эти движения интересуют Лиотара: они составляют то, что он называет кино-письмом. Здесь уже видна та логика, которая будет во всей полноте предъявлена в его «Либидинальной экономике». Лиотар пытается сказать, что именно лишнее, то, что не участвует в режиме производство-потребление, и есть экономика желаний, возникающая всегда за рамками потребностей, обуславливающая не ценность объекта, а любовь к нему<sup>4</sup>. Так, он различает те движения, которые участвуют в «продуктивном процессе», когда они становятся результатом взаимодействий друг с другом, производя определенные формы-для-потребления (не важно, визуальные ли, нарративные ли), и «непродуктивные движения». Примером последнего для него является пиротехника.

<sup>3</sup> В работе «Discourse, Figure» (1971) Лиотар устанавливает оппозицию между дискурсом, то есть определенным способом структуралистского понимания текста, и фигурой, отсылающей к феноменологии восприятия, непосредственно к зрению, к визуальным образам.

<sup>4</sup> Здесь можно вспомнить книгу известного семиотика кино К. Меца «Воображаемое означающее. Кино и психоанализ», написанную несколькими годами позже и во многом инспирированную идеями Лиотара, где задача ставится прямо и недвусмысленно: задача, утверждает Мец, состоит вовсе не в том, чтобы понять, что такое кино; для понимания кино куда важнее вопрос: почему мы его любим?

Свою мысль Лиотар разъясняет на примере со спичкой. Спичка может участвовать в движении капитала по схеме: «товар-спичка» → «товар-рабочая сила» → «деньги» → «товар-спичка». Так происходит, когда спичка может быть потреблена, т.е. когда ее зажигают для освещения или для отопления. Но что происходит, когда ребенок зажигает спичку, чтобы *посмотреть* на огонь, зажигает ее снова и снова *для удовольствия*? Он получает удовольствие от самого движения (вспышка, свет, горение...), он вовлечен в удовольствие от чистой траты энергии, он участвует в некомпенсируемых потерях, в *непродуктивном движении*. Мы застаем его в ситуации чистой растраты энергии ради удовольствия. Интенсивность такого рода удовольствий Лиотар сравнивает с сексуальным наслаждением, особенно когда последнее никак не связано с продолжением рода. В таком наслаждении обнаруживают себя те же силы, импульсы внешнего, силы не просто непродуктивные, но даже разрушительные. Лиотар, вслед за Фрейдом, самого ребенка рассматривает как средоточие таких сил, через возврат к подобного рода движениям, имеющим свою особую семиотику – не знаков, но импульсов и аффектов. В пламени спички ребенок восхищается не просто светом или вспышкой, но в том числе и *диверсией*. Лиотар склонен усматривать в этом внутренний эротизм, связанный с фрейдовским «влечением к смерти», которое противостоит порядку «хороших» объектов, конституированных законом.

Таким образом, фейерверк как чистая трата энергии ради удовольствия становится базовым выразительным средством. И если не «главным из искусств», то, по выражению Т.-В. Адорно, «самым *правдивым*». В чем же состоит эта «правдивость» фейерверка? Прежде всего в том, что он оказывается на некоторой границе чувственности, где преодолевается эстетическая составляющая явления и открывается нечто иное, нечто беззаконное и непристойное – желание и удовольствие, исключенные из режима производства-потребления. Не случайно Лиотар пишет о своеобразном «пиротехническом императиве», который, по его мнению, представляет собой требование избыточности движения, нарушающего форму зрелища. Но помимо этого, такой императив вводит и своеобразную этику, совершенно поначалу неочевидную, поскольку приостанавливает любую систему производства, в том числе и производство «истины», «красоты» или «реальности», меняет на какое-то мгновение систему устоявшихся моральных стереотипов, систему ценностей, вводя интенсивность аффекта как то, что замещает сам объект потребления.

В «Либидинальной экономике» он использует для этого термин математической физики – *тензор*, пытаясь указать на ту функцию удовольствия, которая меняет саму нашу чувственность, участвует в постоянной трансформации вещей (и ценностей в том числе). Фактически, когда мы говорим о пиротехнике в терминах этики, то имеем в виду именно то, что она осуществляет минимальное (аффективное) смещение относительно наших представлений о морали, чувственности и... удовольствии в том числе. Этика оказывается здесь не на уровне знаков морали, а на уровне перцепции, она оказывается в том месте перцепции, где ценности подвешиваются или меняются. Можно сказать, что таким образом понимаемая этика – пиротехника ценностей, микро-сжигание норм морали.

Сам Лиотар об этом не пишет. Его интересует именно функционирование желания, выплески энергии удовольствия, энергии, для которой в существующей системе производства нет места. Однако, обращаясь к ки-

нематографу, пытаясь выявить особую область кинематографического удовольствия за рамками индустрии, идеологии и политики образов, в перверсивных потоках желания, он неизбежно ставит под вопрос эстетику фильма, а также структуры воображения и представления, поскольку все это, так или иначе, связано с «дисциплиной движений» (Лиотар), неявными нормами и соглашениям. Аффективные дозы (энергетические вспышки) любого кинематографического означающего (оптические эффекты, монтаж, свет, ракурс...) помимо *закона производства* несут в себе также и *закон возвращения того же самого*. В первом случае результатом становится фильм-объект, воспроизводящий посредством «хороших» форм некую реальность, утверждая закон сходства. Во втором же случае перед нами чистый повтор, возвращающий нас к тому, что не воспроизводимо, к «жизни бессознательных инстинктов» (Фрейд), утверждающих не имитацию реальности посредством изображений, а то, что имитации не поддается – аффект (например, удовольствие). Он не воспроизводим, но повторяем. Он имеет отношение не к присвоению, а к растрате. Для описания этого типа растраты, которую Лиотар напрямую связывает с фрейдовской «либидинальной разгрузкой», он использует понятие симулякра в том понимании, которое придал ему Пьер Клоссовски. Симулякр по Клоссовски – это некое изображение, которое имитирует не объект, а удовольствие (т.е. то, что имитации не поддается). В симулякре соединяется несоединимое, что позволяет ему прерывать вовлеченность в производство образов.

По сути, речь идет о том, что нечто, называемое «нашим удовольствием», таковым не является, а есть всего лишь потребность в воспроизводстве уже известного, потребность в опознании изображений, которые адресуются памяти глаза, облекаются в «хорошую форму», выступающую как синтез движений. Образ-удовольствие в отличие от удовольствия-от-изображения избыточен по отношению к любой форме и любому синтезу. Он никогда не может быть присвоен и освоен чувственностью, и в этом смысле он всегда *не наш*. Он участвует в разотождествлении желания и потребности, десубъективируя восприятие, указывая, что никакое «я» субъектом этого восприятия быть не может. Лиотаровское кино и есть тот постоянно исключаемый пласт кинематографа, где выходит на поверхность бессубъектное желание, не репрезентируемое, но постоянно повторяющееся, возвращающееся. Повтор, в отличие от воспроизведения, непосредственно связан именно с бессубъектностью желания, желания, которое мы не контролируем. Он имеет непосредственное отношение к аффектам (импульсам, влечениям), на которые наложен неявный запрет (социальный, моральный или какой либо еще), которые не участвуют в системе производства «нужных» («хороших», «ценных») объектов, но возвращаются к вещам ненужным, бессмысленным и, казалось бы, совершенно исключенным из экономики производства-потребления. Лиотар показал, что такое бессубъектное желание не только не противостоит экономике в ее марксистском понимании, но даже является ее условием. Он утверждает даже, что любая политическая экономия тензорна, т.е. экономика обмена, постоянного изменения стоимости утверждает процесс трансформации вещей. Такого рода трансформации, движение капитала – проявление потоков желания. Но, чтобы понять это, надо выявить различие между повтором неценного (действием желания) и системой воспроизводства, которое моментально стирает ситуацию повторения. Но само это стирание возможно именно потому, что вещей, которые не могут быть трансформированы энергией желания, не существует. То есть сама транс-

формация (тензор) в каком-то смысле предшествует капиталу, возникающему как возможность извлечения прибыли не из производства, а из трансформации вещей.

Вопрос, однако, состоит в том, почему именно кино становится местом, где желание высвобождается, где оно с наибольшей очевидностью проявляет себя? Уже из сказанного выше мы можем дать ответ такой: кино располагается в идеальной точке функционирования экономики образов, в точке неразличимости желания и капитала. Однако Лиотар, которого в «L'асинема» куда больше интересует сама возможность прикоснуться к материи желания, предлагает другой ответ. Он объясняет это тем, что кино соединяет в себе два несоединимых полюса: предельную подвижность изображений и нечто вроде ступора, оцепенения, возникающего в ситуации страха или наслаждения. То, что несовместимо для мышления, для либидинальной экономики, напротив, является необходимым условием.

Для прояснения ситуации неподвижности Лиотар обращается к практике *tableau vivant* (живых картин), где сохраняется лишь фантазматический план, никак не разрешаемый в конкретном движении, обнаруживающий свой эротический потенциал. Лиотар в качестве примера приводит практику *posing*'а, распространенную в публичных домах, когда женщина-объект отделена от зрителя, ее нельзя касаться, нельзя совершать с ней никаких действий, кроме приказаний о том, какую позу она должна принять. Это не просто вуайеризм, а ситуация отложенности, бесконечной отдаленности синтеза движений, когда эротизм не может разрешиться в каком-то конкретном продукте. Здесь важным является не потребление чужого тела, а сама ситуация, в которой объект-жертва оказывается в ситуации подвластной, унижительной, непристойной. Именно *непристойность* оказывается необходимой составляющей той невозможной цены, которую должно платить удовольствие, чтобы достигнуть перверсивного наслаждения.

Когда Лиотар описывает принцип обездвиженности *tableau vivant*, он оказывается удивительно близок тому, как понимает кинематограф Альфред Хичкок. Последний говорит о том, что логика кинематографа заключается в том, чтобы следовать правилу саспенса. Мы все прекрасно помним многие сцены в хичкоковских фильмах, которые замедляют действие настолько, что зритель оказывается в напряженном ожидании, в ситуации страха. Однако хичкоковский саспенс – это нечто большее, нежели элемент жанра триллер. Он есть принцип собирания разрозненных, бессмысленных движений (изобразительных, нарративных) в единой точке и без синтеза, в ситуации той неразрешимости, где открывается пространство аффекта. В рамках абсолютно жанрового коммерческого кино саспенс, понятый как принцип, открывает зону непристойного желания, прорывающегося через самые конвенциональные знаки. За вполне потребимыми изображениями, в которых нет ничего ужасного, своим кинематографическим саспенсом (обездвиживанием движения) Хичкок заново открывает *способность желания* в мире тотального потребления образов.

Хичкок является одной из ключевых фигур в концепции кино-образа Делёза. Его кинематограф прочерчивает границу между изображением и тем образами, которые непосредственно учитывают публику, образами-желаниями, образами-удовольствиями, тем, что Делёз называет «ментальными образами». Эти образы уже не внутри фильма, но между зрителем и экраном, между людьми. Саспенс – структура такого рода образов. Но в отличие от Делёза, Лиотара больше интересует не столько природа этих образов, сколько их политэкономия.

И здесь важно кратко затронуть другую важную для Лиотара тему, а именно – тему возвышенного, поскольку именно через возвышенное, как это ни странно, удастся установить важные элементы либдиальной экономики образа, реанимировать это понятие применительно к кинематографу и современной массовой культуре.

Дело в том, что те изменения, которые произошли в культуре и искусстве XX века, требуют заново задаться вопросом о месте возвышенного. Торжество массовой культуры словно отрицает саму эту категорию, превращая ее в привычный дискурсивный инструмент, от которого требуется только одно – нивелировать разрыв между современной культурой, ориентированной на бесконечное воспроизводство и потребление образов, и культурой классической с ее приоритетом индивидуальности, автора и его творческой способности и, прежде всего, способности воображения. Заимствуя из лексикона классической традиции категорию возвышенного, современная культурная индустрия фактически пытается сделать вид, что «индивидуальное творчество», «глубокая мысль», «высокое искусство» не просто историко-культурные стереотипы, но то, что позволяет и сегодня выносить эстетическое суждение, устанавливая иерархии, отделять «хорошую» форму от «плохой». Другими словами, «возвышенное» не просто перестало быть работающей категорией, проблематично стало даже и говорить о чувстве возвышенного, поскольку за ним уже закреплен бесконечный ряд культурных образцов, его конструирующих. Когда мы слышим о возвышенном, то чаще всего за этим стоит один из инструментов легитимации различия высокого и низкого в культуре, т.е. нерелексивного возвращения к тем ценностям, которые в современном мире оказываются по крайней мере под вопросом.

Среди двух категорий классической эстетики «прекрасного» и «возвышенного», которые со времен Эдмунда Бёрка составляют неразлучную пару, судьба «прекрасного» в искусстве была в фокусе постоянного внимания и теоретиков, и художников. Современная ситуация включения искусства в товарные отношения, сделавшая его частью культурной индустрии, позволила Адорно говорить о том, что, когда искусство сегодня производит «прекрасное» (непосредственно связанное с чувственным удовольствием от созерцания предмета), оно с неизбежностью производит китч<sup>5</sup>.

Но здесь как раз и возникает важный вопрос: а что происходит, когда в массовой культуре производится «возвышенное»? И возможно ли такое производство вообще? Можем ли мы указать место возвышенного в культуре, где само индивидуальное переживание, считавшееся долгое время необходимым условием возвышенного, оказывается практически утраченным?

Для ответа на эти вопросы необходимо вернуться к некоторым положениям, которые были развиты Кантом в его «Критике способности суждения», в отдельных разделах, посвященных аналитике прекрасного и аналитике возвышенного. Кант сразу же оговаривает, что рассматриваемые им прекрасное и возвышенное относятся не к чувствам или логическим суждениям, а к *способностям*, к способностям *изображения* и *воображения*. Прекрасное для него связано с формой предмета, возвышенное имеет отношение к бесформенному, к невозможному усилию удержания собственной конечности перед лицом бесконечности. В связи с этим прекрасное как чувственно схваты-

<sup>5</sup> «Чувственная приятность, порой навлекавшая на себя различного рода кары и гонения со стороны сторонников аскетически-авторитарного образа жизни, в ходе исторического развития превратилась в явление, непосредственно враждебное искусству, – благозвучие музыки, гармония красок, нежность и изысканность речи, все это стало китчем и опознавательным знаком индустрии культуры» (Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 395).

ваемая форма включает в себе некоторую целесообразность, возвышенное же нецелесообразно, оно указывает на несоразмерность миру самих наших способностей изображения и воображения. Но можно говорить и шире – о способности представления, поскольку указанная несоразмерность возникает только в тот момент, когда мы сталкиваемся с непредставимым: либо с настолько грандиозным, что сама избыточность подавляет возможность схватывания формы (говоря словами Канта: «велико вне всякого сравнения»), либо со страхом и ужасом (а точнее со способностью души им сопротивляться), т.е. с переживанием невообразимого. Первое Кант называет математически возвышенным, и именно ему посвящает основные свои размышления, второе – динамически возвышенным, остающемуся в «Критике способности суждения» куда менее проясненным.

Именно своеобразная диалектика прекрасного и возвышенного как целесообразного и нецелесообразного позволяет Канту дать предельно лаконичное определение искусства как целесообразности без представления о цели. Однако именно эта диалектическая связь разрывается в XX столетии, когда прекрасное выступает в формах некоторой эмпирически данной «красоты», самым массовым производством изображений лишенной какой-либо отсылки к возвышенному. Так произведения классического искусства, будучи расстиражированными, невольно превращаются в китч.

Задача, которую решает Лиотар, – вернуться к проблематике возвышенного вне его связи с «прекрасным», рассмотреть возвышенное как указание на место несобственной аффективности (нечто, близкое кантовскому «общему чувству»), где способность желания оказывается в своеобразном вакууме, поскольку обнаруживает себя в ситуации отсутствия объекта желания. Это и есть тот самый ступор, обездвиживание движения самого желания, который Бёрк называл «ужасом». К этому же Кант максимально близко подходит именно в своих рассуждениях о динамически возвышенном, проявляющем в нас способность к сопротивлению силам, перед которыми мы бесконечно слабы. Он как раз и связывает это со *способностью желания* (в отличие от математически возвышенного, имеющего отношение к способности познания). Фактически для него возвышенное как способность желания предстает как некое единство эстетического и этического опыта, неразрывность аффекта и мышления, мышления и действия... Что как не знаменитый категорический императив характеризует это лучше всего – невозможное предписание, предписание поступка, на который никому никогда в его индивидуальном существовании не хватит сил. Именно это позволяет Лиотару говорить об этической составляющей возвышенного. Другими словами, если и говорить о «чувстве возвышенного», то следует признать, что мы имеем дело уже не просто с ощущениями или эмоциональными переживаниями, а с чем-то, что можно вслед за Левинасом назвать «этической перцепцией», лежащей в основании любых моральных форм. Все это приводит нас заново к вопросу: как возможно возвышенное «общего чувства»? А это уже почти прямо отсылает нас к кинематографу, массовой культуре, к миру медиа-образов.

Лиотаровское кино – это не просто письмо движений, это письмо, читаемое через аффективность «общего чувства».

Акино сохраняет некий неоприходуемый избыток – те «лишние», неконтролируемые, бессодержательные знаки, не отсылающие ни к какой уникальности, а воплощающие в себе предельную банальность, которые настолько ничемны и ничтожны, что их не касается механизм воспроизведения. Эти вечно презираемые знаки уже и не знаки в сосюрловском смысле. Сама ре-

ференциальная структура знака как универсального посредника подразумевает идею постоянного воспроизводства смысла, т.е. уже в самом знаке мы сталкиваемся с неким миметическим отношением, в котором в концентрированном виде содержится различие подлинника и копии, истины и лжи. И если где-то искать место возвышенного в массовой культуре, то именно среди этих неуникальных, нерифференциальных знаков. Это те рассеянные моменты (бесформенного), которые притягивают нас и одновременно вызывают отторжение. Завораживают и раздражают. Это то, что заставляет зрителей постоянно смотреть телевизор и постоянно ругать то, что они смотрят. Возмущаться пошлостью, но ловить каждый момент ее появления на экране. Регулярно включать информационные и новостные передачи, зная при этом, что они лживы и манипулятивны...

Если ранние кинотеории пытались хоть как-то разобраться с этим эффектом почти наркотического воздействия образов, то относительно телевидения он почти не обсуждается, а в лучшем случае просто постулируется. Более того, риторика некоторых аналитиков и работников телевидения выглядит порой почти циничной, когда взывает к силам индивидов не смотреть то, что им не нравится, переключить канал, пойти почитать книжку... Но не смотреть невозможно именно потому, что образы, о которых идет речь, отмечают границу возможностей человека, его способности восприятия, понимания и воображения. То есть, сколь бы ничтожны, пошлы и непристойны ни были эти образы, они действуют по логике возвышенного, по логике «негативного удовольствия», в соответствии с которой индивид не в состоянии контролировать желание и является его заложником.

Интерпретируя кантовскую третью критику, Лиотар обращает внимание на эту видимость негативности, заключенную в самом чувстве возвышенного. Он говорит о возвышенном как «чистом избытке», через который мы получаем возможность проникнуть в иную эстетику с ее непосредственным бесформенным осмыслением своего «субъективного» состояния<sup>6</sup>. Аналитика возвышенного, по Лиотару, не просто отделена от суждения вкуса с его скрытой антиномичностью (редукция эстетического суждения), но отвергает саму способность воображения, мышления в понятельных формах, располагаясь на стороне аффекта. Но аффект этот уже не психологичен и не эмпиричен. Аффект возвышенного как раз преодолевает естественность того, что мы называем чувством.

Так, если через чувство прекрасного мы оказываемся в сообществе разделяющих тот или иной вкус, считающих именно это чувство предельным («естественным»), то чувство возвышенного, если и чувство, то такое, которое парадоксально ни с кем нельзя разделить, но при этом оно и не является «нашим», а указывает в сторону сообщества, которое мы еще не обрели. Через возвышенное мы оказываемся связаны с теми, с кем не готовы разделять общие чувства, иметь общий вкус, с теми, кого мы не понимаем...

Сегодня масс-медиа как нельзя лучше высвечивают эту ситуацию. С одной стороны, разного рода «возвышенные» слова, такие как «высокая культура», «великое искусство», «родина», «патриотизм», «мораль», «вечные ценности», сказанные с определенным пафосом, должны убеждать нас, что мы присутствуем при чем-то возвышенном. Эти и другие клише постоянно произносятся с телеэкрана, образцы высокого искусства и нравственности предстают в конкретных видимых формах, которые воспроизводятся вновь и вновь. С другой стороны, телевидение, помимо этого «производства возвы-

<sup>6</sup> Lyotard J.-F. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford, 1994. P. 53–54.



шенного», находится в постоянном режиме повтора образов, которые никак не участвует в производстве и воспроизводстве. Условно, этот пласт можно назвать «непристойным», но, употребляя это слово, важно уйти от оценочных коннотаций. Возвращаясь к введенному разделению между повтором и воспроизведением, мы можем сказать, что непристойное – невоспроизводимая обыденность. Это не только то, что шокирует, но все те явления, которые завораживают невозможным соединением банальности и а-моральности, открывающим внеморальность жизни вокруг нас. Непристойное – все то, что образует тот самый «избыток», бессодержательный и бесформенный, который ограничивает наши способности понимания, оценки, восприятия (а шире – воображения), открывая способность желания. Этот пласт образов, находящихся за рамками представления, но представляющих как вполне конкретные изображения. Мы их видим, но не можем вообразить. Потому-то эти образы существуют только в режиме повтора, оставаясь каждый раз аффективными, шокowymi (пусть это и микро-шоки), невоспроизводимыми. Более того, они обуславливают в том числе и воспитательную, моральную риторику, или, по крайней мере, одно здесь не отделимо от другого.

Одним из характерных примеров такого вторжения «экономики желания» может служить реалити-шоу, когда зритель вовлечен в абсолютную скуку обыденности, наблюдая за тем, что происходит «на самом деле». Зритель здесь оказывается захвачен вовсе не зрелищем, а ожиданием, возможностью появления того, за чем наблюдать не притало.

Итак, по Лиотару именно фасцинирующие и предельно абстрактные движения кинематографа, неоприходуемые индустрией (акино), обнаруживают критичность в отношении кино как культурного продукта, оказываясь своеобразной иллюстрацией к современному пониманию возвышенного.

Страх, оцепенение, ужас или удовольствие в рамках либидиальной экономики уже не эмоции, а телесные движения, в которых осуществляется *опустошение* чувственности. Вовлеченность зрителя тогда есть не что иное как соединение нереального (абстрактного) изображения с реальностью движения. Не случайно Лиотар видит в этом акино потенцию авангарда, который для него есть воплощение практики возвышенного в искусстве. Практика эта связана с открытием таких образов-изображений, которые сопротивляются воображению, представляя собой чистое потребление, потребление без возврата, без производства. Однако, концентрируясь на искусстве авангарда, имеющего дело с бессодержательностью изображения, Лиотар не замечает, что практически все, о чем он говорит, применимо и к массовой культуре, имеющей дело с избыточным производством изображений и с неявным запретом на воображение, реализуемом в легализации вытесненного из изобразительной культуры слоя непристойного. С этим непристойным принято бороться, отождествляя его с конкретными проявлениями пошлости и глупости. Между тем непристойное – более сложное явление. Это область на границе моральных норм и эстетических суждений, к которой причастен каждый. Это область не сознания и разума, но тела, телесных движений и реакций, в которых действует желание, сопротивляясь культурным регламентациям. Зритель продолжает смотреть раздражающую его передачу, поскольку способность познания уступает способности желания, явленного в негативном удовольствии. В этом смысле место пошлости и глупости (а шире – непристойного) обладает теми необходимыми свойствами, по которым его можно считать областью массмедийного возвышенного.

Можем ли мы говорить о морали пиротехники? Или о морали электричества? Вряд ли. Однако в отношении масс-медиа нам приходится говорить о своеобразной пиротехнике непристойного, которая выглядит как аморальная, но при этом несет в себе потенциал уже не столько иной эстетики, сколько иной этики. Непристойное не располагается на уровне суждений, оно реализуется в действии сил, в которых жизнь сопротивляется морали, ставшей вообразимой, воспроизводимой, ходульной, т.е. манипулятивной, а не действенной. И момент возвышенного, который обнаруживается в силах медийного непристойного, именно в том, что в нем фальсифицируется мир устоявшихся ценностей, вскрывается их технологическая составляющая, их способы контроля за обществом.

Именно коммуникативная избыточность придает кинематографическим и телевизионным клише специфические измерения – доверие ложному, вовлечение в неразумное. Речь идет не о вере в неправду, а об аффективной радости обмана (хорошо известной искусству), о ритмически повторяемых шоках, располагающихся в разрывах между стимулом и реакцией, разрывах, которые призвана восстановить логика причинно-следственных связей. Этики ложного и непристойного, таким образом, располагаются не в области суждения, а в той перцептивной зоне, где происходят постоянные отклонения от морального закона. При этом сама эта зона проявляет себя в неожиданных коммуникативных взаимосвязях, открывающихся, как показывает Лиотар, именно через возвышенное, где общность-в-образе обнаруживается с теми, с кем ты разделен социально, интеллектуально, политически.