

УДК 111.1+(82:1)

## КАТЕГОРИЯ ВОЗВЫШЕННОГО У Ж.-Ф. ЛИОТАРА

© 2011 г.

Д.А. Скопин

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

denis.skopin@mail.ru

Поступила в редакцию 10.06.2011

Рассматривается эволюция взглядов Ж.-Ф. Лиотара от ранних работ, в которых, в противовес структурализму, делается попытка найти «некодируемые» элементы культуры, до поздних работ, отмеченных поворотом к этике. «Некодируемое» принимает в текстах Лиотара различные имена: событие, «происходящее», фигуральное, интенсивность, «распря» и т.д. В поздних текстах некодируемое появляется как «возвышенное». Эта старая эстетическая категория получает у Лиотара совершенно особую интерпретацию.

*Ключевые слова:* «возвышенное», аффект, «плоскость записи», «Критика способности суждения», репрезентация, абстрактное искусство.

Предложенная Лиотаром интерпретация третьей «Критики» Канта – наиболее проработанная область его теории неартикулируемого и теории аффекта. Интерес Лиотара к способности суждения объясняется тем, что в кантовской архитектонике способностей она является способностью представления, репрезентации. Поэтому размышления позднего Лиотара о Канте несколько не порывают с изысканиями предыдущего периода, а представляют собой осмысление «События», того, что Лиотар именует «Происходящим» («*Se qui arrive*»).

Жан-Франсуа Лиотар унаследовал некоторые аспекты феноменологической проблематики своего учителя Мерло-Понти, в частности размышления последнего в «Видимом и невидимом». Другие источники Лиотара – структурная лингвистика Соссюра и Якобсона и антилакановский психоанализ. Повлияли на Лиотара и события 1968 года.

Ранние работы Лиотара «Дрейф исходя из Марка и Фрейда» и «Пульсационные диспозитивы» (1973) развивают проблему культурных кодов в её постструктурном варианте [1; 2]. Во-первых, Лиотар пытается синтезировать доктрины Маркса и Фрейда, отождествляя психоаналитический и капиталистический диспозитивы в некую общую систему кодирования. Язык, искусство, музыкальная тональность существуют внутри единой капиталопсихической кодовой системы, фиксирующей в застывшие формы любой выплеск либидинальной энергии. Так, убийство молодого левого активиста, будучи изложенным на письме, предстаёт как явление, не выходящее за рамки системы: не под-

дающееся ни мысли, ни учёту событие кодируется, включается в экономику «нормального» цикла жизни и смертей. Во-вторых, по Лиотару, существуют системы, которые кодируются не полностью. Интерес к некодируемому – единственная тема, которая проходит через всю эволюцию лиотаровской мысли. Некодируемое принимает в текстах Лиотара различные имена: событие, фигуральное, интенсивность, возвышенное, нерепрезентуемое и т.д. Момент выхода события на поверхность мыслится Лиотаром как ниспровержение (по терминологии карнавала), или извержения в виде революционной «магмы». Лиотар отождествляет событие и революционность.

В своей докторской диссертации «Дискурс и изображение» [3] Лиотар на примере живописи исследует то, что сопротивляется кодированию, то, что он называет «фигуральным» или «изобразительным» (*le figural*). Несмотря на «эстетическую» направленность работы, она вписывается в общий лиотаровский проект критики идеологии. В редкие моменты истории изобразительное прорывается сквозь толщу живописных кодов западного искусства. Один из моментов, когда изобразительное выходит на поверхность, приходится на начало XV века. В момент распада средневекового единства текста и изображения, фигуральное прорывается в творчестве Мазаччо, а именно во фресках капеллы Бранкаччи. Однако вскоре уже в знаменитой «Троице» самого Мазаччо происходит выработка нового пространственного кода – перспективы. Перспектива полностью подчинит себе изображение закрытого пространства, а не

поддающееся кодировке открытое пространство будет исключено. Именно с этим связано постепенное вытеснение пейзажа из флорентийской живописи.

Лиотар объясняет смену эпохальных «плоскостей записи» (*surface d'inscription*) с точки зрения знака. По его мнению, в период Ренессанса происходит так называемый «поворот означаемого»: означаемое изображения (*le signifié*) понемногу становится «указуемым» (*le désigné, designatum, Bedeutung*). Референция отныне строится по типу репрезентации, а не означивания, как в средневековом искусстве: изображение показывает, представляет то, что, предположительно, находится позади носителя, который трактуется как прозрачный. Означающее оперирует подобно постановщику, представляющему нечто вниманию зрителя. Пространство перспективизма отличается как от трансцендентного пространства средневекового означаемого, так и от имманентного пространства картины-обманки: это пространство «мерцания». Носитель интерпретируется двойственно. С одной стороны, он подлежит устранению, поэтому трактуется как прозрачное стекло. С другой – он остаётся плоскостью, куда наносится изображение, столь же непрозрачной, как листы средневекового манускрипта. Перспективный режим, который вытесняет то, что не поддаётся репрезентации, просуществует пять столетий, вплоть до «сезанновской революции».

Лиотар отождествляет отсутствие значения, нулевую степень плоскости записи с отсутствием глубины картины. Если перспектива есть некая система знаков, письмо, то искусство, которое желает обрести свою чистоту и политическую значимость, которое желает порвать со своим подчинением дискурсу, должно по определению порвать с перспективным аппаратом. Отсюда следует, что живопись, которая хочет возратить себе чистоту, должна по определению быть живописью, которая возвращает себе плоскостность или, что то же самое, которая сопротивляется диссимуляции носителя. В этой точке зрения Лиотар присоединяется к модернистскому дискурсу, а именно к гринберговской идее живописной революции, состоящей в открытии живописью своей собственной плоскости. В более широком смысле, это дискурс, настаивающий на первостепенности медиума, стремящийся мыслить автономию каждого искусства исходя из его собственного носителя. Носитель, материальность произведения мыслятся Лиотаром этого периода как своего рода сопротивление «нематериальным» кодам, диспозитивам отчуждения, примером которого является перспектива.

Логика отказа от плоскости записи доведена до предела в работе «Либидинальная экономика» (1974) [4], которую иногда сопоставляют по стилю и радикальности с делёзовским «Анти-Эдипом». Лиотар мыслит означивание как порождение трёхмерного объёма: заставлять означать предметы, репрезентировать их – значит вводить их в систему ценностей, которая есть не что иное, как капиталистическая система, которая заставляет их функционировать как товары. Это порождение театрального объёма является практикой отчуждения, деятельностью, состоящей в кодировании события. Для Лиотара периода «Либидинальной экономики» атаковать капитализм означает атаковать трёхмерное пространство и «театральное» пространство как его модель. «Театр» является «аппаратом», «трансформатором», схватывающим либидинальную энергию. Это аппарат, функционирующий по тем же принципам, что и живопись, музыкальная тональность или письмо, но являющийся в определённом смысле их моделью, поскольку театральное удвоение, переход к трёхмерному является основополагающим для всякого диспозитива процессом. Появление глубины, скачок в трёхмерное неотделим от трансформации либидинальной энергии в товар. Эта энергия начинает функционировать в форме кристаллизованного труда. Если диспозитивы, о которых идёт речь, неотделимы от капиталистической системы, то «Либидинальная экономика» пытается описать предкапиталистическое состояние, пред-театральное пространство, которое характеризуется отсутствием глубины. Это чистый и плоский носитель, мир имманентности, пространство без экстерности, моделью которого является лента Мёбиуса, абсолютная плоскость, кожа или плёнка. Носителем объявляется «коллективная кожа», на которой циркулируют интенсивности.

«Либидинальная экономика» – книга, в которой тема плоскости кульминирует. Лиотар пытается придать наибольшую значимость чистой материальности предметов, их сырому присутствию, их невозможности «значить за». Эта книга представляет собой своего рода логическое завершение мысли раннего Лиотара; в то же время это философский тупик: если оставаться внутри этой логики и продолжать настаивать на отчуждающем характере плоскости записи, то невозможно идти далее. Эта книга воскрешает определенную эстетико-политическую парадигму, выстраивающую совпадение между политической революцией, открытием живописной плоскости и шизофренией. «Либи-

динальная экономика» располагается на границе антирационалистической логики; в ней есть страницы, граничащие с маниакальным бредом. Абсолютная плоскость является шизоидным пространством, так же как решётка или квадрат – излюбленные фигуры художников авангарда. «Либидинальная экономика» – книга о двух измерениях, которая по этой причине сближается с авангардистской картиной, чья плоскость абсолютна. Это книга-картина, не представляющая ничего, не отсылающая ни к чему. Именно с идеей плоскости как антирепрезентативного инструмента Лиотар атакует Делёза и Гваттари: согласно Лиотару, их Анти-Эдип недостаточно плоскостная книга, это объёмная книга, книга-театр. В действительности это гораздо более «книга-завод», которая, как и «Либидинальная экономика», вписывается в модернистскую парадигму.

Понятие «плоскости записи» проходит у Лиотара через долгую эволюцию. После «Либидинальной экономики» он делает шаг назад, отказываясь мыслить плоскость записи в терминах отчуждения. Понятия «перегородки» (paroi) или «шарнира», которые он использует в работе «Трансформаторы поля» (1977) [5], характеризуются гораздо менее своей ролью посредника или функциями контроля, чем своей разделительной способностью: это концепт, который обеспечивает разделение элементов внутри множества, предохраняя их гетерогенность или «несоизмеримость» (incommensurabilité). Книга посвящена Марселю Дюшану и в буквальном переводе её заглавие означает «Трансформатор Дюшан»: речь идёт о Дюшане как «трансформаторе» либидинальной энергии. Лиотар показывает, что основная проблема творчества Дюшана – вопрос трансформации через проецирование. Однако внимание Дюшана привлекает не правильное проецирование, построенное на соразмерности фигур, но проекционные несоответствия. От ренессансного геометрического рационализма Лиотар переходит к геометрическому «иррационализму», анаморфозу. На примере Дюшана он исследует идею несоизмеримой трансляции. Наипростейшее неправильное проецирование можно наблюдать уже в ранних работах Дюшана (фотографируясь в женском платье, Дюшан проецирует себя в Роз Селави). В произведениях зрелого периода, таких как знаменитое «Большое стекло», проекционное разуподобление принимает всё более сложные формы. Для создания несоизмеримости Дюшан использует машины. В работах позднего периода («Принимая во внимание...») диссимилиция заходит за пределы рационального, принцип

трансляции остаётся вне нахождения. По Лиотару, принцип несоизмеримой трансляции значим и для политического пространства. Идея демократии могла появиться лишь на фоне эвклидоваго понимания пространства как соразмерности, она требует гомогенности и изоморфности всех его точек. Несоразмерная геометрия подразумевает пересмотр некоторых политических аксиом. Симметричность граждан по отношению к закону не означает их культурной «взаимоналожимости» (Лиотар использует понятие *insuperposables*). Таким образом, для Лиотара этого периода идея экстериторности рассматривается как позитивная и её функция «отчуждения» постепенно стирается. Мысль Лиотара начинает смещаться в сторону онтологии сингулярного. Он постепенно отказывается мыслить чистую плоскость как место, чья материальность сопротивляется кодированию.

Книга «Распря» (1983) [6] подводит итог эстетическим поискам предыдущего периода в форме теории, которая в конечном итоге представляет собой теорию культурного плюрализма. Это итоговый труд Лиотара. В восьмидесятые годы понятие перегородки-разделителя уступает свое место тому, что Лиотар будет называть «распрей». Распря вовсе не является ситуацией «конфликта», которую можно и нужно избегать любой ценой. Напротив, её непроницаемость служит основанием для лиотаровской парадигмы множества. Как напоминает Лиотар, переход между дискурсивными родами (*les genres de discours*) возможен лишь ценой войны или коммерции: это означает, что понятие плоскости записи теперь не имеет ничего общего с понятием капитала. Эта реабилитация плоскости записи сопровождается постепенным отказом от места записи: у Лиотара этого периода понятие «носителя» исчезает, распря не пишется. Быть может, поэтому Лиотар, который всё больше читает Витгенштейна, ведёт речь о «семействах фраз». Лиотар заимствует у Витгенштейна идею о том, что язык «в целом» не существует, что он распадается на несоизмеримые между собой элементы. Если Кант идет на уступку, признавая легитимность переходов между способностями, Витгенштейн идет до конца, настаивая на несоизмеримости фразовых семейств. Их почти полная изоляция приходит на смену простой гетерогенности кантовских способностей. Дискурсивные роды подобны архипелагу в море связывания (*l'enchaînement*) фраз друг с другом. Политика не является одним из дискурсивных родов: это то, что находится между родами, предохраняя идентичности от ассимиляции.

Переходы между дискурсивными жанрами могут существовать лишь ценой подавления распри, благодаря войне или коммерции, то есть экспансии капитала. Переход не может быть совершён благодаря общему закону, поскольку такого закона не существует. Любая попытка найти соизмеримость дискурсивных жанров, объективировать свою истину в языке другого обречена на провал. Поскольку «Распря» трактует проблему в терминах «фраз», событие мыслится здесь как то, что не может быть обрамлено во фразы языка «другого». Так, произошедшее в Аушвице не поддается разумному обоснованию и не может быть представлено в виде фраз. Любое свидетельство о том, что происходило в Аушвице оказывается невозможным: мертвые не могут говорить, выжившие говорят редко. Даже если они говорят, они рискуют испытать на себе неправоту, став жертвами негационизма. Лиотаровский свидетель обречен на молчание. Мысль Лиотара этого периода разворачивается в этической парадигме. Философ, на стороне которого находятся симпатии Лиотара, – Левинас с его этикой «себя самого как другого», этикой беспрекословного подчинения голосу другого. Сознвая опасности, которые может повлечь любая радикальная и неэтическая мысль, Лиотар хочет дать распря место (*faire respecter les différends*). Его мысль постоянно сопровождается вопрошанием о собственных следствиях, неким «избытком» рефлексии, антиуниверсализирующим «неврозом», который делает её сверхчувствительной к любым типам неправоты, в том числе и к тем, которые не попадают под юридические понятия морального ущерба, дискриминации и т.д. Философию «Распри» можно считать также разновидностью софистики со всеми её атрибутами – логическими парадоксами, признанием относительности вещей – с тем лишь отличием, что она является этической.

Организованная Лиотаром в 1984 г. выставка «Имматериальные тела» (*Les immatériaux*) имеет целью продолжить осмысление феномена коммуникации, хотя само понятие «коммуникации» ставится под вопрос всей философией Лиотара. Эта выставка в Центре Помпиду в Париже стала первой в числе организованных философами (Диди-Юберман, Дамиш). Приглашённый в качестве куратора выставки, Лиотар должен был представить её основную идею, а именно влияние новых технологий на чувственное. Коммуникационная схема Якобсона, которая присутствует и в остальных работах Лиотара, есть и здесь [7]. Однако все классические наименования её элементов: отправитель

(*destinateur*), получатель (*destinataire*), референт (*réfèrent*), носитель (*support*) и код (*code*) – получают названия, производные от корня *-mat-*: *maternité, matériel, matière, matériau, matrice*. Несмотря на название выставки, это полностью материальная схема. В «Имматериальных телах» Лиотар преодолевает феноменологическое наследие своей философии. Если прежде Лиотар мыслил материальность произведения (и, как наибольшую степень её выражения, абсолютную плоскостность картины) как то, что сопротивляется кодированию, то теперь он полагает, что всё потенциально кодируемо, что чувственного в чистом виде не существует. Поэтому «Имматериальные тела» и «Либидинальная экономика» являются двумя крайними полюсами мысли Лиотара. Эта книга продолжает тенденцию к ограничению роли носителя, которая есть в «Распре»: носитель здесь претерпевает процесс дематериализации, исчезновения. Основной вопрос Лиотара состоит в том, что происходит с формой, если, с появлением новых технологий, возникают материалы, чьё сопротивление стремится к нулю. В этих условиях форма и материя больше не состоят в отношении инаковости. Речь идёт о постановке под вопрос аристотелевского гилеморфизма. Гипотеза Лиотара такова: если у Канта судьба человечества определялась отношением к чувственному, то с утратой материи, чувственного предопределение отсутствует.

Позднее, как и в случае с «Либидинальной экономикой», Лиотар делает шаг назад: он возвращается к оппозиции «кодируемое–некодируемое», предложенной в его ранних работах. На этот раз он обращается к ней через Канта, а необъективируемое, или нерепрезентируемое, исследуется в историко-политической перспективе. Оно уже более не называется распрей, но возвышенным. Возвышенное – предпоследняя ипостась той трансформации, через которую проходит «событие» в череде книг Лиотара. Забегая вперед, можно указать на основную характеристику лиотаровского возвышенного: если в «Имматериальных телах» отсутствует материя, то в проблематике возвышенного исчезновению подлежит форма. В случае с живописью, речь идёт о реабилитации носителя: как и для Канта, возвышенное для Лиотара означает ветхозаветный запрет на изображение, защиту абстрактного искусства и критику возврата к фигуративности.

В книге «Хайдеггер и “евреи”» (1986) [8] фрейдовское первичное вытесненное, которое не может быть вписано в память (*Nachträglichkeit*), добавляется к кантовскому возвышенному. При

этом «плоскость записи» претерпевает очередную трансформацию: она отождествляется с судьбой народа, а именно с судьбой еврейского народа. Лиотар действует подобно психоаналитику, устанавливая своего рода диагноз западной культуре по её «знакам истории». Молчание Хайдеггера по поводу уничтожения «евреев» (это слово обозначает здесь не только нацию: лиотаровские «евреи» – собирательный образ «нежелательного элемента», а потому Лиотар пишет это слово с маленькой буквы, вопреки правилам французского языка) – один из этих знаков. Он позволяет критическому наблюдателю (*juge critique*) видеть в устроенном нацистами геноциде попытку западной культуры забыть незабываемое, репрезентировать то, что не поддается репрезентации, сделать так, чтобы исчезло то первичное вытесненное, которым является для Европы еврейский народ. Эта ненависть не исчезла, она проходит сегодня другими путями: через интеграцию этого народа-свидетеля, что является способом репрезентировать нерепрезентируемое, подавить «распря», но также через молчание по поводу экстерминации «евреев». Молчание Хайдеггера по поводу экстерминации является знаковым (для Лиотара даже молчание – фраза): речь идет об одном из способов продолжения экстерминации, состоящем в том, чтобы забыть то забвение, которым явился геноцид.

Вероятно, последнее имя события у Лиотара – это *infantia*, связанное с фрейдовской темой детства: молчание ребенка или взрослого-ребенка интерпретируется как знак принципиально неартикулируемого (работа «Детские прочтения») [9]. Здесь с наибольшей ясностью предстает роль репрезентации. Лиотаровское нерепрезентируемое всегда сопротивляется системе, репрезентации, своему включению в «Систему», а это включение – процедура записи закона на носителе – рассматривается как символическое или физическое насилие. В интерпретации рассказа Кафки «В исправительной колонии», которую предлагает Лиотар, эстетический процесс репрезентации отождествляется с пыткой и казнью. Текст закона пишется на теле осужденного лезвием-бороной с помощью чудовищной машины-диспозитива вплоть до смерти осужденного.

Интерпретация возвышенного сосредоточена, главным образом, в следующих работах: «Распря» (1983) [6], «Энтузиазм. Кантовская критика истории» (1985) [10], «Уроки анализа возвышенного» (1991) [11], «Нищета философии» (2000) [12] (интерпретируется *sensus communis*), «Бесчеловечное» (1988) [13].

Как известно, Кант выделяет несколько характеристик возвышенного. Сближает возвышенное с прекрасным лишь то, что они оба нравятся «сами по себе». Все остальные характеристики у Канта указывают на отличия. Если прекрасное характеризуется своеобразной «гармонией», то для возвышенного важен своего рода чувственный шок, дисгармония, которая, однако, не приводит разум к кризису, а заставляет думать о величии разума. Если прекрасное касается формы предмета, то возвышенное – его бесформенности. Прекрасное связано с ограничением, тогда как возвышенное указывает на безграничность. Если удовольствие от прекрасного связано с качеством, то удовольствие от возвышенного связано с количеством. Поэтому оно возникает по преимуществу перед лицом природных феноменов. Даже если оно испытывается перед произведением рук человеческих (собор Св. Петра в Риме), чувство возвышенного обязано тому, что связывает эти произведения с природой, а именно их масштабности. Далее, при том, что целесообразность возвышенного также является субъективной, т.е. чувством того, что мы имеем чистый и самостоятельный разум, возвышенное не может замечать целесообразность непосредственно, как это делает прекрасное. Наконец, суждение о возвышенном не столь общедоступно: хотя оно и является общечеловеческим, оно требует большей культуры, чем суждение о прекрасном. В целом, возвышенное и прекрасное мыслятся у Канта в терминах обратной симметрии: в «Размышлениях о чувстве прекрасного и возвышенного» он подытоживает это противопоставление как оппозицию женского и мужского начал.

Во-первых, Лиотар интересуется роль возвышенного как случая *провала репрезентации* и как *события* (Кант говорит об энтузиазме как о событии, *Begebenheit*). В тексте «После возвышенного, состояние эстетики» [14] он концентрирует свой анализ возвышенного на вопросе материи, а вернее, бесформенности (*Formlosigkeit*) возвышенного. У Канта воображение является способностью представления, подведения чувственных или даже воображаемых данных под власть рассудка. Однако любое представление является гилеморфическим синтезом, процессом оформления материи. Поэтому поражение, которое испытывает воображение в чувстве возвышенного, должно являться прежде всего знаком состояния несовместности материи и формы. Хотя подобная «несостыковка» материи и формы происходит от неспособности формы охватить материальные данные, оно спровоцировано особым состоянием самой

материи. В современном искусстве имматериальная материя-Событие приходит в виде тембра, цветового валёра или «сырого» слова: этого рода материальность не может быть классифицирована, описана при помощи понятий рассудка, например частоты, длительности или высоты для звукового тембра. Эта материя есть чистое различие. Вновь речь идёт о постановке под вопрос аристотелевского гилеморфизма. Однако если в «Имматериальных телах» выход из гилеморфической схемы достигался путём радикального, вплоть до полной неразличимости, синтеза материи и формы, то на сей раз речь идёт об их абсолютной раздельности. Парадоксальным образом Лиотар описывает это состояние в тех же терминах: как и в «Имматериальных телах», он говорит об имматериальности материи. Но имматериальность уже означает совсем другое, а именно неинтеллигибельность, невосприимчивость к форме этой парадоксальной материи, её качественное отличие от аристотелевской материи, «стремящейся к тому, чтобы быть оформленной». Аристотелевская схема построена на «отношении *ready-made*», на некритически принятой идее соответствия материи, которая мыслится в терминах восприимчивости и ожидания, и формы как специфического призыва к синтезу. Это взаимодействие протекает под знаком целесообразности. Но, считает Лиотар, уже у Канта в его философии возвышенного наблюдается выход за пределы этой схемы.

Во-вторых, Лиотар интересуется этической значимостью возвышенного для Канта и его ролью как знака, позволяющего судить об истории. В момент кризиса воображения через его «трещину» (Лиотар) о себе заявляет идея разума. Возникновение идеи разума совпадает с исчезновением природы из поля зрения духа, который оказывается наедине с собой. Для Лиотара возникновение идеи разума имеет этическую подоплёку. «Таким образом, возвышенное есть не что иное, как жертвенный анонс этики в эстетическом поле».

Лиотар указывает роль возвышенного как «знака истории» и «путеводной нити». Как известно, трансцендентальная философия Канта избирает путь между детерминизмом (представлением истории в виде схемы прогресса или регресса) и непознаваемостью или, в политическом плане, между деспотизмом и анархией. Кант пользуется понятием возвышенного для опровержения права на революцию. Революционная политика ошибается, когда претендует на замену существующего порядка новым, более близким к благу. Она принимает предме-

ты рассудка (факты, события) за предмет разума, этического суждения. Таким образом, она попадает в плен трансцендентальной иллюзии, применяя принципы разума к эмпирическим интуициям. Об истории следует судить не по фактам, а по её *знакам*. Кант ищет событие, которое не доказывает прогресс, а указывает на него. Это не закон, но случай свободной каузальности. Речь идёт о причине, которая не обладает предсказуемым следствием. Частотность следствия, обязательность его исполнения в будущем не предсказуемы. Так, Кант считает, что Французская революция не может быть знаком прогресса человечества к лучшему, тогда как таким знаком может быть энтузиазм народов по поводу её.

Лиотар указывает на три черты энтузиазма. Во-первых, энтузиазм является одним из проявлений возвышенного. Как уже отмечалось, возвышенное представляет собой чувство внутри субъекта по поводу внешних явлений. Кант заменяет отношения субъект–объект на отношение способностей внутри «субъекта по поводу» объекта. Если чувство прекрасного характеризуется гармонией воображения и рассудка, то чувство возвышенного следует из невозможности для воображения – то есть способности изображать, представлять – охватить идею разума. Это состояние провала репрезентации, которое, однако, сопровождается чувством удовлетворения от осознания величия собственного разума. В энтузиазме, в свою очередь, репрезентация не просто проваливается: здесь мы сталкиваемся с «негативной репрезентацией». Абстрактное искусство дает пример негативной репрезентации, поэтому оно возвышенно. Как и Кант, Лиотар симпатизирует ветхозаветному запрету на фигуративное искусство. Затем, в сравнении с возвышенным в целом, энтузиазм отличается крайней интенсивностью. Лиотар подчёркивает аффективную сторону энтузиазма: он граничит с безумием и в принципе является патологическим чувством (неприемлемым с этической точки зрения). В любом случае, энтузиазм не является переходом между способностями, а вернее, он является переходом, «топтанием в тупике несоответности». Между способностями вовсе не наблюдается созвучия: напротив, они входят в конфликт, а испытывающий это чувство ощущает попеременное влечение и отталкивание к одному и тому же объекту.

Во-вторых, как только что упоминалось, энтузиазм является событием, «знаком истории». Французская революция для Канта – аналог разбушевавшейся стихии, и в этом смысле она схожа с природными феноменами, по поводу которых человек испытывает чувство возвы-

шенного. Как и масштабные явления природы или произведения абстрактного искусства, революционный беспорядок становится бесформенным; это парадоксальная материя, для которой не находится подходящей формы. Таким образом, энтузиазм по поводу Революции со стороны наблюдающих это событие является модальностью возвышенного расположения духа, возникающего при созерцании стихии или произведений абстрактного искусства. Признание энтузиазма знаком истории имеет ещё одну причину. Участники революционных событий слишком погружены в действительность, чтобы не испытывать заинтересованности в происходящем. Ситуация зрителей иная: сопереживая революции, они не испытывают личной заинтересованности в её результатах, а, напротив, рискуют пострадать от своих правительств за свои демократические убеждения. Другой аргумент в пользу того, что знак истории следует искать в стане зрителей, состоит в универсальности энтузиазма. Возвышенное чувство, в отличие от суждения рассудка, судит без правила. В действительности, у него есть правило, и это правило ожидания универсальности. Как и в случае со вкусом, возвышенное вызывает к «общему смыслу», к *sensus communis*. Энтузиазм может свидетельствовать о прогрессе потому, что, как и суждение вкуса, он взывает к будущей общности людей.

В-третьих, энтузиазм предполагает особого рода отношения с дискурсом критического судьи. Энтузиазм является событием потому, что он универсален: он, как и прекрасное, требует общего чувства, *sensus communis*. Рассудок требует, чтобы общее чувство основывалось на понятиях; с другой стороны, принадлежа способности суждения, эта общность не может основываться на понятии. Это противоречие есть антиномия вкуса. Кант снимает антиномию, превращая тезис и антитезис в не противоречащие друг другу паратезисы (вырабатывается консенсус). Это происходит благодаря тому, что за общим смыслом признаётся статус идеи, а значит, он не может быть подтверждён опытом и требует не прямых, а косвенных доказательств.

Здесь, однако, появляется сложность. Этот консенсус должен быть понят, а следовательно, схватываться и описываться в правилах рассудка, что противоречит его статусу идеи. Мы должны подвести под него понятие, что уже было признано невозможным. Эстетическая общность, которую имплицитно энтузиазм, не является непосредственно представимой. Она является предметом идеи и заявляет о себе че-

рез чувство. Кроме того, чувство возвышенного, будучи столь же неподвержено прямому представлению, как суждение вкуса, отличается от него тем, что оно апеллирует к практическому разуму, к этике. Чувство возвышенного порождает удовольствие от осознания величия человеческого разума, его морального предназначения. Тот, кто призван разделить возвышенное чувство, должен культивировать в себе моральное, идею свободы, поэтому чувство возвышенного может служить знаком прогресса в этической области, прогресса к лучшему. Таким образом, постулирование и исследование энтузиазма содержат противоречия. Сам энтузиазм описывается у Канта как набор противоречий: это незаинтересованное удовольствие и универсалия без понятия (как вкус), но к тому же это целесообразность антицелесообразности и удовольствие через неудовольствие (в отличие от вкуса, где мы имеем дело с целесообразностью без цели, а удовольствие происходит от согласия способностей между собой). Разрешение противоречий в случае с возвышенным представляется крайне затруднительным.

Кант говорит о том, что возвышенное и его крайняя модальность, энтузиазм, предполагают предрасположенность духа к идеям. Чувство возвышенного требует от зрителей определённой культуры. Культура для Канта, считает Лиотар, является последней целью, которую природа преследует в человеке, поскольку именно культура делает людей восприимчивыми к идеям. Культура умения (Кант выделяет культуру воли и культуру умения, которая в свою очередь делится на материальную и формальную) способствует снятию конфликтов между индивидами, а также, в перспективе, между государствами. Поэтому проявление энтузиазма по поводу Французской революции, свидетельствующее о наличии этой культуры, не просто обещает прогресс, но уже является им. Идея гражданского и космополитического общества, как и любая другая идея, не может быть представлена в опыте; таким образом, энтузиазм является «как если бы» (*comme si*) представлением идеи, иначе говоря, знаком. Этот знак может иметь доказательную силу, поскольку энтузиазм требует от зрителей определённой культуры, а значит, уже некоторого прогресса.

Лиотар также указывает на статус кантовского дискурса, усматривающего в энтузиазме знак истории. Этот знак различается Кантом лишь потому, что сама его мысль принадлежит одному с ним порядку. Как и способность суждения народов, различающая идею свободы

среди бесформенных данных истории, способность суждения критического судьи различает эту же идею и в целом она возможна благодаря тому же прогрессу культуры. Кантовское утверждение о прогрессе лишь отражает энтузиазм народов. Это утверждение следует отличать от исторических схем, основанных на статистически регулярных данных. Критический судья имеет дело с негативной репрезентацией, знаками, которые не являются историческими фактами и не обладают регулярностью. Кант считает энтузиазм весьма доказательным, так как тот сам является способом различения знаков в хаосе истории.

Подводя итог сказанному выше, интерпретацию кантовской эстетики у Лиотара можно свести к следующему. Она касается трёх понятий: понятия «перехода» (Übergang) между способностями, понятия *sensus communis* и, наконец, понятия возвышенного. Является ли подобная интерпретация Канта системой в том смысле, что все три шага связаны друг с другом? По всей вероятности, да. Во-первых, это «деконструкция» случаев перехода у самого Канта, чтобы предохранить кантовскую философию от превращения в систему и изолировать способности «непреодолимой бездной», поскольку сам Кант не оставил однозначного ответа на вопрос о возможности переходов. Лиотар сравнивает способности Канта с «архипелагом» в «море» способности суждения, которая, не обладая своей территорией, является средой, куда они погружены; способности находятся в отношении друг друга в состоянии своего рода войны, а вернее, «распри» (*le différend*), и любые переходы (попытки репрезентировать одну способность в другой, перевести с языка рассудка на язык разума и наоборот) будут случаями подавления распри. Лиотар доводит кантианство до крайности: четыре случая переходов между способностями (трансцендентальная иллюзия, символ, тип, монограмма) рассматриваются им как неправомерные нарушения межспособностных границ. Но почему Лиотар считает переходом указанные выше случаи, тогда как, традиционно, переход между рассудком и разумом, их соединение через способность суждения принято связывать с суждением вкуса? Лиотар отвечает на этот вопрос следующим образом: суждение вкуса не является переходом. Нельзя сказать, что в суждении вкуса способности соединяются; мы лишь ощущаем *возможность* такого соединения *внутри субъекта*. Поэтому *sensus communis* будет не эмпирическим согласием по поводу прекрасного, а зна-

ком, свидетелем этой потенциальной соединимости способностей в каждом и требованием этого согласия. Этот второй шаг, интерпретация общего смысла, имеет целью предотвратить его эмпирическое понимание, которое объявляется ответственным за тоталитарные проекты и политические преступления современности. Наконец, третий шаг интерпретации, выдвижение возвышенного, которое будет свидетельствовать о провале репрезентации (перехода) и сделается моральной альтернативой объединению способностей. Если Кант выдвигает понятие «энтузиазма» как знака истории в качестве альтернативы якобинскому террору, то Лиотар обращается к возвышенному как альтернативе тоталитарному опыту: событиям Аушвица или террору сталинского государства. Опыт бесчеловечного непредставим как таковой, он несомасштабен средствам репрезентации. Свидетельство о нём может быть лишь негативным свидетельством. Роль свидетеля, знака истории Лиотар отводит возвышенному искусству, иными словами, абстрактному искусству, налагающему запрет на фигуративность

#### Список литературы

1. Lyotard Jean-François. *Dérive à partir de Marx et Freud*, P., Galilée, 1994, 203 p.
2. Lyotard Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*, P., Galilée, 1994, 230 p.
3. Lyotard Jean-François. *Discours, figure*. P., Klincksieck, 2002. 428 p.
4. Lyotard Jean-François. *Economie libidinale*, P., Minuit, 1974. 311 p.
5. Lyotard Jean-François. *Les Transformateurs* Duchamp, P., Galilée, 1977. 155 p.
6. Lyotard Jean-François. *Le Différend*. P., Minuit, 1983. 288 p.
7. Lyotard Jean-François. *Les Immatériaux* (édition, avec Thierry Chaput), P., Centre Georges-Pompidou, 1985.
8. Lyotard Jean-François. *Heidegger et « les juifs »*. P., Galilée, 1988. 162 p.
9. Lyotard Jean-François. *Instructions païennes. Pour une politique*. P., Galilée, 1977, 87 p.
10. Lyotard Jean-François. *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. P., Galilée, 1986, 105 p.
11. Lyotard Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime*. P., Galilée, 1991. 294 p.
12. Lyotard Jean-François. *Misère de la philosophie*. P., Galilée, 2000, 307 p.
13. Lyotard Jean-François. *Inhumain*. P., Galilée, 1988, 215 p.
14. Lyotard, Jean-François. *L'intérêt du sublime*. In Jean-François Courtine et al. *Du sublime*. P., Belin, 1988, p.149–179.

---

**THE CATEGORY OF THE SUBLIME IN THE WRITINGS OF JEAN-FRANÇOIS LYOTARD**

*D.A. Skopin*

The subject under the analysis is the evolution of J-F Lyotard's position, from earlier works which are interested in any not-encoded elements of our culture to later books with their turn towards the ethics. The «not-encoded» receives different names in his texts, such as event, it arrives, figural, intensity, discord. In his last texts the «not-encoded» appears as the sublime. This old esthetic category has a particular interpretation by Lyotard.

*Keywords:* «sublime», affect, «surface d'inscription», «Critique of judgment», representation, abstract art.