

**О НОВОМ.  
ОПЫТ  
ЭКОНОМИКИ  
КУЛЬТУРЫ**

**БОРИС  
ГРОЙС**

Борис Гройс

**О новом. Опыт  
экономики культуры**

«Ад Маргинем Пресс»

2015

УДК 7.011  
ББК 85.100

## **Гройс Б.**

О новом. Опыт экономики культуры / Б. Гройс — «Ад  
Маргинем Пресс», 2015

ISBN 978-5-91103-258-6

Исходя из предельно широкого понимания экономики как обмена ценностями, Борис Гройс в своей революционной книге «О новом» предлагает понимать инновацию как акт негативного следования традиции, то есть как диалектический акт прерывания/ удержания той или иной исторической формы производства и обмена. Негативное следование традиции, или создание новых произведений вопреки традиционным образцам, переводит банальное и обыденное из плана повседневности в культурный контекст и меняет тем самым диспозицию старого и нового. Идеальным примером подобной метаморфозы выступает у Гройса реди-мейд Марселя Дюшана, становящийся в его книге образцом диалектики нового и старого, обыденного (банального) и культурного (ценного). Настоящее издание является первым полным изданием книги. Перевод сверен автором с немецким оригиналом и включает в себя специально написанное им предисловие к русскому изданию.

УДК 7.011  
ББК 85.100

ISBN 978-5-91103-258-6

© Гройс Б., 2015  
© Ад Маргинем Пресс, 2015

## Содержание

Предисловие к русскому изданию	7
Предисловие к немецкому изданию	9
Введение	10
Новое в архиве	20
Новое между прошлым и будущим	20
Конец ознакомительного фрагмента.	23

# **Борис Гройс**

## **О новом. Опыт экономики культуры**

© Борис Гройс, 2015

© Татьяна Зборовская, перевод, 2015

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2015

\* \* \*

## Предисловие к русскому изданию

Эта книга была написана в 1991 году, и на ней лежит печать того времени. Тогда господствовал дискурс постмодернизма, который отрицал возможность нового. Речь при этом не шла, впрочем, о невозможности нового как такового, – никто не мог отрицать, например, появление нового в технике. Отрицалась только возможность индивидуального, субъективного производства нового. Тогда считалось, что субъект умер, – и именно поэтому от него не ожидалось никаких новостей. Технический же прогресс был признан бессубъектным, «авто-поэтическим», то есть порождающим самого себя. Или, на худой конец, служащим манифестацией бесконечного, внесубъектного «желания».

В книге о новом я попытался найти новое место для субъекта – место, которое обеспечило бы ему перспективу выживания. Здесь субъект перестает быть «творцом жизни» – в этом отношении я разделяю основную предпосылку постмодернизма. Жизнь формирует субъекта, а не субъект формирует жизнь. Но наше общество предоставляет место не только жизни, но также и постмортальным, «нежизненным» формам существования: библиотекам, музеям, фильмотекам и прочим архивам. Вся система образования вам-пирична: она заставляет живых учеников тратить свое время на изучение мертвых авторов. Здесь появляется место для субъекта как для посредника между жизнью до и после смерти – между обыденной действительностью и архивом. При этом отпадает вопрос о том, существует ли этот субъект «на самом деле». Достаточно, что у него появляется социальная функция. Сказанное в книге не означает также, что я выступаю «за архивы». Призыв уничтожить все архивы и лишить жизнь-после-смерти ее традиционного места в обществе также относится к области «субъектного», то есть представляет собой специфическую разновидность медиации между действительностью и архивом.

Со времени написания книги прошло 25 лет. Что изменилось за это время? При ближайшем рассмотрении не так уж многое. По-прежнему господствует убеждение, что субъект умер и что субъектное новое невозможно. По-прежнему – и даже в большей степени, чем прежде, – господствует вера в делёзианские «машины желания» и «коллективный интеллект». Но если в области интеллектуальной рефлексии мало что сдвинулось с места, в самом обществе произошли все же некоторые изменения. Музеи, библиотеки и архивы разоряются: во всем мире у государств не хватает денег, чтобы их содержать. Крупнейшим архивом стал Интернет. Но Интернет находится в корпоративной собственности, так что его не вполне можно считать общественно гарантированным местом для жизни-после-смерти. И действительно, в Интернете все плывет. Иначе говоря, зона выживания субъекта сильно сократилась с того времени, как она была описана в книге. Но тем не менее эта зона все еще сохранилась – и субъект не окончательно утонул в потоке жизни. Машины желания все еще не стали единственной реальностью, как, скажем, в обществе, описанном в фильме *Mad Max* – такое общество действительно передвигается на слишком большой скорости, чтобы позволить себе заводить архивы. Уже Эрнст Юнгер говорил о том, что, отправляясь в дальнюю дорогу, надо сбросить лишний багаж. Можно сказать, что если общество окончательно сбросит весь багаж, то предлагаемая книга окончательно устареет. Но пока что автор не считает ее устаревшей – и без колебаний предлагает современному русскому читателю в ее прежнем виде.

Впрочем, еще одно замечание. В предисловии к немецкому изданию я упоминаю первый вариант этой книги, написанный мною по-русски. Он был напечатан как часть моей книги «Утопия и обмен» издательством «Знак» в 1993 году. Можно было бы, конечно, этим удовлетвориться. Мне, однако, всегда хотелось, чтобы эта книга стала доступна русскому читателю в том же варианте, в котором ее можно прочесть по-французски, по-испански, по-

английски и на других языках, на которые она была переведена с моего немецкого оригинала, – тем более что с того времени многие французские и немецкие тексты, на которые я в ней ссылался, были опубликованы по-русски. Я благодарен Александру Иванову за то, что мое желание теперь реализовалось. И все же я с некоторой ностальгией вспоминаю мою первую публикацию «О новом» – просто потому, что это мой собственный, авторский русский текст. Еще одно свидетельство трудностей, с которыми сталкивается автор, вынужденный силой обстоятельств постоянно маневрировать между различными языками и культурными контекстами.

## **Предисловие к немецкому изданию**

Эта книга была создана в два этапа. Вначале я написал русский текст, который перевела на немецкий Аннелоре Ничке. Затем я переработал содержание книги и написал ее новую версию по-немецки – в надежде, что в результате мои мысли получили более четкое выражение, но и с некоторой грустью, поскольку прекрасный перевод Аннелоры Ничке, за который я ей очень благодарен, стал недоступен читателю.

Многие мысли, которые читатель найдет в этой книге, были рождены в беседах с моими друзьями и знакомыми. Назову лишь несколько имен: Эдуард Бокан, Вальтер Граскамп, Оге Хансен-Леве, Юрген Хартен, Илья Кабаков, Ольга Матич, Дмитрий Пригов, Игорь Смирнов, Ренате Дёринг-Смирнов, Петер Стайнер, Александр Жолковский.

Выражаю свою особую благодарность профессору Фернандо Инциарте за ценные советы при переработке этой книги.

## Введение

Кажется, в нашу эпоху, которую принято называть постмодернистской, ни один вопрос не выглядит столь неуместным, как вопрос о новом. Стремление к новому обычно отождествляют с утопией, с надеждой на новое историческое начало и на радикальные изменения условий человеческого существования в будущем. Однако, кажется, именно эта надежда сегодня практически полностью утрачена. Создается впечатление, что будущее не обещает нам ничего принципиально нового, скорее – бесконечные вариации уже существующего. Некоторых мысль о будущем как о бесконечном воспроизведении прошлого и настоящего вгоняет в депрессию, другим открывает новую эру в социальной и художественной практике – эру, свободную от диктатуры нового и различных ориентированных на будущее утопических и тоталитарных идеологий. В любом случае, большинство современных авторов рассматривает вопрос о новом практически как навсегда закрытый<sup>1</sup>.

Но даже если бы новое и в самом деле так безнадежно устарело, оно все равно могло бы стать объектом рассмотрения постмодернистского мышления, поскольку это мышление проявляет интерес к устаревшему. На самом деле в каком-то смысле нет ничего более традиционного, чем ориентация на новое. Поэтому радикальный отказ от нового и провозглашение новой эпохи – эпохи постмодернизма, которая тем самым должна войти в историю как нечто беспрецедентно новое, – сами по себе подозрительно похожи на утопию. В этой постмодернистской убежденности, будто все будущее в целом – начиная с нынешнего момента –

---

<sup>1</sup> Используемое здесь понятие постмодернизма допускает множество различных толкований и у разных авторов обретает совершенно различный смысл. В данном случае под постмодернизмом понимается глубокое сомнение в возможности исторически нового, которое свойственно практически всем авторам постмодерной эпохи – в отличие от авторов модернистской эпохи, ориентированных на новое. При этом постмодерн означает не конец модернизма и не его преодоление, а наоборот – их невозможность. В этом постмодернизм и отличается от модернизма, нацеленного на преодоление старого, на трансгрессию, на преодоление границ. Хэл Фостер пишет: «Под натиском всех пре-, анти-, постмодернистов модернизм как практика все же устоял. Напротив: модернизм как традиция даже “выиграл” – но это пиррова победа, равнозначная поражению, поскольку модернизм по большей части был вобран в себя современной культурой... Но как мы можем превзойти модернизм? Как мы можем прервать работу программы, находящей ценность в кризисе модернизма, прогрессирующей за пределами эры Прогресса (эпохи модернизма), трансгрессирующей за пределы идеологии трансгрессии (авангардизма)?» (Foster, Hal. Postmodernism: A Preface / Hal Foster, ed. // The Postmodern Culture. Port Townsend, 1985, P. IX). С тех же самых позиций выступает и Питер Хелли: “Можно называть это постмодернизмом, можно – неомодернизмом, но суть данной системы в том, что элементы модернизма становятся гиперреальными... Их помещают в самореферентную систему, которая представляет собой гиперреализацию модернистской самореферентности – но теперь уже в отрыве от модернистской мечты о революционном обновлении... Сохраняется словарный запас модерна, но его элементы, уже более абстрактные, полностью и окончательно отрезаны от любой связи с реальностью” (Essence and Model // Collected Essays. 1981–1987. Zürich, 1988. S. 161). В этом плане пост- становится равным нео-. Об этом же говорит Дэн Кэмерон, когда обращается к искусству постмодернизма: “Как следствие такого, скорее, небрежного применения термина “постмодернизм” ко всему, в чем можно однозначно распознать обращение к выразительным средствам прошлого, приставка “нео-» стала наиболее часто встречающейся при именовании стилей, возникших в конце семидесятых – начале восьмидесятых годов... Несмотря на то, что при этом у художников, объединенных под знаменем “нео-», нет никакой более или менее общей теоретической позиции, как результат подобного развития больше всего бросается в глаза то, что художники стали свободны от исторической необходимости создавать стилистически новое, оригинальное искусство” (Neo-Dies, Neo-Das: Pop-Art-Ansätze in den achtziger Jahren // Pop-Art. München, 1992. S. 264). На уровне философской мысли постмодернистская невозможность исторически нового, которая подразумевает и невозможность модернизма, и невозможность его преодоления, наиболее четко была выражена Ж. Деррида в понятии замыкания (*clôture*). Замыкание у Деррида – это замыкание эпохи философских поисков истины и связанных с ней постоянных инноваций без возможности преодолеть эту эпоху, ее границы, без возможности трансгрессии: “В самом деле, здесь речь идет о неспособности науки, которая также есть неспособность философии правильно понять замыкание (*clôture*) эпистемы. Это не призыв вернуться к донаучному или инфрафилософскому дискурсу... Вне тех экономических или стратегических отсылок к слову “мышление”, которым Хайдеггер ныне считает возможным называть похожее, хотя и не тождественное преодоление всякой философии, “мышление” для нас здесь – слово совершенно нейтральное: это пробел в тексте, это, по необходимости, неопределенное свидетельство наступающей эпохи различия. В некотором смысле, “мышление” ничего не значит (*ne veut rien dire*). Как и всякая открытость, это свидетельство обращено своей видимой гранью внутрь ушедшей эпохи» (Деррида, Жак. О грамматологии / пер. с фр. и вступ. ст. Наталии Автономовой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 233–234).

всегда сможет обходиться без нового, будто новое и стремление к новому отныне и навсегда преодолены, все равно проступает традиция модернистского мышления. Если то, что уже было, будет существовать и впредь, значит, будут в том числе существовать и стремление отдельного человека к новому, и ориентация общества на новое, и постоянное производство нового. Потому утопическая идея модерна, снова и снова утверждающая неизменное господство некоего конкретного нового во все грядущие времена, не может быть преодолена лишь за счет того, что ее сменит утопическая идея постмодерна с ее отказом от чего бы то ни было нового на все грядущие времена.

Особенность понимания нового, получившего распространение в Новое время, состоит в ожидании того, что в конце концов появится нечто настолько новое, что после него ничего новее быть не может – лишь бесконечное господство этого наипоследнего нового над будущим. Так в эпоху Просвещения ожидали наступления новой эры, в которой царил бы непрерывный рост и преобладало бы естественнонаучное знание. Романтики, напротив, считали веру в естественнонаучный рационализм безнадежно утраченной. Марксизм возлагал надежды на бесконечность социалистического либо коммунистического будущего. Национал-социализм уповал на неограниченную во времени власть арийской расы. В области искусства любое модернистское течение – от абстракции до сюрреализма – считало себя пределом творческих возможностей. Нынешние постмодернистские представления о конце истории отличаются от модернистских только своей убежденностью в том, что не стоит более ждать прихода окончательно нового, поскольку оно уже наступило.

Провозглашение нового в эпоху модерна идеологически чаще всего связано с надеждой на то, что можно остановить движение времени, кажущееся бессмысленным и всеразрушающим, или по крайней мере придать ему конкретное направление, которое бы позволило считать его прогрессом.

Впрочем пристальные наблюдатели модерна уже давно установили, что современное культурное развитие определяется принуждением к инновации. От мыслителя, литератора, художника требуют, чтобы он создавал новое, – так же, как раньше требовали, чтобы он придерживался традиции и подчинял себя ее критериям<sup>2</sup>. Новое в эпоху модерна более не результат пассивной, вынужденной зависимости от велений времени, но результат определенных требований, осознанной стратегии, довлеющей над культурой Нового времени. Создание нового тем самым не является выражением человеческой свободы, как это часто полагают. Порвать со старым вовсе не свободное решение, которое предполагает автономию человека, которое ставит целью выразить эту автономию или утвердить ее статус в обществе, но лишь эффект приспособления к правилам, определяющим функционирование нашей культуры.

Новое – это не открытие, не обнаружение истины, сути, смысла, природы или красоты, ранее скрытых под грузом «мертвых» конвенций, предрассудков и традиций<sup>3</sup>. Эта

---

<sup>2</sup> То, что свобода в производстве нового в эпоху модернизма давно сменилась принуждением к производству нового, было описано еще в 1954 году Уиндемом Льюисом в книге «Демон прогресса в искусстве»: «Рост числа школ начался с ожесточенного противостояния классицистов и романтиков в начале XIX века. Это была борьба нового со старым... Эта гетерогенность не является всплеском грубого индивидуализма, но, напротив, прямо ему противоположна. Личность находится во власти неких небольших групп, отличающихся высоким уровнем дисциплины. Если все современные тенденции могли бы быть ограничены пределами одной из таких групп, то данный период показался бы нам весьма гомогенным» (цит. по: *The Essential of Wyndham Lewis* / ed. by Julian Symons. London, 1989. P. 176). Ссылаясь на У. Льюиса, и Арнольд Гелен еще в 1960 году утверждает «постмодернистскую» институционализацию инновации в искусстве. Он пишет об «актуальности периферийного положения» нового искусства: «Однако отдельные художники, будучи помещенными в изоляцию, практически всегда вызывающую определенные затруднения, не смогли бы долго продержаться в таком состоянии. На счастье, тут появляется вторичная институционализация, укрепляющая утонченный, угнетенный художественный организм при помощи стабильного каркаса международного масштаба» (*Zeit-Bilder*, Frankfurt a. M., 1960. S. 215).

<sup>3</sup> Для Деррида, например, новое – все еще итог невозможного поиска тождества означаемого и означающего, поиска того момента, в котором будут сняты все различия, «задерживающие приход» Другого в культуру, то есть поиска истины

столь распространенная и, казалось бы, даже неизбежная героизация нового как истинного и определяющего дальнейший ход истории в значительной степени оказывается связанной со старыми представлениями о культуре, согласно которым мысль и искусство призваны адекватно описывать или миметически воспроизводить мир как он есть; при этом критерием истинности соответствующих описаний и изображений является степень их соответствия действительности. В основе такого понимания культуры лежит предположение, что человеку гарантирован прямой и непосредственный доступ к действительности, какова она есть, и что, согласно этому, в любой момент возможно определить соответствие или несоответствие действительности<sup>4</sup>. Если искусство более не отражает видимого мира, то, согласно данной логике, чтобы и далее утверждать право на собственное существование, оно должно отражать скрытую, внутреннюю, истинную реальность. В противном случае искусство было бы лишь неоправданной и аморальной манифестацией стремления к новому ради нового<sup>5</sup>.

Тем временем сама возможность непосредственного доступа к «вещам, как они суть» многими небезосновательно оспаривается<sup>6</sup>. Однако это отрицание не имеет никакого существенного значения для понимания и функционирования нового, поскольку утвержденного, укорененного в культуре требования нового достаточно для того, чтобы объяснить его возникновение в каждом отдельном случае, и, таким образом, отсылка к стремлению к скры-

---

как переживаемой очевидности: «За пределы этого замыкания (clôture) ничто не может вырваться – ни наличие бытия, ни смысл, ни история, ни философия: на это способно лишь нечто иное, безымянное, что возвещает о себе в мысли об этом замыкании и водит нашим пером. Это – письмо, в которое философия включена как место в тексте, ей неподвластном. Внутри письма философия выступает как побуждение к ступшевыванию означающего, к восстановлению наличия и обозначенного бытия во всем его блеске» (Деррида, Жак. О грамматологии. С. 476 [перевод изменен. – Б.Г.]). Для Деррида, таким образом, воля к истине остается волей к Другому, референту, сигнификату текста – внутренним двигателем письма, хоть это желание так никогда и не приводит к его исполнению. Воля к истине при этом не противопоставляется эротическому желанию, но воспринимается как особая его форма, как фалло-лого-центризм (об этом см.: A Derrida Reader / Peggy Kamuff, ed. New York, 1991. P. 313 и далее; о подобной интерпретации Просвещения на примере Канта см.: Derrida, J. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris. 1983. P. 45 и далее). Создание текста есть результат постоянного ограничения желания, которое, в свою очередь, возникает посредством текста: посредством присущего ему обещания наличия в чистом виде, которое текст как знак присутствия и отсутствия наличия, то есть как знак различия (*différance*), вынужденно предполагает: «Без самой возможности различия задохнулось бы и желание наличия как такового. Иначе говоря, судьба этого желания в том, чтобы оставаться неутоленным. Различание вырабатывает то, что само же оно подвергает запрету, делает возможным то, что одновременно оно делает невозможным» (Деррида, Жак. О грамматологии. С. 295).

<sup>4</sup> «Внетекстовой реальности вообще не существует... Там были только восполнения и значащие замены, которые могли возникнуть лишь в цепи отсрочивающих отсылок... И так до бесконечности...» (Деррида, Жак. О грамматологии. С. 314–315).

<sup>5</sup> Характерно, что В. Кандинский, по праву считающийся одним из художников авангарда *par excellence*, осуждает стремление к формально-эстетической оригинальности или инновации в искусстве как чисто коммерческую стратегию и требует ориентироваться на содержание: «В такие времена искусство ведет униженное существование, оно используется исключительно для материальных целей... “Что” в искусстве отпадает *eo ipso*. Остается только вопрос “как”... Этот вопрос становится *Stedo* (символом веры). Искусство обездушено. Искусство продолжает идти по пути этого “как”. Оно специализируется, становится понятным только самим художникам... Обычно художнику в такие времена незачем много говорить и его замечают уже при наличии незначительного “иначе”... поэтому большая масса внешне одаренных ловких людей набрасывается на искусство, которым, по-видимому, так просто овладеть» (Кандинский, Василий. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 18–19).

<sup>6</sup> Полемика с феноменологией Гуссерля как наиболее радикальной манифестацией философского авангарда была основной отправной точкой для развития постмодернистской мысли. Прежде всего это можно отнести к Деррида. Его основное понятие «наличия» как цели классической философии выведено из философской идеи Гуссерля. В частности, Гуссерль пишет: «Отличительная особенность феноменологии заключается в том, что в объеме ее эйдетической всеобщности она охватывает все способы познания и все науки, притом в аспекте всего того, что доступно в них непосредственному усмотрению...» (Гуссерль, Эдмунд. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного. М.: Академический Проект, 2009. с. 190). При этом способность к непосредственному усмотрению достигается посредством отключения всех означающих систем, которые, с точки зрения Гуссерля, все вынужденно являются затемняющими истину. Так Гуссерль приходит к «феноменологической установке», которая для него является «тайной мечтой всей философии Нового времени» (Там же. С. 190–191). Исходя из этой радикальности, из этой мечты, Деррида формулирует свою критику «живого» и «живого наличного» как *telos* 'а феноменологии и философии во имя «мертвого» письма (см.: Деррида, Жак. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб.: Алетейя, 1999).

той внекультурной реальности становится излишней<sup>7</sup>. Новое ново по отношению к старому, к традиции. Поэтому для понимания нового не требуется указания на нечто скрытое, сущностное, истинное. Производство нового – это требование, которому вынужден подчиниться каждый, чтобы получить то культурное признание, к которому стремится, – в противном случае было бы бессмысленно заниматься вопросами культуры вообще. Стремление к новому ради нового – это закон, действие которого распространяется и на постмодернизм, на эпоху, в которой произошло прощание со всеми надеждами на то, что сокрытое откроется вновь, и на то, что прогресс движется к определенной цели.

Это стремление многими воспринимается как бессмысленное и оттого не имеющее ценности, ибо возникает вопрос: какой смысл вообще имеет новое, если оно не приносит с собой никакой новой истины, – не лучше ли было бы остаться при старом?

Но предпочесть старое новому, в свою очередь, означает сделать новый культурный жест, нарушить культурные правила, требующие непрерывного производства нового, – следовательно, этим поступком создается нечто радикально новое. Кроме того, неясно, что же на самом деле есть старое. В любое время старое приходится изобретать заново, и именно поэтому все великие возрождения одновременно являются и великими обновлениями. Нового нельзя избежать, от нового нельзя спастись, от нового невозможно отказаться. Нет такого пути, который вывел бы нас из нового, ибо такой путь тоже оказался бы новым. Нет никакой возможности нарушить правила производства нового, ибо подобное нарушение и будет именно тем, чего эти правила требуют. В этом смысле требование инновации является, если угодно, единственной реальностью, которая манифестируется в культуре. Ведь под реальностью подразумевается неизбежное, неконтролируемое, неотменяемое. В той мере, в которой инновация является неизбежной, она является реальностью. Так что реальны не вещи сами по себе, якобы скрытые за соответствующими культурными представлениями и описаниями, но реальны отношения между культурными действиями и продуктами – иерархии и ценности, определяющие нашу культуру. Стремление к новому манифестирует реальность нашей культуры именно тогда, когда оно освобождается от любых идеологических мотиваций и оправданий, когда отбрасывается различие между истинной, аутентичной инновацией и неистинной, неаутентичной<sup>8</sup>. Задаваться вопросом о новом – то

<sup>7</sup> Как уже было указано в примечании 3, стремление к Другому для Деррида побуждается текстуальным бессознательным и в этом смысле остается для творца скрытым. Сознательно каждый стремится к тождеству – но в реальности оказывается направляем дифференцией, которая уводит пишущего на ложный путь, так что достижение цели оказывается отсроченным. И лишь деконструкция выявляет бессознательную работу дифференции, причем важный философский или литературный текст полностью сохраняет свое значение даже после того, как он был деконструирован, – впрочем, на этот раз в качестве демонстрации невозможности своего собственного проекта. Однако точно так же возможно – и даже более вероятно, – что творец с самого начала осознанно преследует цель создать текст нового типа, а не достичь внетекстового тождества, сокровенного, истинного, бытия, означающего или чистого наличия. В таком случае деконструкции грозит остаться не у дел.

<sup>8</sup> Основополагающее различие между аутентичным и неаутентичным сохраняется и у «постмодернистских» авторов, которые, в отличие от Кандинского, более не полагают, что можно манифестировать в искусстве скрытое, содержательное, референт или «что». Эти авторы утверждают, что трансцендентное означающее ускользает от всех подобных стратегий репрезентации. Но стремление подобной репрезентации, желание представить скрытое означающее и оказаться другим не только на уровне «как» рассматривается и далее как необходимая предпосылка к созданию значимых произведений. В своей услышей получить широкую известность статье «Возвышенное и авангард» («The Sublime and the Avant-Garde», цит. по: *The Lyotard Reader / ed. by Andrew Benjamin. Cambridge, Mass., 1989. P. 196–211*) Жан-Франсуа Лиотар описывает появление нового произведения как хайдеггеровское «событие» (*Ereignis*, с. 197). Аутентичное новое порывает со всеми программами: как с классической, так и с авангардной – и привносит неожиданное, от которого художник авангарда ожидает, что «оно случится» («*it happens*», с. 197). При этом «*it*» в «*it happens*» не получает заключительной репрезентации, вследствие чего его можно обозначить как кантовское «возвышенное»: «На краю пропасти бесконечность, или абсолютность, Идеи может быть выявлена в том, что Кант называет негативной презентацией или даже не-презентацией. Он цитирует иудейский закон, запрещающий изображения, как особо яркий пример негативной презентации; если оптическое удовольствие сводится практически до ничто, то пробуждается бесконечное ожидание бесконечности... Так авангардизм присутствует в зачаточном состоянии уже в кантовской эстетике возвышенного» (с. 204). Скрытое означающее, следовательно, должно руководить художником даже тогда, когда оно возвышенное, то есть когда оно не поддается репрезентации. Новое не сле-

же самое, что задаваться вопросом о ценности: почему мы вообще стремимся к тому, чтобы сказать, написать, нарисовать, сочинить что-либо, чего еще не было? В чем коренится вера в ценность собственного культурного новшества, если с самого начала известно, что истина недостижима? Не стоит ли за этим стремлением к личной «креативности» всего-навсего дьявольское искушение, которое следовало бы отвергнуть, чтобы сохранить собственную порядочность?

Или, иначе говоря: в чем смысл нового?

За этими вопросами все еще скрывается предпосылка, согласно которой желание нового является желанием истины. Еще Ницше поднял вопрос о ценности самой истины и желания истины. Ценность произведения культуры определяется его отношением к другим произведениям, но не отношением к внекультурной реальности, не его истинностью и не смыслом. Недостижимость истины, означаемого, реальности, бытия, смысла, очевидности, наличия наличествующего, которая сегодня вновь и вновь постулируется постмодернистским мышлением, следовательно, не должна рассматриваться как обесценивание всякой ценности и всякого нового. Ровно наоборот: недостижимость истины и отсутствие смысла только способствуют постановке вопроса о ценности и новизне. Появление истины означает разрушение произведения культуры, которое делает эту истину доступной. Ибо истина ставит нас перед неразрешимой дилеммой выбора между абсолютным смыслом и тотальной бессмыслицей. При этом в любом случае само произведение культуры оказывается избыточным. Лишь в системе означающих начинает действовать иерархия ценностей. И лишь в системе означающих может встать вопрос о сигнификате наличия, нового, актуального, истинного, осмысленного, аутентичного, непосредственного: не о непосредственной манифестации наличествующего в его метафизическом наличии по ту сторону всякого означения, но об означающем, которому можно и должно присвоить ценность, поскольку оно здесь и сейчас означает присутствие наличествующего или Другое традиции.

Если новое не является познанием сокрытого – не является открытием, творением или вынесением внутреннего вовне, – то это означает, что для инновации все с самого начала является открытым, несокрытым, очевидным и доступным.

Инновация не оперирует самими по себе внекультурными вещами, но лишь культурными иерархиями и ценностями. Инновация заключается не в том, чтобы выявить что-то,

---

дует планировать в рамках определенной стратегии, нацеленной на успех: «Но существует некоего рода соприкосновение между капиталом и авангардом... В капиталистической экономике есть нечто возвышенное. В ней нет ни схоластики, ни физиократии, она не ссылается на природу... Можно понять, что арт-рынок, как и любой рынок, подверженный диктату нового, способен в определенной мере соблазнять художников... Это является результатом неразличения между инновацией и событием (*Ereignis*)» (с. 210). Для Лиотара это смешение сознательной инновации и бессознательного события означает, что сознательно запланированная инновация в своей инновативности непременно будет отставать от события, поскольку ни одна сознательная инновация не может быть в достаточной мере инновативной или радикальной: «Тайна успеха художника, как и тайна коммерческого успеха, заключается в нахождении баланса между тем, что способно удивить, и тем, что “хорошо известно”, между информацией и кодом. Вот как устроена инновация в искусстве: некто заново прибегает к формулам, проверенным прежним успехом, нарушает баланс, сочетая их с другими, в принципе несочетаемыми, формулами путем смешения, цитирования, орнаментации, пастиша» (с. 210). Но если Лиотар столь четко разграничивает инновацию и событие, то он не учитывает необходимо возникающую при подобном различии возможность того, что событие, которое ожидает художник, – если оно не будет подчинено сознательной, инновационной стратегии – принесет с собой не нечто неслыханное, а наоборот, нечто абсолютно банальное, тривиальное и неоригинальное. И это случилось именно с теми художниками, которые служили Лиотару примером при написании данной статьи: Барнетт Ньюман или Даниель Бюрен постоянно повторяют свои некогда инновационные акты как неизменный символ возвышенного, не поддающегося редукции, – возвышенного, которое служит для них, с другой стороны, устойчивым коммерческим лейблом и обеспечивает им успешную рыночную карьеру. Так что именно повторяющееся событийное можно понимать как коммерциализацию найденного однажды инновационного хода. Постмодернистский комментарий к «Мужу героическому и возвышенному» (*Vir Heroicus Sublimus*) Барнетта Ньюмана, к которому в особенности отсылает Лиотар, см. в: Halley, Peter. *Collected Essays. 1981–1987. Zürich, 1988. P. 56–57. Полемику с понятием возвышенного у Лиотара см. в: Pries, Christine. (hrsg.), Das Erhabene. Weilheim, 1989.*

что ранее было скрыто, но в том, чтобы ценность того, что уже давно было видно и известно, подверглась переоценке.

Переоценка ценностей есть общая форма инновации: истинное или утонченное, считающееся ценным, обесценивается, а то, что раньше расценивалось как банальное, чуждое, примитивное или вульгарное, обретает ценность. Как переоценка ценностей, инновация выступает в качестве экономической операции. Требование нового, таким образом, относится к области экономических требований, определяющих жизнь общества в целом. Экономика – это обмен ценностями в рамках определенных иерархий ценностей. Участие в этом обмене требуется от всех, кто хочет участвовать в жизни общества. И культура – часть этой жизни. При этом привычное разделение ценностей на материальные и духовные становится неважным: предполагать, будто продукт культуры обладает духовной ценностью, не соответствующей его материальной ценности, на самом деле означает лишь то, что данный продукт пере- или недооценен «материально», и неявно подразумевает, что необходимо уравнять его материальную ценность с идеальной.

Подчинение культуры экономическим требованиям, как правило, приводило к обвинениям в предательстве изначальной задачи культуры – стремиться к истине и выявлять истину. Но обвинения эти основываются на фундаментальном заблуждении. Они исходят из того, что функционирование экономической системы понятно, что экономические рычаги можно описать и систематизировать, что экономика вообще представляет собой систему, структуру которой можно изучить и описать научными методами. В таком случае любая культурная деятельность, подчиненная экономическим требованиям, действительно была бы тавтологична и избыточна, поскольку она лишь воспроизводила бы систему, внутреннее устройство и функционирование которой уже известны. Новое тогда и в самом деле перестало бы быть новым, а было бы лишь подтверждением существования системы, рынка, господствующих производственных отношений<sup>9</sup>. Но убежденность в том, что экономику можно описать, – всего лишь иллюзия.

Любое описание экономики – прежде всего действие, совершаемое в рамках культуры, продукт этой самой культуры. Как таковое оно является частью экономической деятельности и само подчинено экономической логике: любая систематизация экономики – это торговля, это достижение договоренности. Невозможно выйти из-под влияния экономики, описать или постичь ее со стороны как замкнутую систему. Мечта о систематическом описании и постижении экономики вдохновляла почти все утопии Нового времени и была идеологической основой всех современных тоталитарных режимов. Кажется, ныне от этой мечты уже отказались. Критика экономики становится таким же объектом экономических отношений, как и апология экономики, и ее интерпретация, и ее научное обоснование. Если все мы подчинены законам и требованиям экономики, то это не означает, что мы сможем постичь эти

<sup>9</sup> Адорно, как и Лиотар, рассматривает искусство как постоянно находящееся в состоянии изменения и отрицания: «Осуществление утопических устремлений искусства означало бы конец существования искусства во времени... Новое как криптограмма представляет собой картину гибели; только посредством абсолютного отрицания искусство выражает невыразимое – утопию» (Адорно, Теодор В. Эстетическая теория / пер. с нем. М.: Республика, 2001). Но, в противоположность Лиотару, Адорно не проводит различия на онтологическом уровне между двумя источниками нового. Для Адорно различие между аутентичным и неаутентичным лишь стратегическое, вынужденное; при этом аутентичное в определенном смысле выступает как второстепенное: «Но если происхождение оригинальности обусловлено исторически, то она отражает и историческую несправедливость, будучи связана с преобладанием в буржуазном обществе потребительских товаров на рынке, которые, являясь всегда неизменными, одними и теми же, должны казаться всегда новыми, неизвестными, чтобы привлечь к себе внимание покупателя. Однако оригинальность, по мере роста автономности искусства, выступила с протестом против рынка, на котором она не получала права переступить определенный ценностный порог» (Там же). Тем самым и утопическое измерение искусства обретает свои рыночные корни и становится некоей извращенной рыночной стратегией. Подобную более радикальную интерпретацию утопии не как альтернативы рынку, но как особого продолжения рыночных стратегий см. у Фредрика Джеймисона (Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991, обсуждается в основном на с. 55–56 и 260–278). Интерпретация «эстетической теории» Адорно в ключе Лиотара см. в: Welsch, Wolfgang. Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen // Ästhetisches Denken. Stuttgart, 1990. S. 114–156.

законы, если дистанцируемся от экономических требований и посмотрим на них со стороны. Подобной сторонней перспективы нам не дано. Единственная возможность понять экономические процессы состоит в том, чтобы активно принимать в них участие. Только если мы будем совершать инновации, оставаясь в русле экономических требований, мы сумеем понять, в чем эти требования заключаются. Ведь часто инновацией оказывается нечто совершенно иное, чем нам казалось изначально. В этом смысле культурная инновация, вероятно, является лучшим способом познания экономической логики, поскольку она, как правило, является наиболее последовательной, продуманной и явно выраженной инновацией.

Как область действия экономической логики, культуру со свойственной ей динамикой и инновационным потенциалом трудно превзойти. В этом смысле признание того, что культура основывается на экономической логике, ничуть не означает редуccionистского понимания самой культуры. Ведь в этом случае она понимается не как надстройка, не как внешнее выражение скрытых экономических закономерностей, которые могут быть извлечены на свет божий и научно описаны, как, например, полагает марксизм. Подобное редуccionистское понимание культуры следует прежде всего из редуccionистского понимания экономики. Экономическая логика проявляет себя также – хотя и весьма специфическим образом – в логике культуры. Именно поэтому культура столь же неизбежна, сколь неизбежна и экономика. Таким образом, экономика культуры – вовсе не описание культуры как манифестации определенных внекультурных экономических процессов, но попытка осознать логику культурного развития как экономическую логику переоценки ценностей.

Надо отметить, что экономика в приведенном выше значении вовсе не синоним рынка. Экономика древнее и более всеобъемлюща, чем рынок. Сам же рынок – всего-навсего специфическая инновативная форма экономики и поэтому может, в свою очередь, рассматриваться в качестве источника инноваций лишь с определенными оговорками. Экономике жертвы, растраты, насилия и завоевания следует учитывать здесь в той же мере, что и экономике товарообмена<sup>10</sup>. В дальнейшем будет предпринята попытка охарактеризовать некоторые значимые ориентиры и стратегии экономики культуры, то есть экономики переоценки культурных ценностей. Эти описания не образуют единой замкнутой системы, но, напротив, направлены против замкнутых систем описания скрытых и внекультурных факторов.

Если описывать теорию и искусство прежде всего как способы обращения с культурными ценностями, это, разумеется, не будет означать, что их содержание полностью исчерпывается некой конкретной экономической логикой инновации. Каждый теоретик и каждый художник охватывает в своих произведениях разнообразнейшие проблемы своего времени, общие для всего человечества вопросы или свои глубоко личные обстоятельства, obsessions, идиосинкразии, которые позволяют трактовать его произведения самым различным образом, но никогда не дают возможности вынести о них окончательного суждения. Перечисленные свойства произведений культуры не обосновывают ценности этих произведений, то есть они не являются причиной того, что эти произведения становятся предметами нашего рассмотрения. Любые произведения мышления или искусства оправдывают подобные изыс-

---

<sup>10</sup> Жорж Батай использует описание потлача, которое приводит Марсель Мосс в своем «Очерке о даре» (Мосс, Марсель. Очерк о даре / Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / пер. А. Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011), чтобы описать общую экономику дара и жертвы, призванных служить альтернативой обычному товарообмену служащих для его участников целям самосохранения. В результате дарения дарящий – или жертвующий – обретает власть над одариваемым: «Речь идет о расходовании излишков. С одной стороны, нам необходимо что-то подарить, утратить или уничтожить. Но дар не имел бы никакого смысла... если бы в нем не было заключено значение приобретения... В акте дарения субъект преодолевает себя, но в процессе обмена чего-либо на подаренный предмет субъект присваивает себе этот акт самопреодоления: он оценивает самопреодоление, осуществить которое у него нашлось достаточно сил, как богатство, как могущество, которым с этого момента он начинает обладать» (Bataille, G. Die Aufhebung der Ökonomie. München, 1985. S. 100). Эти идеи Батая были позже развиты, в частности, Ж.-Ф. Лиотаром в книге «Экономика желаний» (см.: Ökonomie des Wunsches. Bremen, 1984).

кания и умозаключения, поскольку всегда содержат в себе личные, общественные, теоретически либо художественно значимые элементы. Но интерес исследователя неизменно сосредотачивается на отдельных выдающихся произведениях, при том что невозможно было бы доказать, что по своему содержанию они важнее всех остальных. Таким образом, перед нами встает главный вопрос:

На чем основывается ценность произведения культуры?

Можно сказать, что произведение искусства ценно тогда, когда оно успешно следует признаваемой ценной художественной традиции. Новое произведение искусства, чтобы считаться ценным, в таком случае подгоняется под определенные критерии, создается по определенным образцам. То же распространяется и на теоретическую мысль: теоретический труд, чтобы быть воспринятым и признанным как таковой, должен встраиваться в задающую ценность традицию, быть выстроенным логически, написанным определенным языком, снабженным комментариями.

Но в чем состоит ценность произведения, порывающего с традицией?

Традиционный ответ на этот вопрос звучал бы следующим образом: в том, что подобные инновационные произведения основываются не на культурной традиции, а на внекультурной действительности. На первый взгляд, ответ весьма разумный. Ведь если делить мир на культуру и действительность, тогда то, что не похоже на культуру, должно оказаться действительностью. Внешние критерии формы, риторики, соответствия нормам культурной традиции в таком случае замещаются критериями истинности или осмысленности, то есть отсылкой к скрытой за культурными условностями внекультурной реальности. И произведение искусства или теоретической мысли будет оцениваться уже не с позиций соответствия культурной традиции, а с точки зрения его соотносительности с внекультурной реальностью.

Но в этом кроется амбивалентность, по ходу истории все чаще заставлявшая усомниться в понятии истинности. Чтобы иметь возможность обозначить, представить, описать, провозгласить внекультурную реальность, необходимо, чтобы произведение культуры от этой реальности в чем-то отличалось. Эта дистанция между произведением и реальностью, которая обозначает принадлежность произведения к области культуры, является необходимым условием его соответствия внекультурной реальности, свидетельствующего об истинности данного произведения. Следовательно, ценность оригинального, инновационного произведения культуры все еще преимущественно определяется его отношением к культурной традиции – даже тогда, когда отклонение от этой традиции оправдывается указанием на его истинность и соотносительность с реальностью.

Искусство Нового времени, по крайней мере с наступлением эпохи Возрождения порвавшее с прежней традицией ради истинного, миметически адекватного отражения действительности, к XX веку дистанцировалось и от точного воспроизведения внешней реальности, поскольку и оно уже вошло в разряд культурных условностей. Если искусство авангарда многими еще истолковывалось как отражение внутренней, скрытой реальности, как продолжение поисков истины, то введение в контекст искусства практики редимейда, то есть прямых цитат из внекультурной действительности, используемых в художественной традиции со времен Марселя Дюшана, поставило понятие истины под вопрос. Когда произведение искусства столь непосредственно цитирует реальность, то его истинность получает весьма тривиальное обоснование: ведь его соответствие внешней действительности не может быть подвергнуто никаким сомнениям. Соотносительность с действительностью в таком случае релятивирует различие между произведением искусства, освещающим действительность с привилегированных позиций, и простым элементом реальной действительности. Вопрос о ценности произведения искусства, следовательно, остается вопросом об отношении произведения к традиции и к другим произведениям культуры.

Так же, как и искусство XX века, различные модернистские и прежде всего постмодернистские теории ставят во главу угла бессознательное. Тем самым они ищут способы заявить о чем-то скрытом, что не может быть поименовано, с чем нельзя состоять в отношениях истинности. В то время как ранние теории бессознательного еще претендовали на то, чтобы понимать бессознательное как еще не помысленное, в постмодернистских теориях речь идет о немислимом, радикально Другом, непостижимом. Но если более невозможно адекватно теоретически описать внекультурную и бессознательную действительность, поскольку она не поддается никакому подобному описанию, то исчезает и основополагающее различие между языком теоретическим и не-теоретическим: Другое становится в равной степени недоступным для любого языка. В теоретических текстах постмодерна в самом деле используются языковые формы, также функционирующие как своего рода реди-мейды – как прямые цитаты из реального бытования сознания, не сформированного и не подчиненного логическим нормам. Здесь вновь возникает вопрос о ценности подобных теоретических текстов, которые, перестав претендовать на истинность, могут быть оценены лишь в контексте других теоретических текстов. Соответственно, ни инновационное искусство, ни инновационная теория не могут быть изучены и оправданы в своем сигнификативном отношении к действительности – или, что по сути то же самое, в своей истинности. Так что вопрос не в том, истинны они или нет, но только в том, ценны ли они с точки зрения культуры. Чтобы на него ответить, необходимо вернуться к исходной позиции, из которой и проистекает вопрос об истинности как отношении к внекультурной реальности. Реальность является лишь дополнением к культурной традиции: реально то, что не является культурой. Действительность профанна, тогда как культурная традиция – нормативна. Поэтому новое произведение, не соответствующее культурным образцам, признается действительным. Эффект «действительности», или «истинности», произведения культуры, таким образом, создается за счет его специфического отношения к традиции.

А именно: инновация суть акт негативного следования культурной традиции.

Позитивное следование традиции состоит в том, чтобы создавать новое произведение по аналогии с традиционными образцами. Негативное следование – в том, чтобы создавать новое произведение вопреки традиционным образцам, по контрасту с ними. В любом случае новое произведение оказывается в определенных отношениях с традицией – неважно, в положительных или отрицательных. Обыденность, или внекультурная реальность, в обоих случаях фигурирует только как материал. Отступление от образцов, содержащихся в культурной традиции, изменяет обыденное в не меньшей степени, чем подчинение обыденного указанной традиции. Когда обыденное вводится в культурный контекст, оно очищается от всего того, что делает его «в реальности» похожим на традиционные образцы. Реди-мейды всегда кажутся более обыденными и более реальными, чем сама реальность<sup>11</sup> Главным критерием при оценке ценности произведения культуры становится, таким образом, его отношение к культурной традиции, степень успешности его положительного или отрицательного следования этой традиции. Обращение к внекультурной реальности является лишь историческим этапом негативного следования и само по себе ориентировано на образцы, содержащиеся в культурной традиции.

Поэтому в дальнейшем искусство станет отправной точкой нашего рассуждения. Ибо суть этого рассуждения заключается не в вопросах «Что есть?» или «Что есть истина?»,

---

<sup>11</sup> Когда Ж. Бодрийяр говорит о гиперреальности современного мира, симулирующего реальное и делающего его еще более реальным, чем само реальное, он весь мир помещает в контекст искусства как реди-мейд: «“Диснейленд” существует для того, чтобы замаскировать “реальную” страну, “реальную” Америку, которая сама является “Диснейлендом”... “Диснейленд” представляется как воображаемое, чтобы создать иллюзию, что все остальное – реально. Лос-Анджелес и вся Америка, “Диснейленд” окружающие, однако, не реальны, а относятся к области гиперреального и симуляции» (Agonie des Realen. Berlin, 1978. S. 25).

обращенных к природе, действительности, реальности, но в вопросе о том, как следует создавать произведение искусства или теоретической мысли, чтобы оно обрело культурную ценность. Существуют теории, сосредоточенные вокруг бессознательного, не поддающегося ни описанию, ни толкованию; существуют также и произведения искусства, не допускающие понимания истинности как миметического, подражательного отношения к реальности в каком бы то ни было смысле – но при этом по-прежнему обладающие культурной ценностью. Кроме того, эти произведения не могут быть игнорируемы лишь потому, что кто-то с ними не согласен или не считает их произведениями искусства. Само их присутствие в культуре вынуждает заново исследовать механизмы культурного производства.

В остальном же вопрос о ценности произведения, возможно, даже древнее вопроса об истине как об отношении произведения к действительности. Вопрос об истинности происходит из протеста против традиции – протеста, который изначально востребован этой традицией. Именно это требование придает любому конкретному протесту культурную ценность. И только когда конкретное произведение обретает культурную ценность, оно начинает представлять важность и интерес для истолкования – а не наоборот. Посредством инновации и возникающей из нее культурной ценности теоретик или художник обретает право представить обществу свои персональные, обыденные, «реальные» проблемы. Проблемами других людей общество интересуется в меньшей степени или не интересуется вообще, несмотря на то что они могут оказаться не менее важными или в той же мере не терпящими отлагательства. Каждое произведение культуры производит переоценку ценностей. Эта переоценка, в свою очередь, повышает ценность реальной, обыденной личности автора<sup>12</sup>. Поэтому нас в первую очередь будет интересовать экономическая и культурная логика переоценки культурных ценностей, поскольку только она создает предпосылки для рассмотрения действительности и постановки вопроса об истине как об отношении к действительности.

---

<sup>12</sup> См.: Гройс, Борис. Художественная индивидуальность как продукт искусства (Groys, B. Die künstlerische Individualität als Kunsterzeugnis // Über die Wahrheit in der Malerei / Akademie der Bildenden Künste. Wien, 1990. S. 55–60).

## Новое в архиве

### Новое между прошлым и будущим

Потребность в новом возникает прежде всего тогда, когда старые ценности попадают в архив и таким образом оказываются защищенными от разрушительного воздействия времени. Там, где архивов не существует или же где их физическому существованию что-либо угрожает, инновации предпочитают сохранение и передачу традиции. Либо же апеллируют к идеям и принципам, рассматриваемым как независимые от хода времени и в этом смысле в любой момент равно доступные и неизменные. Подобные якобы независимые от времени принципы и идеи постулируются как «истинные» в надежде, что они продолжают свое существование или будут открыты заново даже в том случае, если форма их фиксации в культуре окажется разрушенной. Классическое искусство следует определенному канону или же прибегает к мимезису, позволяющему изображать природу, в основном рассматриваемую как неизменную, максимально правдоподобно. Аналогично этому мышление служит передаче мифологии или следует неизменным законам логики. Лишь когда сохранение старого оказывается технически возможным и цивилизационно укорененным, пробуждается интерес к новому. Создание тавтологических и эпигонских произведений, повторяющих то, что уже давно содержится в архиве, становится избыточным. Таким образом, требование нового начинает восприниматься как положительное и перестает представлять опасность только в тот момент, когда посредством технических средств и медиа – а не посредством мнимого постоянства истины – сохраняется и становится общедоступной тождественность традиции. В классической античности и в европейском Средневековье ориентация на новое, как правило, подвергалась осуждению: в ней видели лишь преклонение перед властью времени, уводящей от следования образцам, передаваемым в устной или письменной традиции. Главной задачей мышления виделось непрестанное сопротивление потоку времени, незаметно разрушающему память о традиции, и сохранение древнейших, по возможности незатронутых и неискаженных инновацией преданий. Так что новое можно было понимать исключительно как искажение или ошибку, совершаемую неосознанно, по забывчивости либо под давлением изменившихся обстоятельств. С подобной точки зрения активное настаивание на новом можно было трактовать только как аморальное потакание слабостям человеческого разума или требованиям светской власти.

Сегодня распространено мнение, что отношение к новому в Новое и Новейшее время в корне изменилось и стало полностью апологетическим<sup>13</sup>. Однако эти изменения в дей-

---

<sup>13</sup> Ханс-Роберт Яусс связывает переход к исторической эпохе модерна и к положительному отношению к новому со «Спором древних и новых» – полемикой, развернувшейся во Франции в середине XVII века (см.: Jauß, H. R. *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der «Querelle des Anciens et des Modernes»* // Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. München, 1964. S. 8–64). Но окончательное обращение к новому, в его понимании, наступает лишь у Бодлера, чья эстетика связывает *modernité* и *nouveauté*, а также повышает ценность «преходящей красоты» и моды (см.: Jauß, H. R. *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* // Herzog, R. und Koselleck, R. (hrsg.). *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, 1987. S. 258 и далее). Хотя Яусс усматривает уже в христианстве радикальное требование нового и отмену старого, что впоследствии станет образцом для всей европейской культуры, но это требование для него лишь «полусерьезно» ввиду отсылок к древним пророчествам и полагания тождественности Бога Ветхого и Нового Заветов (см.: Jauß, H. R. *Il faut commencer par le commencement!* / Herzog, R. und Koselleck, R. (hrsg.). *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München, 1987. S. 563–564). К этому можно добавить, что и у Бодлера новое проявляется лишь «полусерьезно», так как в новом для него должен быть заключен неизменный элемент вечной красоты: «Воспользуемся благоприятным случаем, чтобы выдвинуть рациональную и историческую теорию прекрасного в противовес теории красоты единой и абсолютной, а заодно доказать, что прекрасное всегда и неизбежно двойственно, хотя производимое им впечатление едино... Прекрасное содержит в себе элемент вечный и неизменный, доля которого крайне трудно определима, и

ствительности не столь радикальны, как могут показаться. Мышление в Новое и Новейшее время, в отличие от мышления большей части предшествующих столетий, исходит из того, что универсальная истина способна открыться не только в прошлом, но и в настоящем или будущем. Иными словами, истина – как смысл, сущность, бытие и т. д. – проявляет себя в реальности, по ту сторону традиции. Поэтому в этот исторический период человек склонен ждать и надеяться, что ему откроется эта новая истина и освободит его из-под гнета прошлых ошибок. Но и в эту эпоху такая открывающаяся со временем истина понимается как вечная и вневременная. Следовательно, такая истина, как только она будет явлена впервые, подлежит сохранению для будущего. В этом причина того, что будущее в модернистском сознании выглядит приблизительно так же, как раньше представляли себе прошлое: гармоничным, неизменным и подчиненным единой истине.

Утопизм модерна – своего рода консерватизм будущего. Не случайно это утопическое сознание приветствовало разрушительную работу, совершаемую войнами и революциями: жестокие разрушения исторических архивов не могли повредить заново открытой универсальной истине, но лишь очищали и освобождали ее от бремени прошлого. Если местом истины является сама реальность, то ликвидация традиции на самом деле этой реальности как минимум не повредит. Поэтому модернистские идеологии занимали крайне консервативную позицию с того самого момента, как им удавалось прийти к власти, – как, например, до недавнего времени в СССР. Они полагали, что им удалось достичь истины, завершить ход истории собственным триумфом и ничто новое отныне уже не будет возможным. В действительности, однако, незамедлительно восстанавливались архаические структуры мышления<sup>14</sup>.

Ориентация на истину, открывающуюся с течением времени, в определенном смысле еще более усиливает претензии этой истины на изначальность и до-временность. Подобное понимание истины встречается уже у Платона: душа вспоминает истину, данную ей еще до ее рождения, до начала традиции, до начала мира как такового. Новая истина здесь проявляет себя как еще более древняя и еще более изначальная, чем любая существующая в культуре традиция. Понимание новой истины как истины, еще более первородной, нежели любое устное или письменное культурное предание, распространено и в мышлении Нового и Новейшего времени. Как философия, так и искусство этого периода начинают стремиться к чему-то, что существует безотносительно от хода времени. Они находятся в поиске фундаментальных логических форм и структур восприятия, языка, эстетического переживания и т. д. Ницше и Фрейд, например, оперируют древней мифологией, Маркс призывает на новой стадии развития вернуться к исходному состоянию общества, в котором не было еще частной собственности. Искусство эпохи модерна обращается к культуре примитивных народов, к элементарному и детскому<sup>15</sup>. Обе эти установки – и понимание нового как чего-то предшествовавшего любому историческому периоду, и требование к истине быть «изначальнее» всех последующих заблуждений – не сильно изменились в эпоху модерна.

В качестве отправной точки философии Нового времени принято называть картезианское «Я мыслю, следовательно, я существую». Вооружившись этим девизом, Декарт предпринял попытку выйти за пределы всего того, что может быть подвергнуто сомнению, а следовательно, с исторической точки зрения может оказаться чересчур нестабильным для

---

элемент относительный, обусловленный моментом и зависящий от эпохи, моды, норм поведения, страстей, а то и от всех этих обстоятельств разом» (цит. по изданию: Бодлер, Шарль. Об искусстве / пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 283–315). Эстетическая традиция, на которую действительно не может не ссылаться любое произведение искусства, у Бодлера по-прежнему понимается не как исторический феномен, а как «вечная красота».

<sup>14</sup> О связи русского авангарда и соцреализма см.: Гройс, Борис. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

<sup>15</sup> Ориентация художников-авангардистов на так называемое «примитивное искусство» широко известна. О критическом взгляде на эту проблему см.: Gehlen, A. Zeit-Bilder. Frankfurt a. M., 1960. S. 144–149.

того, чтобы выстроить на таком фундаменте методологический конструкт, с помощью которого можно было бы создать будущее, зиждущееся на единых рациональных, всеобщих и неизменных основах<sup>16</sup>. К той же цели стремились и наиболее влиятельные направления в искусстве. Достаточно только вспомнить радикальные методологические сомнения в устойчивости художественных форм, которое средствами самого искусства манифестировали, например, Малевич или Мондриан. Оба этих художника пытались выявить формальную структуру любого возможного изображения за пределами его исторических форм, чтобы в итоге объявить эту впервые выявленную формальную структуру универсальным художественным стилем будущего<sup>17</sup>.

Мышление и культура Нового времени готовы встать в оппозицию прошлому, но не готовы встать в оппозицию будущему, понимаемому ими как область, подпадающая под их ничем не ограниченную экспансию. Будущее здесь рассматривается просто как продолжение настоящего, так же как ранее настоящее рассматривалось просто как продолжение прошлого. Это же можно сказать и о тех теориях Нового времени, которые стремились максимально соответствовать требованиям историчности.

Самое позднее начиная с романтизма и падения гегельянского историзма, каждое влиятельное философское течение обязательно заявляет, что внеисторическая истина и утопически неизменное, зиждущееся на единых рациональных основах будущее недостижимы. Это принятие историчности, как правило, сопряжено с предположением, что все историческое уникально, неповторимо, несравнимо и мимолетно<sup>18</sup>. Но если отсутствует сравнение, существование нового становится невозможным. И если даже царят непрерывная динамика, невероятное напряжение и предприимчивость, то это постоянное, непрерывное движение остается, однако, монотонным и не несущим никакой ценности. Ни одни клише не являются столь постоянными и монотонными, как романтические. Утопия романтизма – это утопия движения и уникальности, которая представляется неизменно доступной за пределами архива. Тем самым эта утопия существенно не отличается от классической утопии, апеллирующей к вечным истинам.

---

<sup>16</sup> Переход от утопии тотального обновления мира к ограниченной утопии «мыслящего я» у Декарта наиболее ясно прослеживается по следующему пассажиру: «Так, мы видим, что здания, задуманные и исполненные одним архитектором, обыкновенно красивее и лучше устроены, чем те, в переделке которых принимали участие многие, пользуясь старыми стенами, построенными для других целей... Подобным образом я представил себе, что народы, бывшие прежде в полудиком состоянии и лишь постепенно цивилизовавшиеся и учреждавшие свои законы только по мере того, как бедствия от совершаемых преступлений и возникавшие жалобы принуждали их к этому, не могут иметь такие же хорошие гражданские порядки, как те, которые соблюдают установления какого-нибудь мудрого законодателя с самого начала своего объединения... На этом примере я убедился, что вряд ли разумно отдельному человеку замыслить переустройство государства, изменяя и переворачивая все до основания, чтобы вновь его восстановить, либо затевать преобразование всей совокупности наук или порядка, установленного в школах для их преподавания. Однако, что касается взглядов, воспринятых мною до того времени, я не мог предпринять ничего лучшего, как избавиться от них раз и навсегда, чтобы заменить их потом лучшими или теми же, но согласованными с требованиями разума» (цит. по: Декарт, Рене. Рассуждение о методе. Диоптрика. Метеоры. Геометрия. М.: АН СССР, 1953).

<sup>17</sup> О вневременном в искусстве см.: Малевич Каземир. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск: Уновис, 1922.

<sup>18</sup> «Эту абсолютизацию “Сейчас” вплоть до появления “Мгновения”, до поэтологической структуры “Эпифании” можно повсеместно наблюдать как отличительный признак современной литературы» (см.: Bohrer, K. H. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M., 1981. S. 63). См. также: Lyotard, J.-Fr. Newman: The Instant // The Lyotard Reader, Andrew Benjamin (ed.). Oxford, 1989. P. 240 и далее.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.