

СОБЛАЗН ГИПЕРРЕАЛЬНОГО

От субъекта желания к объекту соблазна *Образ — Воображение — Воображаемое*

К. Вульф

*Freie Universität Berlin, Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie
14169 Berlin, Germany, 35, Sophie-Charlotte-Str*

В течение длительного времени Жан Бодрийяр воспринимался как «культовый автор», его исследования и идеи имели устойчивое влияние на образ жизни целого поколения молодых философов. Сегодня он является признанным мыслителем, и его оценки настоящего вряд ли могут быть игнорированы. Одно время Жан Бодрийяр казался аутсайдером (в особенности тем, кто находился под влиянием критической теории Франкфуртской школы), чьи мысли и мнения могли быть с легкостью отвергнуты маркированием их как имеющих слишком незначительное научное обоснование. В этом заключается бодрийяровское бесстрашие — избирать необычные точки зрения, что привлекало и продолжает привлекать огромный интерес всех тех, кто пытается понять свое время. Так же, как и в начале своего творческого пути, Жан Бодрийяр все еще остается мыслителем, который не желает идти на компромисс, который формулирует свои мысли, гипотезы и идеи, не предлагая для них стандартной научной аргументации и который наблюдает события, очерчивает тенденции и акцентирует то, что считает наиболее характерным. Он не является автором критики, который, как верно подметил Адорно, неохотно подтверждает ее объект, он вне границ сферы традиционного науч-

Первоначально текст был представлен на Симпозиуме в Центре Искусств и Медиа в Карсруэ «Baudrillard and the Arts: A Tribute to His 75th Birthday», 16–18 июля 2004 г.

Wulf Ch. From the Subject of Desire to the Object of Seduction: Image – Imagination – Imaginary. Transl. M. Rouse // International Journal of Baudrillard Studies. 2005. Vol. 2. № 2. (http://www.ubishops.ca/BaudrillardStudies/vol2_2/wulf.htm#_ednref1).

Редакция выражает благодарность профессору К. Вульфу и главному редактору «International Journal of Baudrillard Studies» д-ру Дж. Култеру за любезное разрешение на перевод и публикацию статьи.

© Ch. Wulf, 2005.

© И.В. Симонова, перевод, 2009.

ного анализа. Бодрийяр диагностирует новые события, создает новые сценарии и обнаруживает отношения, легитимность которых остается спорной. Он пишет тексты, формулирует точки зрения и значения, требующие от читателя принять их фундаментальные способы выражения, чтобы иметь возможность следовать за ними. Избирая угол зрения, отличный от своего собственного, трудно избежать соблазна его идеями. Существует не так много других писателей, которые, подобно Бодрийяру, разделяют своих читателей на тех, кто «за» и тех, кто «против». Радикальная природа его мышления и моделей обнаруживает тенденцию к поляризации мнений.

Как следует из «*Agonie des Realen*»¹, Бодрийяр развивает свое понимание эрозии различия между реальностью и знаками реальности. Реальность заменяется знаками реальности. Это результируется в удвоении, создающем *гиперреальное*, которое уже не может быть отделено от реального и воображаемого. Гиперреальное порождает симуляцию, что подвергает сомнению возможность различения «истинного» и «ложного» и «реального» и «воображаемого», а также указывает на размывание различий, на утрату референтности образов и знаков, на потерю эквивалентности, репрезентативности и знака как ценности. Диснейлэнд здесь служит для сокрытия того, что реальная Америка сама и есть Дийснейлэнд. По Бодрийяру, воображаемое Диснейлэнда — ни правда, и ни ложь, а машина разубеждения (*machine of dissuasion*), сцена, на которой воскрешается вымысел реального. Отсюда — бессилие этого воображаемого, его инфантильное вырождение. Бодрийяр описывает это как попытку утаивания того, что реальная инфантильность вездесуща и что даже взрослые играют здесь в детей, чтобы позволить их реальной инфантильности казаться мнимой². Точно так же Уотергейтский скандал истолковывается как симуляция скандала с целью создания этики. Логика симуляции не имеет ничего общего с логикой фактов. Симуляция разрушает различия и вызывает имплозию разума. Попытки остановить эрозию реального, его распад на образы и знаки и продолжающуюся имматериализацию человечества бесполезны.

Коммуникация становится коммуникацией ради коммуникации. Декорация сцены и ее референциальные точки разрушены, их место занимают экран и взаимоподключенность (*inter-connectivity*). Здесь больше нет трансцендентности или глубины, они были заменены тем, что Бодрийяр называл имманентной поверхностью разворачивающихся операций, гладкой и функциональной поверхностью коммуникации. Визуализация мира прогрессирует за счет *абстракции, акселерации, миниатюризации, вездесущности, деструкции времени и пространства, коммерческого характера образов и электронной энцефализации*. Образы повседневного мира передаются орбитальными спутниками. *Сателлизация реального* неизбежна и приводит к стремлению транспонировать тело и действия в электронные команды. Бодрийяр считал, что тело как сцена, пейзаж как сцена и время как сцена медленно исчезают; то же самое происходит и с общественным пространством. Он описывал театр социального и театр политики как все более и более редуцируемые к большому мягкому телу со многими головами³. Частная сфера постепенно исчезает вместе с общественной. По Бодрийяру, непристойность начинается именно тогда, когда нет больше зрелища, нет сцены, когда все делается прозрачным и становится непосредственной видимостью, выставляясь в грубом и

¹ Baudrillard J. *Agonie des Realen*: сборник статей Бодрийяра, выпущенный на немецком языке издательством «Merve Publishing» в 1978 г.

² Baudrillard J. *Das Andere selbst*. Wien, 1987. S. 25.

³ Ibid. S. 16.

неумолимом свете информации и коммуникации¹. Сексуальность становится непристойной в том смысле, что все слишком откровенно. В этом и заключается непристойность мира, который полностью превращается в информацию и уже не скрывает каких-либо тайн. Бодрийяр определяет непристойность как условие, при котором все тайны, пространства и сцены упразднены в одном-единственном измерении информации². Это не только сексуальная, но так же и *холодная* коммуникация, вырождающаяся в непристойность. Абсолютная открытость вещей, их сверхэкспозиционность, обусловленная прозрачностью мира, потворствуют этому процессу. Сексуальное становится не более чем ритуалом прозрачности³. Оно имеет задачу сокрытия того, что оставлено реальностью и тем самым приобретает нечто от этой бесплотной страсти. В визуализации тела становятся нематериальными, они делаются прозрачными, сексуальное также становится прозрачным как стекло. Бодрийяр полагал, что непристойность нашей культуры коренится в смешении желания и его эквивалента, воплощенного в образе; не только в сексуальном желании, но и в желании знания и его эквиваленте в «информации», в желании фантазии и его эквиваленте, материализованном в Диснейлэндах мира, в желании пространства и его эквиваленте, запрограммированном в развлекательных маршрутах, в желании играть и его эквиваленте, запрограммированном в частном телематиксе⁴. Это и есть промискуитет и вездесущность образов, вирусная контаминация вещей образами, порождаемые *бунтом знаков*, которые ускоряют и трансцендируют образы, становятся независимыми и комбинируются друг с другом⁵.

Ритуалы прозрачности обеспечивают ясность, контроль и гигиену, они предполагают уничтожение микробов и борьбу с бактериями и вирусами. Их цель — иммунитет к внешнему миру человек, желающий лишь быть похожим на самого себя, не осознающий никаких разрушительных внешних влияний и сталкивающийся с собственными вездесущими репродукциями. Как отмечал Бодрийяр, подобие уже не имеет отношения к другим, в большей степени оно соотносится с безграничным подобием индивида самому себе, когда оно редуцировано к конституирующим его элементам. Одновременно изменяется и значение различия. Согласно Бодрийяру, оно больше не существует между двумя субъектами, скорее, оно отсылает к бесконечной дифференциации в пределах одного и того же субъекта — фатальность находит себя в опьяненном состоянии, расколотом на идентичности, в «нарциссической» вере в свою собственную подпись и свою собственную формулу. Он описывает это как существо отчужденное от себя, от собственных множественных клонов, от всех этих маленьких изоморфных «я»⁶. Фатальность охватывает отношения внутренней расколотости, уподобления себя тем, для кого сексуальный и социальный горизонт других более не существует. Она также определяет отношение людей к миру вещей. Сегодня Сфинкс уже не задает человеку вопрос «Что есть человеческое?» — скорее, это человек спрашивает Сфинкса: «Что есть нечеловеческое?». Сталкиваемся ли мы еще с нечеловеческим, и если да, то как оно реагирует на нас? Однако Сфинкс, то есть мир вещей, приносит немного ответов. Несколько раз он нарушает правило молчания, давая тайные ответы на загадку,

¹ Ibid. S. 18.

² Ibid. S. 20.

³ Baudrillard J. Die fatalen Strategien. München, 1985.

⁴ Baudrillard J. Amerika. München: Matthes & Seitz, 1987.

⁵ Baudrillard J. Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin, 1978.

⁶ Baudrillard J. Das Andere selbst. S. 33.

чем могло бы быть нечеловеческое. В течение долгого времени Бодрийяр изучал мир знаков, симулякра и симуляции — мир символического обмена¹, в котором смерть была той точкой, с которой начиналась обратимость всех различий и оппозиций. Позднее — мир объектов *видимости* и *соблазна*, который интересовал его все больше и больше. Это образует двойную спираль, которую Бодрийяр рассматривал в свойственной ему всеохватной манере как разворачивающуюся в мир знаков, симулякра и симуляции, и существующую в необратимости всех знаков и в призраках присутствия и смерти; эти миры сменяют друг друга в парадигмах по ходу спирали, не сдавая своих антагонистических позиций. С одной стороны: политическая экономия, производство, код, система, симуляция. С другой — потлач, потребление, жертва, смерть, женское, соблазн и, наконец, фатальное².

Здесь больше нет места ни символическим референциям к соблазну, ни объекту, который исчез, ни желанию. Объекты как таковые берут инициативу и сами превращаются в соблазнительей. Их судьба, а не желание субъектов, становится центром. В ходе этого процесса объекты иступили из своих границ и уже не могут быть рассмотрены в рамках критической теории. Вместо нее, по убеждению Бодрийяра, необходима *теория фатального*, которое не трансцендентно, но имманентно. Он полагал нашу банальность имманентной в том смысле, что неразличимость эффектов является их собственной причиной, и что банальность снова стала чем-то великим — фатальностью современного мира, а фатальное видение банального должно сопротивляться банальному (традиционному и религиозному) видению фатального³. Понятие «фатальность» не относится к чему-то фаталистическому или апокалиптическому. Оно отсылает к процессам изменчивости, которые не могут более быть объяснены в терминах порядка причины и следствия и которые не являются ни детерминистскими, ни алеаторными, но подчиненными цепи высших необходимостей и устремленными к критической точке — в спираль, что ведет не к их производству, а, скорее, к их исчезновению. Все, что объединяет внешнее по отношению к субъекту, то есть связанное с исчезновением, является фатальным⁴.

В какой-то степени эти мысли кажутся созвучными тем идеям, которые высказывали Хайдеггер и Адорно, однако разница между ними вскоре становится очевидной. Они выигрывают в достоверности в качестве возможных сценариев для настоящих и будущих моделей развития при условии их рассмотрения в рамках *теории соблазна* Бодрийяра. В соответствии с ней, соблазн заключает в себе не точные символы, но пустые, смутные, произвольные и непредсказуемые.

Соблазн — это не процесс обмена, а подобный дуэли момент и вся поверхностность, которая его сопровождает. Он служит причиной, по которой вещи принимают условие чистой видимости и используются при этом условии. Соблазн по Бодрийяру есть лишь то, что помещает видимость тайны внутрь циркуляции и движения⁵. Его цель — не желание, а видимость и исчезновение. Он использует изысканное наслаждение, которое чувствуют существа и вещи, когда как таковые они остаются тайными в их знаке, в то время как истина применяет непристойную силу, принуждая знак все сделать явным⁶.

¹ Baudrillard J. Der symbolische Tausch und der Tod. München, 1982.

² Baudrillard J. Das Andere selbst. S. 62.

³ Ibid. S. 66.

⁴ Ibid. S. 18.

⁵ Ibid. S. 51.

⁶ Ibid. S. 53.

Цель соблазна — трансгрессия людей и вещей, но не их производство. Это не то необычное пространство, где соприкасаются сферы, в которых вещи становятся появляющимися и исчезающими. Соблазнение представляет собой игру, в которой принимают участие представление, отступление, камуфляж и уловка. Хотя мышление Бодрийера, относящееся к одной стороне двойной спирали и приобретающее целостность посредством использования таких понятий, как *симуляция*, *непристойность* и *прозрачность*, является общепризнанным в Германии (хотя и не бесспорно), мышление, относящееся к другой стороне этой спирали и фокусирующееся на таких терминах, как *соблазн*, *фрактальность* и *фатальность*, такого широкого признания не получило. Но едва ли кто бы то ни было осмелится бросить вызов его радикальной природе, требующей принятия нового взгляда на отношения между субъектом и объектом и их переоценки.

* * *

Если обратиться к работам Бодрийера в поисках энергий, связующих разнообразные области его творческих интересов, то, на мой взгляд, они относятся к воображению и образности. Это можно увидеть уже в таких его работах, как «Агония Реальности»¹, «Kool Killer»² или в «Обществе потребления» и «Фатальных стратегиях», которые относительно рано были опубликованы в Германии. Убедительные подтверждения этой гипотезы можно найти в «Соблазне», «Америке» и «Войны в Заливе не было». Ведущая роль воображения и образности в мышлении Бодрийера становится бесспорной в «Прозрачности зла», «Иллюзии конца» и в «Совершенном преступлении». Скорее, в его произведениях мы найдем очертания и дескрипции артикуляции и эффектов воображения, нежели дефиниции образов. Как следует из его исследований, не существует восприятия без воображения. Любая перцепция зависима от исторического и культурного контекста. Прямой доступ к миру вещей невозможен. Жан Бодрийер постоянно напоминает нам, что современный мир, как это предсказывал и Хайдеггер, стал царством образов для человечества, а вновь возникающие образы постоянно должны его укреплять. Мир за пределами образов невозможен. Образы имеют миметическое отношение к другим образам. Они отсылают один к другому и посредством этого изменяются. Бесконечное разнообразие и смешение образов возникает в потоках желания.

Дитмар Кампер пишет, что цель образа — обнажить рану, из которой появилось человечество. Он добавляет, однако, что эта цель недостижима, и каждая заместительная память напоминает о чем-то. Следовательно, каждый образ по своей природе «сексуален», даже если он и является глубоко религиозным. По этой причине, продолжает Кампер, образ может быть определен как «смерть субъекта», используя формулировку Р. Барта. Выраженный посредством страха, образ играет главную роль в отклонении человеческого желания. «Он занимает место пережитой уловки происхождения. Он замещает предельное зло. Он поддерживает надежду, что голос матери будет продолжать звучать сквозь всякую амбивалентность. Он видит, как сакральное становится банальным. В итоге, следующий этап в преодолении страха — репродуцирование. Образ стремится затеряться в образах, но это невозможно»³. Не существует выхода из мира образов. Образы

¹ Baudrillard J. Agonie des Realen. Berlin, 1978.

² Baudrillard J. Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin, 1978. Как и «Agonie des Realen», «Kool Killer» представляет собой сборник статей Бодрийера, не переведенный на английский язык

³ Kamper D. Wunsch // Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Hg. Ch. Wulf. Basel, 1997.

создают темницы образов. Растворенные в потоке воображения, они поглощают восприятие, ввергают его в хаос и, в конечном счете, ведут к его исчезновению.

Подобно типу, диагностированному Жаном Бодрийяром в *образе как технической симуляции*, основной смысл которого я только что кратко описал, можно провести различие между следующими: *образ как миметическая репрезентация* и *образ как магическое присутствие*. Хотя они имеют немало общего, их дифференциация позволяет выявить различные, а в некоторых случаях и противоположные, особенности иконического образа.

Образ как миметическая репрезентация. В сочинениях Платона образы становятся представлениями чего-либо, чем они не являются. Они репрезентируют что-то, выражают что-то, соотносятся с чем-то. По Платону, художники и поэты не творят подобно тому, как Бог творит идеи, или ремесленник изготавливает вещи повседневного обихода. Они воспроизводят *призраки* вещей, и в этом действии они ограничены не художественным представлением объектов, а художественным представлением видимостей как они являют себя. Целью служит не репрезентация идей или истины, а художественное представление фантазмов. По этой причине живопись и миметическая поэзия могут в принципе сделать видимость явленной. К этому причастен мимесис, создающий образы и иллюзии. Различие между моделью и изображением в этом процессе не имеет значения. Цель — не их сходство, а, скорее, *подобие видимости кажущегося*. Платон относит искусство и эстетику к одной сфере, и живописец или поэт являются сведущими в ней. Художник или поэт не обладают способностью производить и, в отличие от философии, они не подчинены потребности достижения истины, представляющей собой фундаментальный принцип «Республики». Это освобождает искусство и эстетику от требований философии, ее поиска истины, знания и от ее стремления к добру и красоте. Расплатой служит изгнание из Республики, не приемлющей безрассудного характера искусства и поэзии.

Процесс художественного творчества, следовательно, нацелен на воспроизведение внутреннего образа, который художник или поэт имеют перед собой своим взором. Замысел, который направляет процесс создания произведения, постепенно растворяется в самом образе, который возникает иным способом по сравнению с воображаемым проектом. В ходе творческого акта случаются отклонения, ошибки, дополнения и другие изменения, означая тем самым, что подобие наличествует лишь в ограниченной степени. В большинстве случаев исходные образцы, с которыми соотносятся картины и эскизы художника, неизвестны в том смысле, что они или никогда не существовали, или уже являются несуществующими. Образ — это центр творческого процесса. Он содержит референции к первообразам и возникает в процессе трансформации.

(Миметическое) создание репрезентаций относится к числу элементарных антропологических способностей. Одним из его основных предметов служит человеческое тело. На портретах эпохи Ренессанса и на современных фотографиях человеческие тела изображены так, что они представляют людей. Фотографии показывают людей в важных жизненных ситуациях в форме образов тела. С этими и другими формами репрезентации связана проблема человеческого самопонимания. Без образов самих себя, то есть представлений себя, мы непостижимы для нас самих. Осмысление образного характера подобных репрезентаций необходимо для постижения пределов того, что возможно в плане человеческого самовосприятия.

С древнейших времен люди начали создавать образы человеческого тела. Эти образы тел являются образами человека подобно тому, как изображения людей всегда служат изображениями тел. Образы представляют человеческое тело различными способами, хотя биологически оно и не изменилось за историческую эпоху. История этих образов отображает историю человеческого тела. Она выступает как в качестве истории изображения человека, так и в качестве истории человеческих образов. Х. Бельтинг делает следующий вывод: «Человек таков, каким он предстает в его теле. Тело само уже есть образ, даже до его представления в образах. Изображение, — заключает Бельтинг, — не является тем, на что оно претендует — быть *репродукцией* тела. На самом деле, оно является производством образа тела, который уже задан самопредставлением тела. Треугольник человек — тело — образ сохранит устойчивость до тех пор, пока не будут потеряны все три точки референции»¹.

Образ как магическое присутствие. Образы, созданные в те времена, когда изображения еще не стали произведениями искусства, представляли собой *статуэтки, маски, религиозные символы и сакральные образы*. Образы, в которых богам придается магическое присутствие, то есть изображения богов или идолов играют важную роль среди образов этого типа. Они включают в себя ранние репрезентации в глине или камне богинь плодородия, принадлежащих архаическим культурам. Материальное воплощение многих идолов, статуэток и масок тех древних времен обеспечивает присутствие сакрального. Окрашенные черепа и посмертные маски имеют ту же задачу. Черепа раскрашивались уже в неолите и помогали живым вступать в ритуальные отношения с умершими и предками. Смерть — это судьба сообщества, а изготовление окрашенных черепов и масок служит попыткой ответить на ее террор. Создание образов становится реакцией на смерть. Черепа и посмертные маски служат для превращения мертвой головы в образ, а его наличие обеспечивает присутствие мертвых среди живых. Эта трансформация является завершающей стадией ритуалов смерти. Выполнение этих ритуалов позволяет сообществу живых успокоить себя перед лицом смерти, а также приводит к тому, что череп и посмертная маска становятся священными.

Даже поклонение Золотому тельцу, как это засвидетельствовано в Ветхом Завете, включает в себе религиозный символ, в котором Бог и образ сливаются, и присутствие Бога воплощается и символизируется тельцом. В то время как Моисей получал Десять заповедей на горе Синай, в которых недвусмысленно запрещалось творить образы Бога и почитать их, народ Израиля, руководимый старшим братом Моисея Аароном, удовлетворял свою потребность в поклонении образу. Аарон здесь представляет образопоклонническую, иконофильскую позицию, а Моисей — образоборческую: обе они все еще остаются фундаментальными точками зрения на проблему образности. То, что их объединяет — это вера в могущество образов. Эта сила, — заключает Г. Бёме, — проистекает из способности представлять себе наличествующее недосыгаемым и далеким бытием и придавать ему такое присутствие, которое может всецело завладеть вниманием человека. Сила образа заключается в его подобии, что уравнивает его с тем, что он представляет. Золотой телец *и есть бог* (в перспективе ритуала). Образ и его содержание сливаются в точке, где они не могут быть более различимы².

¹ Belting H. Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. München, 2001. S. 89.

² Boehm G. Die Bilderfrage // Was ist ein Bild? Hg. G. Boehm. München 1994. S. 330.

Култ реликвий в Средневековье требовал лишь наличия части тела, приписываемой святому, чтобы сделать его присутствующим. «Здесь покоятся тела многих святых» — начертано на собрании мощей в *Conques*. Святые не представлены их мощами, а являются присутствующими. Они распространяют свою целительную силу на верующих в том месте, где наличествуют части их тел. Мощи исцеляют и участников ритуалов, и само это место. Ритуалы помогают установить такую связь между реликвией как образом, репрезентирующим святого, и исцелением, ожидаемым как результат ритуала, которая считалась бы магической в других культурных контекстах.

Во многих образцах современного искусства нет ничего репрезентативного вне пределов самого произведения, скорее, создается лишь присутствие; можно провести немало сравнений между ними и ранними (культовыми) творениями, появившимися до начала эпохи искусства. Произведения Марка Ротко и Барнетта Ньюмана явно отсылают к образам священного или сверхъестественного — так, в часовне Ротко в Хьюстоне колорит образов оставляет зрителя в диффузном подвешенном состоянии, в котором «присутствие и диффузность» сохраняют равновесие мистическим способом. Картины Ньюмана также сталкивают зрителя вплотную с его собственными пределами и позволяют ему почувствовать его бессознательное. Этим ньюмановским способом самопонимания возможно испытать чувство возвышенного. Это опыт, — делает вывод Бёме, — указывает на сверхобремененность познавательной способности чем-то несоизмеримым с нею. Он полагает, что отмеченный недостаток этих превышающих аспектов становится неожиданным бонусом, а именно, что картина Ньюмана хочет не *показывать что-либо*, а иметь *аффект*, способный вызвать реакцию зрителя. Она исчезает как образ в тот момент, когда ей удается это сделать¹.

* * *

Способность переводить окружающее в наш внутренний мир в виде образов и запоминать их, и в то же самое время воплощать аспекты воображения в материальном мире — есть *conditio humana*. Греки называли это фантазией, римляне перевели как «воображение», а Парацельс — как «сила воображения» (*Einbildungskraft*); в результате влияния французских авторов сегодня оно часто упоминается как «воображаемое». Фантазия — одна из наиболее загадочных человеческих энергий, наличествующая во всем жизненном мире и проявляющая себя самыми разными способами. Она постоянно скрывает разгадку своей идентификации и становится реальной, лишь будучи выражена в конкретных понятиях. Фантазия позволяет воспринимать образы, даже если то, что представлено, не присутствует. Она определяет возможность внутреннего видения и планирование будущих действий.

Наиболее раннее использование понятия «фантазия» можно обнаружить в «Политике» Платона. В 10-й книге мимесис художника определяется как подражание чему-либо, что видится, как оно появляется. У Аристотеля («О душе») фантазия подобна художнической памяти, отыскивающей те образы и средства, с помощью которых видимость (фантазма) возникает в нас. Здесь фантазия выступает как способность сделать нечто явленным. Смысл изменяется, когда латинское «*imaginatio*» употребляется наряду с «*phantasia*». Акцент уже не ставится на умении «делать нечто появляющимся», скорее, «*imaginatio*» указывает на вбирание образов внутрь себя и создание своих соб-

¹ Ibid. S. 343.

ственных образов — идея, которую Парацельс перевел на немецкий как *Einbildungskraft* — «сила воображения». Фантазия, воображение и сила воображения представляют собой три концепта для определения человеческой способности переводить образы из внешнего во внутреннее (то есть преобразовывать внешний мир во внутренний), а так же для обозначения способности создания, сохранения и изменения внутренних образов различного происхождения и значения.

Фантазия имеет хиастическую структуру, в которой внутреннее и внешнее переплетаются. Как Мерло-Понти, так и Жак Лакан ссылались на эту структуру, столь necessarily необходимую для восприятия и производства образов. Представление о видении, предполагающее, что объекты, тождественные самим себе, находятся в оппозиции к первоначально «пустому» воспринимающему субъекту, является неадекватным. Более того, неотъемлемой частью видения служит нечто, что мы можем только схватить, прикасаясь к нему взглядом. Взгляд скрывает видимые вещи, он касается их и сам смешивается с ними. Он движется в присущей ему беспокойной и властной манере так, как если бы между ним и вещами были предустановленные гармоничные отношения, как если бы взгляд знал о вещах до их узнавания. Однако воспринятые точки зрения не являются случайными; я вижу не хаос, а, скорее, вещи, и это значит, что нельзя сказать, взгляду ли или вещам принадлежит верховная власть в их отношениях¹. Такое переkreщивание чувств и воспринимаемого с их помощью внешнего мира имеет место не только в случае видения, но так же и при осязании, слушании и, в принципе, при обонянии и ощущении вкуса.

Человеческое восприятие не является беспредпосылочным. С одной стороны, мы воспринимаем мир антропологическим способом, то есть на основе физиологических предпосылок, наличествующих в наших телах. С другой — оно подвержено историко-антропологическим и культурным влияниям. После изобретения и распространения письменности визуальное восприятие изменилось по сравнению с видением в устных культурах. Наши перцептивные процессы, сопровождаемые новыми медиа и ускорениями образов, изменяются столь же радикально. Как показали исследования в *design*-психологии, фантазия уже играет некую роль в процессе основной перцепции, например, в комплементарном дополнении восприятия. То же относится и к культурным референциям, придающим воспринятому смысл и значение. Видение всегда одновременно как задается, так и ограничивается исторически и культурно. Как таковое, оно подвержено изменениям, вероятно и непредсказуемо.

В поисках физического основания фантазии мы сталкиваемся со следующим предположением Гелена: «в основании вегетативной жизни, измененной мечтами или временем — в период детства или при контакте между полами, особенно там, где силы развивающейся жизни становятся видимыми — там, представляется, есть некие первичные фантазии среди широко изменяющихся образов, которые ощущают в самих себе тенденцию к увеличению формальной высоты, или «электрической энергии»: как знаки жизненной идентичности, то есть направленности к лучшему качеству или количеству, присущей *substantia vegetans* — хотя справедливость такой дифференциации остается сомнительной»². Гелен рассматривал фантазию как проект избытка побужде-

¹ Merleau-Ponty M. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München, 1994. S. 175.

² Gehlen A. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Gesamtausgabe Bd. 3. Frankfurt/M., 1993. S. 383.

ний. Но возможно, что фантазия выступает за пределы этого избытка так, что порыв к жизни способен создавать образы его собственного удовлетворения в пределах этой фантазии¹. Согласно Гелену, фантазия связана со статусом человека как «недостаточного творения», с его остаточным инстинктом и хиатусом между стимулом и ответом. Это означает, что фантазия связана с потребностями, побуждениями и удовлетворением желаний. Однако она не исчерпывается этими желаниями. Человеческая пластичность и открытость являются знаками необходимости их культурного становления. Роль фантазии в этом настолько значима, что человека «можно назвать творением фантазии точно так же, как и творением разума»².

Бесспорно, что фантазия сопротивляется рациональной категоризации. Даже образы могут быть осмыслены лишь как воплощения простейших сил, которые переходящие и не могут быть объективизированы. В немецком языке можно использовать три термина, подчеркивающих разные аспекты этого феномена, не проводя при этом категорических различий между ними. Предварительно установим следующее: фантазия относится более к аспекту пролиферации, воображение связано с миром образов, а сила воображения — со способностью представлять, которая создает что-то новое. В пределах фантазии можно выделить четыре аспекта, соотносимые с различными историческими эпохами и культурными контекстами. Первый аспект фантазии указывает на способность человека создавать произведения искусства. Второй связан с пониманием инаковости других культурных и человеческих миров, которые лишь фантазия может «воссоздать» так, чтобы они могли быть поняты. Третий аспект затрагивает отношения между бессознательным и фантазией — последняя здесь выступает как сила, действующая вне сферы сознания в формировании того, что артикулировано в мечтах и фантазиях в потоках желаний и жизненных сил. Четвертый относится к желанию и способности осуществлять желания уравновешенным способом. Во всех этих аспектах цель фантазии — изменить мир, но скорее спонтанно, ситуативно, нежели стратегически³. Адорно подводит итог рассуждениям о роли фантазии в науке, искусстве и культуре, когда пишет: «Интеллектуальная история фантазии, исследующая именно тот предмет, который позитивизм объявил запретным, заслуживает того, чтобы быть написанной. В XVIII веке, в трудах Сен-Симона и д'Аламбера фантазия, наряду с искусством, оценивается как производительная работа, как принимающая участие в идее освобождения производительных сил. Конт, чье социологическое мышление изменило направление апологетически и статически, стал первым критиком как метафизического, так и фантазии. Ее дискредитация или ограничение особой областью разделения труда — типичное явление регрессивного буржуазного мышления, но не как исправимая ошибка, а в строе фатальности, связывающей инструментальное рассуждение как необходимое обществу, с этим запретом. Фантазия объективизированная, абстрактно противопоставляемая реальности, толерантная ко всему — является бременем для искусства точно так же, как и для науки, подлинное же безнадежно пытается заплатить ее долги»⁴.

Значения понятий «воображение» и «сила воображения» (*Einbildungskraft*) также различаются. Эскурс в историю английской мысли показывает, что Локк называл воображение силой ума, а Юм — «видом магической способности души... которая, одна-

¹ Flügge J. Die Entfaltung der Anschauungskraft. Heidelberg, 1963. S. 93.

² Gehlen A. Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. S. 374.

³ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/M., 1991. S. 293.

⁴ Adorno Th.W. Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Neuwied u.a., 1971. S. 62.

ко, неподвластна предельным усилиям человеческого разума»¹. Кольридж определяет воображение как человеческую способность как силу, проводя различие между его формами. «Первичное воображение, я полагаю, является жизненной Силой и главным Агентом всего человеческого восприятия как повторение в конечном сознании вечного акта творения в бесконечном “я есть”. Вторичное воображение я рассматриваю как отражение первого, сосуществующее с сознательной волей, но все еще как идентичное первому *in type* его деятельности и отличающееся только *in степени* и *способе* этой деятельности. Оно расплывает, растворяет, рассеивает, чтобы воссоздавать; но и в том случае, когда этот процесс невозможен, все же борется за идеализацию и унификацию. Оно сущностно *витально*, тогда как все объекты (в качестве объектов) являются, в своей сущности, неподвижными и омертвевшими². В соответствии с этой версией, воображение — это та присущая субъекту способность, посредством которой он подражает миру. По Кольриджу, воображение также включает в себе возможность высвобождать и разрушать связи и тем самым создавать новые. Если первая форма воображения представляется аналогичной природной силе — *natura naturans*, которая все созидает, то вторая относится к миру вещей, который все разрушает и восстанавливает. Вдобавок к этому, есть еще и третья сила — фантазия, творящая и соединяющая вещи и отношения. Эти три составляющие способности воображения влияют друг на друга и взаимодействуют между собой. Они создают образы, разрушают их, смешивают их элементы, формируя новые образы в постоянно колеблющемся движении.

Гердер рассматривал силу воображения как связующее звено между телом и душой; для Канта и Фихте она была мостом, соединяющим рассудок и чувственность. В известном высказывании Канта — чувства без идей слепы, а идеи без чувств мертвы — сила воображения признается необходимой для концептуального познания. Однако культура в процессе своего развития не придерживалась этой нормы. Распространились пустые идеи и образы без понятий. Во многих сферах общественной жизни вымысел стал реальностью, а реальность — вымышленной. В работе, озаглавленной «Новая сила воображения», Вилем Флюссер попытался в исторической перспективе выявить различия между четырьмя стадиями развития силы воображения в контексте человеческой истории. Сначала мы отстранились от мира, чтобы быть способными вообразить его. Затем мы дистанцировались от воображения, чтобы описать его. Мы отступились от линейной письменной критики, чтобы быть в состоянии исследовать ее. И, в конце концов, мы конструируем синтетические образы на основании произведенного анализа благодаря этому новому воображению. Другими словами, заключает Флюссер, вызов, с которым мы сталкиваемся, представляет собой требование осуществить прыжок с линейного уровня экзистенции в нулевое измерение (в «ничто»)³.

Иное представление о воображаемом возникает при обсуждении данного вопроса французскими мыслителями, что добавляет еще один аспект значению этого понятия. Жан-Поль Сартр определил его как «ирреальную» функцию сознательного, в пределах которого сознательное творит отсутствующие объекты и делает их присутствующими, чем создает воображаемое отношение к этим объектам⁴. Согласно Жаку Лакану, воображаемое принадлежит доязыковому телесному состоянию, в котором индивид еще не

¹ Hume D. A Treatise of Human Nature (1739–40). Eds. L.A. Selby-Bigge and P.H. Nidditch. Oxford, 1975. P. 24.

² Coleridge S.T. Biographia Literaria I / Collected Works. Vol. 7. Eds. J. Engell and W. Jackson. Bate, 1983. P. 304.

³ Flusser V. Eine neue Einbildungskraft // Bildlichkeit. Hg. V. Bohn. Frankfurt/M., 1999. S. 125.

⁴ Sartre J.-P. Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Reinbek, 1971.

осведомлен о своих пределах и нехватке. В соответствии с этим, воображаемое восходит в своих истоках к идентификации ребенка с матерью, являющейся настолько сильной, что ребенок не может вообразить себя «разделенным» с нею. Завороженность младенца впечатляется телесным единством матери. Как будто бы смотрящаяся в зеркало, телесная завершенность матери позволяет ребенку почувствовать свою собственную *интактность* и силу. Однако впечатление целостности матери ведет к подверганию опасности нашей собственной «завершенности», а также к переживанию незавершенности и зависимости от других. Этот опыт нашей собственной неполноты и конечной природы служит также источником сексуального *субъекта*. По Лакану, воображаемое и его мир образов предшествует символическому и его миру языка. Развитие данного тезиса продолжает Корнелиус Касториадис, определяя отношение между ними как такое, при котором воображаемое должно использовать символическое не только затем, чтобы «выразить» себя, но также нуждается в символическом, чтобы «существовать в принципе», стать чем-то, что не есть лишь виртуальное. Он добавляет, что наиболее законченное безумие, так же как и наиболее потаенная и шокирующая фантазия, произведены из «образов», однако эти образы имеют иное значение и, следовательно, обладают символической функцией; с другой стороны, символизм требует силы воображения, как, например, способности видения одного предмета в другом, или видения вещи не такой, какая она есть в действительности. В той степени, в которой воображаемое может быть прослежено к его изначальной способности использовать воображение, чтобы заставить появиться вещь или отношение, которые не присутствуют (которые не являются наблюдаемыми или никогда не были наблюдаемыми), мы можем говорить о последнем или *радикальном воображаемом* как общем корне *подлинного воображаемого* или *символического*. Оно заключает в себе элементарную силу, которую нельзя проследить от ее истока и далее воссозданием в памяти образа¹.

* * *

Насколько я могу судить, Жан Бодрийяр никогда не говорил о радикальном воображаемом. Однако в своем многогранном творчестве он, подобно немногим преуспевшим, следует курсом радикального воображаемого, вновь и вновь пытаясь проиллюстрировать его артикуляцию и его функционирование. И на этом пути он обнаружил взаимодействия, которые до него видели лишь немногие.

Перевод с английского И.В. Симоновой

¹ Castoriadis C. Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie. Frankfurt/M., 1984. S. 218.