

Жан БОДРИЙЯР

Поль БУРДЬЕ

Филипп ЛАКУ-ЛАБАРТ



Поэтика и политика

Генезис и структура бюрократического поля

Реквием по масс-медиа



GALLICINI  M

УДК 165
ББК 87
Б 754

Бодрийяр Ж., Бурдьё П., Лаку-Лабарт Ф.

Б754 Поэтика и политика. Генезис и структура бюрократического поля: пер. с фр. / отв. ред. Н. А. Шматко. – СПб.: Алетейя, 2019. – 352 с. – (Gallicinium).

ISBN 978-5-00165-101-7

Почему с самого начала поэтика смогла возникнуть из политического дискурса, из философского дискурса о политике? Или не так резко: как случилось, что первоначальный и основополагающий текст, который Запад, начиная с Аристотеля, называет словом «поэтика», как случилось, что этот текст, этот первоначальный документ, не только входит в философскую книгу, где растворилась – впрочем также полностью основополагающим образом – политическая судьба философии, но и фигурирует там в качестве одного из важнейших элементов политического проекта и размышлений о государстве, которым, собственно, и посвящена эта книга?

УДК 165
ББК 87

ISBN 978-5-00165-101-7



9

785001 651017

© Институт экспериментальной социологии, 1999
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2019

содержание

философия и политика

- 7 *Лаку-Лабарт Ф.* Поэтика и политика
43 *Кортисан Г.* О праве философии в политических
контroversах

социология и политика

- 73 *Качанов ЮЛ.* Эксперимент над истиной
119 *Бурдьё П.* Социология и демократия

социология политики

- 125 *Бурдьё П.* Дух государства: генезис и структура
бюрократического поля
167 *Ленуар Р.* Социальная власть публичного
выступления
193 *Бодрийяр Ж.* Реквием по масс-медиа

история социологии

- 227 *Дмитриев А.Н.* Политика теории: «левое» и «правое» в социологической классике и современности

критика

- 271 *Карсенти Б.* Социология в пространстве точек зрения

- 292 *Може Ж.* Социологическая ангажированность

публицистика

- 327 *Давыдов Ю.Н.* Н.Д.Кондратьев и проблема «нового русского» капитализма

Филипп Лаку-Лабарт

ПОЭТИКА И ПОЛИТИКА*

Почему с самого начала поэтика смогла возникнуть из политического дискурса, из философского дискурса о политике? Или не так резко: как случилось, что первоначальный и основополагающий текст, который Запад, начиная с Аристотеля, называет словом «поэтика», как случилось, что этот текст, этот первоначальный документ, не только входит в философскую книгу, где растворилась — впрочем также полностью основополагающим образом — политическая судьба философии, но и фигурирует там в качестве одного из важнейших элементов политического проекта и размышлений о государстве, которым, собственно, и посвящена эта книга? В более общем виде: как получилось, что именно под названием

* Лекция, прочитанная в Брюсселе 13 декабря 1984 года, в рамках открытых дней Университета Святого Людовика.

Lacoue-Labarthe P. Poétique et politique // Lacoue-Labarthe P. L'Imitation des modernes. (Typographies 2) — Paris: Éditions Galilée, 1986. — P. 175-200.

© Éditions Galilée, 1986

того, что философия в момент своего установления определила как политику, впервые наметились сущность, значение и функция поэзии и искусства? И каким образом философия, желая законодательствовать в политике и, для начала, в воспитании социального тела, оказалась перед необходимостью прежде установить законы в области искусства? Чем было искусство в ее глазах или, скорее, что в нем было такого, чтобы его тут же, почти спонтанно, сочленили с политикой?

Первоначальный и основополагающий текст, как вы уже догадались, конечно же, платоновский. В основном это книги II и III «Государства». Как известно, между философией и поэзией (или по выражению Платона, мифопоэсисом) здесь разыгрывается сцена агонистики, которую во многих отношениях можно считать «первобытной картиной» философии, а также вводится то, получит свое название и свой «областной» статус (или «школьную рубрику») только с Аристотелем, — то, что мы до сих пор называем «поэтикой» (на языке современности: наукой или теорией литературы). Мне кажется, что с этим без труда согласятся все: какие бы изменения ни вводил Аристотель в расширение, понимание и распространение платоновских категорий (логос и лексис, мимесис и диегесис и т. д.), каким бы ни был вклад в более позднюю организацию поэтического поля по жанрам (остававшейся в зародышевом состоянии у Платона и даже у Аристотеля) или, совсем близко к нам, какие бы революционные перемены ни совершались с введением понятия «литература», все же именно Платону принадлежит заслуга создания понятий, которые стали определяющими для всех последующих теорий литературы и — более широко — всей эстетики, и до сих пор остаются таковыми. Конечно, мне могут возразить, что рождению аристотелевой версии этой науки или этой дисциплины предшествовал — как это всегда бывает — «эпистемологический разрыв»,

именно посредством которого она и оторвалась от политического контекста, на который ее неопределенным образом замкнул Платон. Но такое возражение будет иметь право на существование, только если смогут достоверно доказать, что в предлагаемой Аристотелем, скажем, «функциональной» интерпретации трагедии (поскольку именно здесь сердцевина «Поэтики»), два аффекта, порождающих катарсис, — страх и сострадание — не являются на самом деле собственно политическими переживаниями, т. е. не имеют отношения к происхождению социальности — ни диссоциации, ни ассоциации, — отдаленный отголосок которых встречается у Руссо, Бурке или Фрейда. Если современная поэтика, поэтика наших современников, забыла об этой политической предопределенности своих вопросов и своего поля или ничего об этом не хочет знать (в отличие от того, что произошло с немецкими романтизмом или идеализмом во время новой спекулятивной разработки и обоснования поэтики), — то это свидетельствует в целом лишь о забвении ею всего понемногу и, особенно, философии (которая вдруг начинает, если можно так выразиться, «сомнамбулизировать» ее).

Так или иначе, но в мои намерения входит не просто разбудить демона, дремлющего в нашем формализме. Этот вопрос, изначально адресованный поэтике, а значит также и сущности поэтики (или в более общем виде — искусству), в действительности направлен на политику, а значит в той же мере и на сущность политики (или, если угодно, на политический предмет, как можно перевести то, что греки называли *ta politika*). Вот почему он не формулируется в соответствии с традицией, в которой он оказался в конце концов утратившим свою остроту и даже потерявшимся как вопрос: что в искусстве, в поэзии затрагивает политику? Какова функция — потому что именно об этом часто говорят, — миссия или цель искусства? Наоборот, этот вопрос формулируется так: что

в политике затронуто искусством? Что общего имеет политика с искусством? И почему?

Этот вопрос, естественно, можно было бы задать Платону. Но я выбрал другой путь и задаю его Хайдеггеру. Для этого имеются веские причины.

Прежде всего, причина политическая. Политика, в которую оказался замешанным Хайдеггер, — коротко, но основательно, и это ни для кого не секрет — национал-социализм. Или же — основная и исключительно чудовищная форма того, что в наше время договорились — может быть не самым удачным образом — называть тоталитаризмом. Однако, так называемый тоталитаризм не воспринимается только как совершенно небывалый политический феномен, тем более он не является только тем (даже если в действительности так оно и есть), что не прекращает преследовать и теперь наши исследования и политические практики, закрывая тем самым горизонт того, что отныне для нас относится к области политики. Он все еще является тем феноменом, на который ссылаются — более или менее скоропалительно — как на источник философии («властителя умов») или указывают как источник той или иной традиции, той или иной цепи рассуждений, того или иного соблазна философии. В зависимости от степени разработанности или упрощения им оказывается то «*Aufklärung*» и зачаточный руссоизм 1792 года (Террор), то спекулятивный Идеализм (если оценивать точно, — в его ницшеанской инверсии), то неисправимо эсхатологическое предсказание философии (мессианство и утопия), то — чтобы довершить картину — платонизм собственной персоной и метафизика целиком. Однако, вопрос об основаниях, допускающих такого рода связь между философией и политикой, даже если не учитывать того факта, что философия практически всегда держала политические речи, не ставится. Может быть отсюда вытекает насущность — в том числе и политическая, учитывая то, куда

ведет такое исследование — новой постановки или просто активации этого вопроса. Нельзя исключить, что «готалитаризм» мог бы пролить новый свет на «загадочное» отношение философии и политики, в котором возможно раскрывается нечто совсем иное, нежели простая «ответственность» философии.

Вторая причина «философская». И поскольку речь пойдет о Хайдеггере, то прошу разрешить мне заключить это слово в кавычки.

Крутой политический поворот Хайдеггера, который впрочем Ханна Аренд сравнивала с поворотом Платона в Сицилии, остается для нас мало понятным. Непонятным с философской точки зрения. (Если вы согласны, то оставим в стороне скандал, который до сих пор представляет для нас — во всяком случае для меня — этот резкий поворот. Но постараемся не забыть, что эпоха, тем более необъяснимая, что второй такой не было в мировой истории, самой по себе мало понятной, подвергла суровому испытанию тех, на кого была возложена задача понять ее. Скажем, на ее мыслителей.)

В позиции 1933 года совершенно непонятно несоответствие на наш взгляд расхождение — даже если какую-то часть составляет иллюзия и некая «революционная» экзальтация, пафос радикального изменения в период кризиса — между произносимыми Хайдеггером речами (даже его самыми худшими прокламациями, от которых он впоследствии отказался: «Призыв к трудовой повинности», «Памяти Лео Шлагетера» и т. п.) и национал-социалистическим дискурсом (даже самых слабых из официальных идеологов, типа Крика или Боймлера). По сути, мы очень плохо понимаем именно ту знаменитую, написанную, но не произнесенную, фразу из «Введения к метафизике» 1935 года о «внутренней правде» и «величии» движения, т. е. (добавлял Хайдеггер в скобках и то, что в скобках, он не произносил) «встрече планетарно определенной техники и современного человека». И

если мы плохо понимаем эту фразу, то не по причине ее содержания: как указывал сам Хайдеггер, в ней в то время раскрывалось юнгеровское, а, следовательно, втихомолку ницшеанское, толкование техники. Она непонятна потому, что мы не видим или видим очень смутно, то, что Хайдеггер мог в такой «философской» манере вкладывать в этого рода встречу, отмеченную такого рода знаками. Здесь остается нечто совершенно загадочное, тем более, что объяснения Хайдеггера на этот счет остались все же весьма скудными и, честно говоря, скорее слабыми.

При попытках прояснить проблему, сколь бы мало серьезными и немногочисленными они ни были, произвольно обращались к документам, имеющимся, так сказать, в распоряжении: либо к речам и прокламациям периода ректорства (эти роковые десять месяцев!), что естественно; либо вверх по течению к философским текстам: от «Бытия и времени» до «О сущности обоснования». Может быть существовал некий шанс увидеть заранее вписанным или намеченным то, что в конкретных исторических условиях, сделало возможным нацистскую ангажированность. (К этому можно также добавить два больших текста Юнгера, об определяющем значении которых часто говорил Хайдеггер: «Тотальная мобилизация» и «Рабочий».) Такого рода предприятие было совершенно оправданным и даже принесло некоторые плоды.

Как бы там ни было, в тех очень редких речах, которые Хайдеггер произносил в этой связи, можно обнаружить звучание другого симптома: в действительности Хайдеггер внушает в них то, что скорее можно было бы найти ниже по течению эпизода 1933 года, что причины вовлеченности и причины разрыва нужно искать совместно. В качестве примера я приведу его слова, взятые из известного интервью 1966 года «Шпигелю», которое в соответствии с пожеланиями самого Хайдеггера было опубликовано на следующий день после его смерти:

«После ухода с поста ректора я ограничил себя преподавательскими обязанностями. В летний семестр 1934 года я читал “Логикю”. В последующий семестр 1934/35 г. я прочел первый цикл лекций о Гёльдерлине. В 1936 году пошли лекции о Ницше. Все, кто мог слышать, слышали, что это была полемика с национал-социализмом»¹.

Сказано очень немного, но достаточно. И в самом деле, если мы посмотрим на это повнимательнее, то заметим, что в момент отступления и «объяснения с национал-социализмом» все было сфокусировано на проблеме искусства. Кроме своего первого курса по Гёльдерлину (курс этот совершенно не случайно посвящен гимнам «Рейн» и «Германия», а вслед за ним вскоре последовала лекция «Гёльдерлин и сущность поэзии») и начала долгих споров с метафизикой Ницше (они продлились более четырех лет), о которых необходимо заметить, что они открылись в 1936 году деконструкцией эстетики Ницше, Хайдеггер вел в то же время — между 1934 и 1937 годами — еще один семинар, которого он не упоминает, посвященный шиллеровским «Письмам об эстетическом воспитании человека». Он также является соорганизатором другого «междисциплинарного» семинара по «Преодолению (*Überwindung*) эстетики в вопросе искусства» (где он подготавливает в форме многократно повторенных лекций текст об «Истоке художественного творения»), читает в 1935 году курс «Введение в метафизику», который, как известно, достигает высшей точки в продолжительной интерпретации знаменитого хора из «Антигоны» о *τέχνη* (эта интерпретация многим обязана «Заметкам» Гёльдерлина, которые, кстати, были снова использованы в курсе 1942 года, посвященного гимну «Истер»). Добавим, что существовал третий курс по Гёльдерлину («*Andenken*», 1941-1942), что в момент, когда преподавательская деятельность Хайдеггера была

приостановлена, он предложил курс по «*Denken und Dichten*», а единственная книга, которую ему удается опубликовать в этот период или, точнее, которую он соглашается выпустить — книга о Гёльдерлине. Как вы видите, слишком много совпадений и, во всяком случае, кажется, что здесь приобретает очертания некий систематический проект, в котором вопрос искусства занимает центральное место при политическом объяснении.

В конечном итоге можно было бы сказать — и Хайдеггер в общем-то сам почти явно говорит об этом в отрывке из курса 1942 года, посвященного гимну «Истер» (на с.141 и далее в недавно опубликованном издательством «*Gesamtausgabe*» томе), — что на другом краю истории философии (при том, что история эта теперь кончилась и Хайдеггер занимает в соответствии со сложной топологией (и стратегией) другое, нефилософское, место) Хайдеггер повторяет, в обратном порядке, жест Платона. Жесту, открывающему с философской точки зрения политическое поле, исключая или изгоняя поэта (при строжайшем соблюдении ритуала), чтобы обеспечить строгое подчинение такого поля знанию о бытии сущего и ничему другому (именно в этом смысл «философского царства» или именно в этом кроется то, что заставляет Платона говорить о «Законах» как о самой прекрасной из поэтических трагедий), вторит жест того, кто, отступаясь от философии в самой философии (что означает только: отступаясь от политики в политическом «объяснении» и в произносимой им политической речи), упорно считал себя в последнем из философских царств, которое в данном случае, в немецкой версии политики, является ницшеанским царством, и снова ввел поэта, поэтическое слово как то, чему с насущной необходимостью должна подчиниться политика. Свойственные Хайдеггеру в тот период тематика и стиль, политическое объяснение, т. е. объяснение через политическое, постоянно выражаются в первом лице

множественного числа («мы, немцы») или приписывают вид обращения к немцам. Это обращение чаще идет от Гёльдерлина, произносится от его имени: «Гёльдерлин, поэт, — немцам еще предстоит выстоять во встрече с творчеством его» (это фактически последние слова его лекции по «Источу художественного творения»)².

Можно ли здесь все еще ошибаться в отношении направленности такого действия? Инверсия платоновского жеста никоим образом не делается в виде поворота, четко установленного и проанализированного самим Хайдеггером по поводу Ницше. Вопрос, который рискует задать Хайдеггер в сторону искусства, его сущности или истока, это не вопрос эстетики (того, что Хайдеггер определяет под этим именем: целостность *философии искусства*). (Гляже само собой разумеется, но я думаю, что это уже стало ясно, что ни на мгновение такая постановка вопроса не была связана ни с каким-либо отходным маневром разочарованного и дрожащего человека, ни с активностью борца за «эстетизм»: речь об искусстве — повторю еще раз — является политической речью Хайдеггера.) Даже если вопрос Хайдеггера самым серьезным образом принимает в расчет гегелевский приговор в отношении конца искусства, он более не ставится в терминах, унаследованных от эстетики, ведущей начало от Платона и Аристотеля, которые также утверждали конец «великого греческого искусства». Скорее он предполагает в качестве своей собственной возможности методическую деконструкцию единства лексики и синтаксиса западной эстетики от Платона до Вагнера и Ницше (этому посвящена часть курса 1936 года «Воля к власти как искусство»). Вопрос, направленный на искусство, в результате не дает места ни эстетике, ни поэтике. Хайдеггеровской поэтики не существует.

Это достаточно ясно означает, что отрыв искусства от его миметической детерминации не был целью для Хайдеггера. В отношении мимесиса можно было бы по-

казать, что, никогда не претендуя на это слово, Хайдеггер полностью пересматривает данный концепт: в этом смысл знаменитого примера с греческим храмом в «Истоке художественного творения». Его цель — избавить эту детерминацию от платоновского толкования. Вот почему вновь введенный Хайдеггером поэт не является миметиком «Государства», трагическим актером-автором и уж конечно он им не является в более поздних «воссозданиях», например, у Вагнера. Ни даже более широко — создателем мифов, мифопоэтом (*mythopoiétés*), по крайней мере, если мы согласимся временно принять полностью сторону Хайдеггера. И если уж ставить вопрос о мифе или трагедии, то во всяком случае это никогда не будет вопрос в терминах системы представлений или способа изложения, логоса и лексиса, материи и формы и еще меньше в терминах «представления» в смысле «театральности». Но это будет делаться, как вы знаете, в терминах *Dichtung, Sprache, Sage*, с помощью которых Хайдеггер, невзирая на наше очень «развитое» забывание, хотел восстановить то, чем для греков «великой эпохи» являлся поийесис.

Я возвращаюсь к моему вопросу: что же общего на самом деле у политики с искусством?

Согласимся на минутку сделать вид, что политика у Хайдеггера могла слиться с тем, что мы обычно понимаем под этим. А значит также в конечном счете и с философской или метафизической детерминацией политики. Так или иначе, хотел ли он этого или нет, в 1933 году это слияние для него произошло. Заданный мной вопрос оказывается таким образом привязанным к другому, который делает его предварительным условием: какой же политический смысл на самом деле для Хайдеггера имела его нацистская захваченность? Ведь мы знаем, что он не отдавался этому полностью, особенно, в отношении официальных расизма («биологизма») и антисемитизма доктрины.

Если из соображений экономии я обхожу все относящееся собственно к университетской политике, в соответствии с которой «Речь в ректорате»³, являющаяся все же главным документом, также как и инаугурационное выступление 1929 года, вписывается в основную ткань спекулятивных рассуждений об университете, начало которым положил Кант и немецкий идеализм, и если я останавливаюсь только на том, что раскрывает политику вообще, то потому, что считаю возможным сгруппировать все в основном вокруг трех главных мотивов:

1. Прежде всего, в качестве того, что оправдывает захваченность Хайдеггера, существует тема бедствия. Это время бедствия и нужды. Понятно, что это связано с ситуацией крайне запуганного кризиса, в котором оказалась Германия после Версальского договора; кризиса, который во многих отношениях может считаться беспрецедентным в европейской истории. Он не только показывает общее институциональное, общественное и духовное разложение страны, которая верила в свое предназначение гегемона, но является первым серьезным кризисом, затронувшим развитую промышленную экономику (Капитал), т. е. современность, мир техники. Более того, речь о бедствии является составной частью традиции долгой жалобы, оплакивающей, начиная с Шиллера и Гёльдерлина, если не с Винкельмана и Лессинга, утрату величия Германии, ее «нищету», как говорил Маркс. Здесь мы снова находим этот мотив, поскольку именно он выдвигает требования к немецкому искусству. Но в 1933 году тезис о несуществовании Германии означал, что немецкого народа не существует или, по меньшей мере, что этот народ, которому выпала участь стать образцовой «философской нацией» (выражение заимствовано из «Введения в метафизику») не соответствует своей пока еще «потенной» сущности. «Речь в ректорате» настойчиво это повторяет, вот самый яркий пример тому: «Воля к тому, чтобы была сущность немецкого уни-

верситета, — это воля к науке как историческому духовному долгу, возложенному на немецкий народ (*unseres geistig-volklichen Dasein*), ведающий себя в своем государстве. Наука [знание в спекулятивном смысле, т. е. философия — Ф. Л.-Л.] и немецкая судьба — они должны обрести власть одновременно, в воле сущностного»⁴. Это означает, что Германии — земле (и языку) философии — выпала доля «исторической духовной миссии», которая совершенно точно приведет его к гегемонии, но прежде, уже с силу одного этого, Германия должна ощутить себя в таком своем качестве и начать существовать. Впрочем этим собственно и очерчиваются, причем открыто, границы нацистской захваченности Хайдеггера: руководство (*Führung*), на которое он постоянно ссылается как на то, чему должно подчиниться всякое намерение руководить или вести, начиная с собственно политического намерения — это духовное по сути руководство. И хотя нельзя отрицать, что упоминаются «почва и кровь» (сдва завуалированный дуэлет идеологемы *Blut und Boden*), то все же народ по существу определяется как духовно-историческое *Dasein*, т. е. в конечном счете как язык.

2. Судьба немецкого народа в ожидании своей судьбы является в свою очередь частью судьбы, т. е. западно-европейской истории, при том, что она становится отныне всемирной историей или, что практически то же самое, судьба мира становится отныне западной. Горизонтом здесь, конечно же, является «планетарный масштаб» техники, сущность которой, как об этом позже говорил Хайдеггер, не несет в себе «ничего технического»: ее нужно понимать как крайнюю демонстрацию философской истины, как самый мощный (и в действительности неподдающийся освоению) способ завершения и осуществления метафизики. А следовательно, — как последнюю «посылку бытия», захватывающую человека в его сущности. Это «планетарное господство» техники, выйдя из Европы, приобретает две личины, одинаково угро-

жающие самой Европе, т. е. самой возможности мышления: с одной стороны, советский коммунизм с лежащим в его основе марксизмом, а с другой, — постоянно упоминаемый Хайдеггером американизм (суждения по этому вопросу у него почти не менялись), устремления которого связаны с мировым правительством, всеобщей *кибернетизацией*, эффективностью обработки знаков. За этими двумя личинами скрывается практически одно и то же, но не за одной из них не возникает мысли: эта демонстрация слепая, она ослепляет сама себя. Находящаяся у истока этого движения Европа (начиная с древних греков) и уже в силу одного этого способная осмыслить его, попала в тиски и ей просто-напросто грозит исчезновение. А в самой Европе, как ее центр, — «срединный народ», Германия, которая подверглась самой большой опасности. На этом основании вы видите, что вооруженное восстание или даже национал-социалистическая революция могли бы стать для Хайдеггера надеждой на рывок. При условии — как он считал, — что такой рывок будет решающим, т. е., что он сможет подчинить любую вещь «сущностной воле». Из этого еще раз видно, что Хайдеггер в немалой степени питал иллюзии.

Действительно, от национал-социализма он требовал просто невозможного: это было ни больше ни меньше, чем радикальное обращение, собственно новое начало истории и, если не отрыв от научно-технической участи Запада, то во всяком случае поистине героическое столкновение (впрочем, буквально прометеевское) со своей судьбой. Ничуть не меньше, следовательно, чем собственная программа Хайдеггера, которую фактически уже можно было бы обнаружить в «Бытии и времени». Вот почему такого рода «Речь к немецкой нации», какой является «Речь в ректорате», в соответствии с жестом, постоянно повторяющимся начиная с появления немецкого вопроса и регулярно отмечающим долгую историю агонистики в смысле Ницше (т. е. вопроса о немецком

мышлении и искусстве), предлагает Германии, чтобы стать самой собой и обрести свое начало, занявшись изучением греческой философии (поскольку именно там начало) и повторить великий греческий зачин: повторение, в котором, как мне кажется, раскрывается тайна миметологии. Зачин этот «как наизначительнейшее — он всегда впереди всего грядущего, а потому он давно как обошел уже всех нас. Зачин впал в наше будущее, он там из своего далека располагает нами, — дабы вновь достигали мы величия зачина»⁵. «Речь в ректорате» предлагает немцам сладиться «с располагающим нами из своей дали зачином» и тогда «наука станет основополагающим совершением нашего народного существования в духе»⁶. «В том зачине человек Запада впервые, в силу своего языка, восстает на почве своего племени против сущего в целом, вопрошая и постигая его как то сущее, какое оно есть»⁷.

3. Такое грядущее начало истории вторжение — под ним нужно понимать вторжение, учреждающее историю, раскрывающее ее в самой ее возможности, — является ничем иным, как окончательной трансценденцией *Dasein*. Оно является вторжением философии, т. е. знания (*Wissen*) и «упорного выстаивания посреди сущего в целом, посреди сущего, непрестанно уходящего в свою сокрытость»⁸. Это сама экзистенция в смысле, придаваемой влекции «О сущности истины», она «представляет собой в-ход в обнаружение сущего как такового», к чему Хайдеггер добавляет: «...Экзистенция исторического человека начинается в тот момент, когда первый мыслитель, вопрошая, останавливается перед лицом несокрытости как сущего с вопросом, что же такое сущее»⁹. Или это еще теория (*θεωρία*) в самом высоком смысле, т. е. не просто чистое созерцание, но «страстное желание оставаться вблизи сущего как такового и быть постоянно теснимым его напором»¹⁰. Однако для Хайдеггера «знание» есть перевод греческого *technè*, а теория — «высший

способ “энергейи” (*ἐνέργεια*), человеческого творчества». Знание можно также понимать как «бытие-в-работе», по выражению Гранеля, если думать о фигуре (или о *Gestalt*) юнгеровского Рабочего, представляющего собой оттиск или тип, эйдос современного человечества в эпоху господства техники. Призыв к (новому) зачину греческого зачина является, таким образом, призывом повторить вторжение *τέχνη*, знания в его качестве сущности техники. Это не означает, что речь идет о призыве подчинить технику, но о попытке найти — через это господство — отношение, соразмерное «всевластию» такого господства. Конечно же, эти указания слишком коротки: я просто сгруппировал, исходя из анализа предшествующих поступков, требующиеся для понимания рассматриваемой нами проблемы детали. В любом случае, я хотел бы добавить два замечания.

Во-первых, судя по лексике Хайдеггера и по крайней мере по части его тематики, его дискурс 1933 года явно испытывает влияние Ницше: постоянно возникает вопрос о воле и решимости, власти и всевластии, борьбе и противостоянии необходимости. Это дань, воздаваемая ницшеанской, а точнее — вагнеровско-ницшеанской сверхдетерминированности и национал-социалистической идеологии. И это показатель того, что объяснение по Ницше очень часто встречается в центральных местах текста «Бытия и времени» (в частности, в анализе историчности и временности), а их *Auseinandersetzung* еще не нашел своего места. Этим также объясняется то, что в предсказаниях бедствия и опасности, угрожающих человечеству и, в первую очередь, немецкому народу, все строится с опорой на слова «Бог мертв», в которых еще не обнаруживается лозунг «поворота к платонизму» и признание того, что Ницше «не достиг истинной середины философии», как об этом будет сказано спустя каких-то два года в курсе «Введения в метафизику». Я просто хочу отметить: вообще-то первым, кто открыл в Гельдер-

лине глубины, о которых Ницше и не подозревал, и которые оказались решающими для позиции 1933 года, был Гитлер.

Во-вторых, замечу, что дискурс, который мы на минутку решили вообразить политическим, по сути никоим образом им не является, даже если налицо вполне реальный политический компромисс, а философское обеспечение сведено к совершенно определенной политике. Между прочим, это один из тех пунктов, на которых Хайдеггер настаивал более всего после ухода с поста в 1934 году. Общая схема аргументации такова: насколько политика зависит от того, что греки разумели под словом *polis* (устройство, учреждение и даже основание которого равно или может приравниваться к самым решительным вторжениям в историю — искусству, мышлению, — и является одним из центральных жестов *Dasein*), т. е. насколько политическое принадлежит полису, настолько же и полис сам по себе не имеет ничего политического или, точнее, ничего от политики. Полис — это способ экзистенции, это главным образом «*Da*» в «*Sein*». В курсе лекций 1942 года, посвященных гимну «Истер», комментируя хор «Антигоны», о котором мы упоминали выше, Хайдеггер приводит существительное «*polis*» к глаголу «*pelein*», который в свою очередь рассматривается как синоним «*einai*». Сущность политического неизбежно раскрывается при всяком приеме, являющимся также политическим (в противном случае, как говорит тот же текст, греков можно было бы отчасти считать национал-социалистами). Это так же верно и в отношении самого Платона, когда он с якобы «политической» точки зрения рассматривает искусство, тогда как при определении вместе-бытия (государства) он явно опирается на знание о бытии, а его интерпретация бытия как *idée* в данном случае может считаться уже тенденциозной. Политический дискурс 1933 года, в действительности и несмотря ни на что, является дискурсом, претенду-

лющим на переопределение политического и намеревающимся тем самым отстраниться от всякой «политизации», что указывает здесь на политизацию всего, составляющую часть программы «тоталитаризма».

Во всяком случае, политическое искушение, если оно имело место, терпит поражение в 1934 году. В одночасье исчезают какие-либо позитивные ссылки на Ницше, хотя в толковании политического Хайдеггер в то время все еще не освободился от ницшеанства. Даже если в главном — например, в вопросе о духовном долге Германии или необходимости переосмыслить Университет, — Хайдеггер ни от чего не отрекся, в отставке его речь становится открыто оппозиционной и часто с неистовой силой. Правда, прежде всего в отношении одной глупости. Сказать «оппозиционной», впрочем, значит мало что сказать. Движение отступления в действительности таково, что Хайдеггер накидывается на сам исток политического. Если он ставит политическое под вопрос, то в самой его возможности или сущности, которая по определению скрывается за своей видимостью. Решаясь на политическое прочтение этой речи (поскольку это нужно, а теперь даже необходимо), мы должны обязательно учитывать такое отступление и свойственную ему логику, по которой контуры политического намечаются или проступают только по мере этого отступления: в политику и от политического, от его сущности.

Моя гипотеза такова, что Хайдеггер ищет эту сущность в *technè*. А сама *technè* в жесте отступления — это скорее искусство (и главным образом, поэзия), которое входит в определение. Если бы я хотел заранее дать используемую мной схему доказательства, то сделал бы это в форме следующих двух предложений: 1) сущность политического есть История в смысле *Geschichte*, 2) сущность Истории, историчность или временность — это *technè*, т. е. *Denken und Dichten*: не искусство прежде всего, а мышление и поэзия в их «изначальном сущностном

единение», как об этом говорил Хайдеггер в 1935 году, — и, конечно же, сначала поэзия, если думать о самом зарождении греческой мысли (Парменид, Гераклит), или же, в пору собственно философского проявления, о Гёльдерлине, который «смотрит вперед и прокладывает дорогу», тогда как Гегель «смотрит назад и преграждает путь»¹¹. Или еще если думать о наивысшей у греков «поэзии мысли» — трагедии.

В эпоху, когда Брехт и Беньямин разоблачали «эстетизацию политики» в нацизме — и, действительно, нельзя понять нацистский проект, если не соотносить его, за рамками вагнеро-ницшеанства, с великой немецкой миметической мечтой о Греции и с возможностью реконструировать это творение «живого» искусства, которым был Город, а также если не обращать внимания на сближение техники с искусством, лежащее в основе этого проекта — можно видеть, что реакция Хайдеггера отличалась от реакции Брехта и Беньямина: иначе говоря, знаменитая «политизация искусства», которое дает замкнуть себя на политике, как это заметит *in extremis* Беньямин, есть логика тотальной политизации. Ответом Хайдеггера стало более решительное определение *technè*.

Как это происходило?

Первейшая вещь, о которой необходимо здесь сказать, это что *τεχνη* не значит «искусство». Будь то по поводу «Ангигоны» или «Государства», или, гораздо позже, в лекции о технике, Хайдеггер не уставал повторять: *technè* не указывает ни на один способ действия, изготовления или исполнения — ремесленный или какой-либо другой (т. е. «технический» в обыденном смысле слова); *technè* означает «знание». Но еще в эпоху Аристотеля *technè* всегда было связано с эпистемой: фактом «узнаваться» или «обнаруживаться» в чем-то. Переведенное на язык фундаментальной онтологии это значит: исходя из бытия, выставленного в средину сущего в целом, преодолеть это сущее, возвыситься над ним с целью по-

знать его и установить его как таковое. Следовательно, *technè* является видом знака раскрытия, алетейи и потому му вгоржения или взлома *Dasein* в сущем.

Что же касается этого исходного значения слова, Хайдеггер никогда и ни в чем не уступил из того, что составляет содержание его «политического» призыва 1933 года. Работа со словом, однако, повела его совсем в другом направлении. *Technè* стало означать также «искусство». В самом широком смысле потому, что в качестве способа раскрытия неизбежно выступает способ *poiein*, производить (*herstellen*), который, впрочем, приводит к другому способу *poiein*, которым является *phusis*. А в более узком смысле потому, что *technè* в качестве господствующего или приобретенного знания сущего необходимо для производства орудий и произведений, которые, относясь в основном к «физическому» производству, добавляются к уже данному сущему. Отсюда вытекает, что если *техничность* в самом высоком смысле этого слова может указывать на художника, то не потому, что художник является ремесленником, а потому, что искусство — или то, что мы так называем — является наивысшей формой характерного для человека способа «пойетики». Кстати сказать, именно это позволяет объяснить, что истинной *technè* в свое время и в глазах греков была поэзия, производство посредством языка, и в свою очередь — наивысшей формой *poiein*, свойственной человеку.

Такое понимание искусства разумеется предполагает, что искусство перестают связывать с какой-либо эстетической детерминацией, начиная с вопроса о прекрасном. Или же прекрасному нужно придать смысл, на который философия все еще не способна, даже если поэзия была введена в оборот категория возвышенного, происходящая от риторики. При таком условии, но только при таком, *technè* может означать «искусство», т. е. *это* искусство.

В чем же состоит сущность искусства, *technè*?

Ответ — и этот ответ, как вы сейчас увидите, если бы речь далее не шла об искусстве — является тем самым ответом, который давала «Речь в ректорате». Я приведу отрывок из «Введения в метафизику» 1935 года:

«Знать — значит уметь творить бытие как сущее... Если греки называют совершенно особым образом и в высоком смысле собственно искусство и творение искусства как *technè*, то потому, что искусство самым непосредственным образом приводит бытие в какой-то наличной вещи (в творении) к стоянию (к *Stehen*, к со-стоянию); бытие значит проявление, которое содержится в себе самом. Произведение искусства не является в первую очередь произведением, т. е. тем, что изготовлено, но тем, что осуществило бытие в сущем. Произвести означает здесь творить; и в этом творении господствует *physis*, как то, что появляется, приходит к явленности, раскрывается как цветок. Только через художественное творение, рассматриваемое как сущее-бытие (*Das Seiende-Sein*), все другое, что нам является и представляется, является подтвержденным и доступным, значащим и понятным в качестве сущего или не сущего.

Именно потому, что искусство в узком и признанном смысле в творении приводит бытие к со-стоянию и к явленности как сущего, оно может приниматься просто за умение-творить, т. е. *technè*. Творение есть раскрытие, которое совершает бытие в сущем. Это раскрытие и оставление открытым, вместе с содержащимся там превосходством и деловитостью, и есть знание. Страсть знания есть вопрошание. Искусство есть знание и, следовательно, *technè*».

Конечно же, я не могу комментировать этот текст, который подводит итог всему «Истоку художественного творения» или, по меньшей мере, содержит его основной тезис: искусство есть творение истины. Но мне хотелось бы остановиться на некоторых положениях.

Прежде всего следующее: я сказал, что ответ Хайдег-

гера на вопрос о *technè* находится в данном тексте. Если в дальнейшем не говорить только об искусстве, то это тот же самый ответ, что предлагался в «политической» речи 1933 года. Правда, с небольшим отличием, которое может быть и составляет главное отличие: «знание» или *technè* выражается более не в «служении», но в «творении», отсюда в значительной степени и проистекает смысл энергеи, который в «Речи в ректорате» призывался за теорией. Если онтология Труда и Рабочего и лежала когда-либо в основе «политических» высказываний Хайдеггера, как могут заставить думать некоторые из его текстов 1933 года (например, «Призыв к трудовой повинности» или соответствующий отрывок из «Речи в ректорате»), то теперь эта онтология бесследно исчезла. Не только сущность *technè* ищется со стороны искусства и художественного творения, но искусство вообще наряду с мышлением занимает первое место среди способов прихода к власти истины. Искусство здесь является «тем, что *самым непосредственным образом* приводит бытие искусства к со-стоянию», к его упрочению в сущем и, впрочем, такая привилегия сохраняется за ним непрерывно: например, в развитии, где достаточно часто прослеживается исрархизация базовых жестов: основополагающий жест Города, жест главного жертвоприношения, жест религиозного поклонения.

Второй пункт, на котором мне хотелось бы остановиться поподробнее следующий. Несмотря на радикальную критику, которой Хайдеггер подвергает все понятия эстетики, включая «*мимесис*», несмотря на полное разрушение эстетики, предлагаемое им толкование искусства главным образом миметологическое. Хайдеггер, разумеется, — как я уже говорил — не признает это слово: с большим презрением, впрочем, презрение это странным образом платоновское и философское, он отказывается принимать в расчет «имитацию». Известно, что храм — основной пример в «Истоке художе-

ственного творения», но только потому, что «храм ничего не изображает».

Учитывая это, что же собственно не признает Хайдеггер под этим словом?

Совершенно ясно, хотя и очень парадоксально — платоновскую интерпретацию *мимесиса*, т. е. мимесис понимаемый, исходя из *идеи* — здесь я снова сошлюсь на отрывок из «Введения в метафизику» 1935 года, — где идея понимается как парадигма или модель в перспективе алетей, которая интерпретируется в терминах уравнения или *homoiosis*. Однако это нисколько не мешает тезису об искусстве стать переработкой аристотелевской концепции разделения *phusis* и *technè*, т. е. онтологической концепции и мимесиса, что Хайдеггер никогда открыто не признавал, однако, и не скрывал. Делать из искусства — в борьбе (*polèmos*) между землей и миром (или по Софоклу между *dikè* и *technè*), которая есть та же борьба между *einai* и *noein*, с самого начала обозначившая западную мысль, — приложение и даже проявление, изначально дополнительное крайнее проявление, раскрывающееся по отношению к *phusis* (к бытию сущего); делать из искусства то, в чем *phusis* нуждается для своего проявления в качестве такового — это значит, при более глубоком рассмотрении, повторять то, что Аристотель говорил о мимесисе, когда утверждал, что мимесис «доводит до конца» работу, которую *phusis* не может «исполнить» самостоятельно. Вместе с тем, как показал Жан Бофре, это не следует понимать как простую онтическую или эмпирическую дополнительную.

Впрочем, речь об искусстве с ее противопоставлением мира земле и с ее тезисом об истине или бытии совершенно явным образом продолжает истолковывать трансцендентность *Dasein* в терминах фундаментальной онтологии как трансцендентальное воображение или способность к схематизации. *Technè*, искусство по сути приходит вместо и на место трансцендентальной кон-

цепции мира, который со времени написания «*Sein und Zeit*» толкуется в терминах наброска (*Entwurf*), картины (*Bild*), прототипа (*Vorbild*), где *Dasein* рассматривается как создатель мира (*weltbildend*). Конечно же, вся эта лексика проявлений и крайних проявлений, черт и отступлений, значений и изображений заняла место используемой прежде кантовской терминологии. Но рисунок остался тем же: искусство является просто-напросто установлением мира, т. е. — мы к этому еще подойдем — возможностью истории. А то, что произведение впервые определяется Хайдеггером как *Gestell*, собрание вместе всех способов установления, которые философия распространяет через постановку (*Vorstellung*), построение (*Gestaltung*), представление (*Darstellung*), установление (*Herstellung*) и т. д., из которых он сделает двадцатью годами позже тайную сущность техники, или, например, акцент на картине (*Bild*), когда он говорит о *Dichten* — все это только подтверждает кантовское происхождение хайдеггеровского толкования искусства. Как следствие, если я ввожу здесь нечто под именем *миметологии*, — при полной неопределенности по вопросу этимологии слова «*mimesis*» и значении слова «*mimos*», о которых мы знаем не больше, чем о «*imitatio*», «*imago*», которые в языке отсылают друг к другу, — то как раз потому, что в этом проявляется давнее ограничение в толковании сущности искусства.

Почему же, таким образом, нужно столь явно и постоянно отдавать в искусстве предпочтение поэзии? И отчего в наше — более или менее — время, среди всех, кого можно выбрать, предпочтение отдается почти исключительно Гёльдерлину?

Считая поэзию самым выдающимся искусством, Хайдеггер тем самым признает свой долг перед греками. Под поэзией тут нужно понимать лиризм (Пиндар) или лирические трагедии (Софокл). После вспышки внимания к такой лирике, а точнее, благодаря переводу, т. е.

через повтор, в котором берет начало его собственное произведение, Хайдеггер обращается преимущественно к Гёльдерлину. В 1942 году он утверждал, что поэзию Гёльдерлина можно постичь только на основе размышлений Софокла. Последние означают, конечно, что в лиризме важна именно мысль, «отгиск» мысли. Но это также означает, что в гёльдерлиновской трактовке трагического и трагедии, где дается общее определение искусства, исходящее из различия или антагонизма между *physis* («аоргическим») и *technè* («органическим»), на глубине, недоступной никакой — и, особенно, ницшеанской — эстетике, звучит вопрос, который касается самой мысли о бытии. Гёльдерлин — не нужно забывать — не просто входит в хайдеггеровскую установку в период его отстранения от политики; вокруг него вращается в это же время *Khere*: последнее, в конечном счете, не чуждо первому.

Сверх того, из лекции об «Истоке художественного творения» мы знаем, что привилегированное положение поэзии объясняется простой причиной: «всякое искусство является в сущностном смысле поэмой (*Dichtung*)». Истина утверждается или устраивается изначально как поэзия. Насильственный взлом, прорыв в сущее этой Открытости (в смысле Гёльдерлина, а не Рильке), которое «чудит» это сущее и делает его *unheimlich* (не-обычным) в его бытии, так, что оно начинает узнаваться как таковое, т. е. в качестве того, чем оно является. Эта открытость впервые совершается в именовании, которое есть «назначение сущего к его бытию *из* его бытия», и только через это назначение сущее как таковое проявляется или показывает себя. Первоначально *Dichtung* является самим языком, *Sprache*: там, где нет языка; там, где не существует *дара* языка («*es gibt*» — этого первого избытка или излишния, которым несомненно является приношение даров), нет и открытости для сущего, нет мира: никакого события-начала бытия, никакого *Ereignis*. Бытие изначально

дается как дар языка, в качестве и в этом отличительном знаке сущего (если, конечно, это сущее), способном раскрыть целое сущего. По этой причине *Dichtung* является самой сущностью искусства, *technè*: никакие дополнения или добавления не могли бы состояться и, прежде всего, никакое искусство не могло бы возникнуть или установиться, если бы они предварительно не определялись языком. Язык является изначальным добавлением (подражанием). Только на основе этого первого значения *Dichtung*, которое, несомненно, переполняет «поэтику» в смысле «искусства слова», становится возможным проект внести ясность в вопрос о сущем. *Dichtung* — это чистое и простое трансцендентальное. Иначе говоря, поэзия есть сам мир, мир, резко отрывающий себя от земли, от *physis*, которым он — вместе с тем и тем самым — позволяет проявиться и которые оберегает в своей крипте.

Таким образом, не всякая поэма является поэмой. Настоящей поэмой, т. е. поэмой истины, может быть лишь та, что рассказывается как поэма. Непревосходимое величие хора «Антигоны» в том, что он говорит о сущности *technè*, а величие Гёльдерлина — также непревосходимое, — в том, что он был поэтом сущности поэзии. Слова в проекции являются поэмой: она рассказывает о мире и земле, о месте, где разыгрывается борьба между ними, — следовательно, она говорит правду, *alèthèia*, в самой возможности ее установления как *technè*. Или же — согласно гипотезе, которой я руководствуюсь в данном анализе — она говорит о мимесисе как о сущности *alèthèia*: не подражание, но игра как сходство с собой в сущем, т. е. сама игра сокрытия и раскрытия, захоронения и появления, — *polèmos*. Если очистить мимесис от его онтической подражательности, он станет в итоге, по Гераклиту, «различным в себе самом Целым», а отсюда, как известно, Гёльдерлин вывел свое определение прекрасного или того, что в прекрасном выходит за пределы прекрасного.

Именно в таком смысле все, что относилось к одному только знанию и его «энергии» в «политическом» дискурсе 1933 года, после разрыва было перенесено на поэзию и искусство. Что же касается проекта, он остается в действительности тем же: отталкиваясь от раскрытия в языке сущего как такового, дать народу возможность учредить мир и начать или инициировать историю. «Всякий раз, когда творится искусство, т. е. когда оно зачинается (*Anfang*), История получает удар: она начинается или принимает новый поворот. <...> История — это пробуждение народа к тому, что ему предстоит исполнить, как бы включение народа в его собственное наследие»¹². Искусство и поэзия, следовательно, выступают как сама возможность того, что Хайдеггер в 1933 году называл «историческим духовным долгом» немецкого народа. Искусство есть историчность или сама временность в той же мере как и зачин (новый) и предвосхищение (повторное) греческой посылки, вынужденное переосмыслить отношение между *phusis* и *technè* в свете ставшего со времен Канта определяющим в немецкой мысли отношения между природой и историей. Тем самым подтверждается то, что мысль об истории всегда связана с мыслью об искусстве или, что собственно одно и то же, именно миметология всегда лежит в основе исторической мысли, равно заметной как в гегельянской трактовке Греции (приговор о «конце искусства»), так и в агонистической истории Ницше или в манере, с какой Гёльдерлин, определяя различие между греческим и гесперийским, преодолевает любую тематику, полученную от подражания древним, и открывает, может быть, перспективу современного большого искусства.

Однако что же дает поэзии эту историческую власть, т. е. такую власть «политическую» в смысле, который вкладывал в это слово Хайдеггер, если верно то, что «*polis* есть исторический город; *Da*, в котором, исходя из которого и для которого происходит История»¹³?