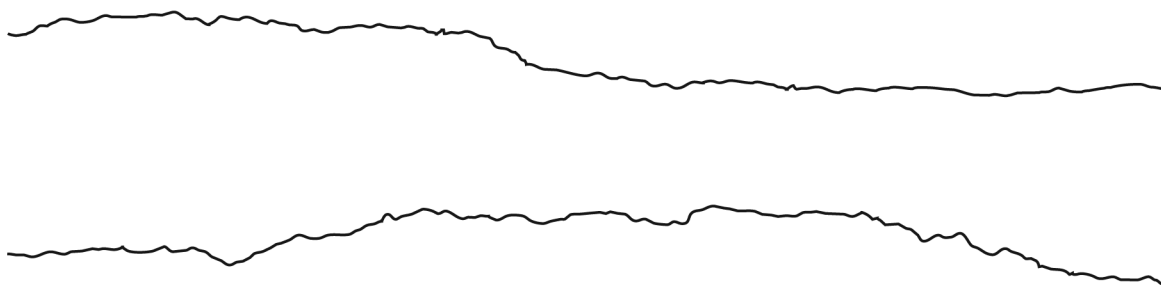


литературное
НОВОЕ
обозрение





*Илья Федотов-Фёдоров. Рука помощи
Ткань, пластик. 40 x 28 x 23 см. 2025*

Перечитывая Фредрика Джеймисона

18+

Константин Митрошенков

(Колумбийский университет в Нью-Йорке, аспирант)

Книга Фредрика Джеймисона «Археологии будущего» («Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions», 2005) вышла более двадцати лет назад и стала реакцией на совершенно конкретную историческую ситуацию: кризис политического воображения после окончания холодной войны. Многие политики и интеллектуалы считали тогда, что крах СССР и Восточного блока окончательно продемонстрировал несостоятельность и даже опасность любых утопических проектов социального переустройства¹. Джеймисон же, напротив, говорил о важности утопического мышления и видел в нем противоядие от дискурса «конца истории», легитимизирующего статус-кво и отрицающего возможность существенных изменений в будущем. Эта полемика была частью более широкого кризиса марксизма и левой мысли, стремительно терявших позиции под двойным ударом неолиберальных реформ и интеллектуальной моды на постструктурализм.

Те времена давно позади. В 2026 году никто уже не рассуждает о «конце истории» (напротив, общим местом стали разговоры о ее «возвращении»); «неолиберализм» используется в основном как ругательное слово, лишенное аналитического содержания (хотя стоящая за ним проблематика никуда не исчезла); а постструктурализм довольствуется званием всего лишь одной из множества теорий, доступных на интеллектуальном рынке. Но это не значит, что «Археологии будущего» представляют для нас интерес исключительно как артефакт ушедшей эпохи, реплика в завершенном споре, ставшем достоянием интеллектуальной истории. Проблема мышления о будущем стоит сегодня не менее остро, чем двадцать лет назад. А значит, и джейминовские рассуждения об утопии и воображении по-прежнему актуальны для нас, хотя и нуждаются в реконтекстуализации.

Если в 1990-е и начале 2000-х годов представление о будущем как «некоей радикально трансформированной, принципиально иной системе» было подорвано постмодернизмом с его отменой историчности², то сегодня недостатка в радикально отличных от настоящего сценариев будущего нет. Правда, большинство этих сценариев предполагают катастрофическое изменение нашего

1 Jameson F. *Archaeologies of the Future: Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London; New York: Verso, 2005. P. xi.

2 Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Издательство Института Гайдара, 2019. С. 563.

мира в результате новой мировой войны (которая, разумеется, будет ядерной), климатического кризиса или неконтролируемого развития искусственного интеллекта и других прорывных, но потенциально опасных технологий. Нетрудно заметить, что каждый из этих сценариев основывается на экстраполяции наблюдаемых сегодня тенденций в будущее и предполагает, что в какой-то момент количество изменений (например, рост безработицы в результате широкого внедрения ИИ) перейдет в качество. В этом смысле мы как будто все еще находимся в описанной Джеймисоном ловушке постмодернизма с характерной для него заикленностью на настоящем и «доместикацией» будущего³. Но за внешним сходством кроется существенное различие. В эпоху «высокого» постмодернизма страх перед «катастрофическими картинами “ближайшего будущего”» рассеивался убежденностью в том, что «есть только настоящее и что оно всегда “наше”»⁴. Сегодня же все более распространенным становится ощущение, что от надвигающейся катастрофы не получится укрыться в настоящем, поскольку само это настоящее воспринимается как приходящая, ведущая к катастрофическому будущему. Ожидание радикального слома становится частью нашего повседневного опыта, входит в наш кругозор, как сказал бы Михаил Бахтин. Если несколько десятилетий назад резкое изменение климата могло служить подходящим материалом для фильма-катастрофы, позволяющем отвлечься от повседневных забот, то сегодня это — реальность для все большего числа людей по всему миру. Кажется, что роли поменялись, и уже не настоящее колонизирует будущее, но будущее вторгается в настоящее.

Чем сильнее убежденность в неизбежности грядущей катастрофы, тем острее потребность в политических и интеллектуальных проектах, способных предложить альтернативные сценарии будущего. И здесь мы подходим к еще одному важному моменту, отличающему нашу ситуацию от ситуации Джеймисона времен «Археологий будущего». Вызов состоит теперь не просто в том, чтобы помыслить «абсолютный разрыв» между настоящим и будущим, как это было на рубеже тысячелетий. Куда важнее и сложнее вообразить такое будущее, источником радикальной новизны которого будет не беспрецедентная катастрофа, а успешное политическое действие, предотвращающее не только катастрофу, но и уничтожающее условия, которые сделали ее возможной.

Такими соображениями я руководствовался, когда составлял список вопросов для участников круглого стола. Конечно, наша дискуссия не претендует на то, чтобы предложить единственно верное решение, позволяющее выйти из очерченного политического и интеллектуального кризиса. Но я надеюсь, что перечитывание «Археологий будущего» позволит внести посильный вклад в рефлексию об альтернативных сценариях будущего и их условиях возможности, а также лучше понять текущий исторический момент — если не напрямую, то по крайней мере через изучение тех ограничений, которые он накладывает на наше мышление и воображение. Ведь среди уроков, которые нам следует извлечь из событий последних лет, должен быть и такой: будущее — это не абстрактная категория, а пространство постоянной борьбы, от исхода которой зависит наше настоящее⁵.

3 Jameson F. Archaeologies of the Future. P. 228.

4 Джеймисон Ф. Там же.

5 Я хотел бы поблагодарить Валерия Отяковского за идею этого блока и помощь в его составлении.

- 1 В книге «Archaeologies of the Future» (2005) Фредрик Джеймисон утверждает, что в ситуации «конца истории», когда даже противники капитализма не в состоянии помыслить альтернативу ему, научная фантастика приобретает особое политическое значение: она оказывается одним из немногих пространств, в которых все еще возможны радикальные концептуальные эксперименты, направленные на выработку альтернатив существующей социальной системе, пространством, в котором находит свое выражение то, что Джеймисон называет «утопическим импульсом». С момента выхода книги Джеймисона прошло уже более двадцати лет. Как за это время изменилась интеллектуальная и политическая ситуация?
- 2 В чем вы видите актуальность предложенного Джеймисоном подхода к изучению научной фантастики и других жанров, работающих с «утопическим импульсом»? Какие составляющие его подхода нуждаются в корректировке?
- 3 На ваш взгляд, какие прочие культурные формы, помимо научной фантастики, могут сегодня быть пространством утопического мышления?
- 4 Какие образы будущего доминируют в современной культуре? Какое влияние на наше мышление о будущем оказывают технологические прорывы последних лет, включая активное развитие и распространение искусственного интеллекта?

Мари Джаррис

(Корнеллский университет, департамент германских исследований, профессор, PhD)

1. Книга «Археологии будущего» начинается так: «Утопия всегда была и остается вопросом политическим — необычный удел для литературной формы»⁶. Как известно, Джеймисон указал на ослабление утопического импульса после окончания холодной войны. Но он также отметил, что утопия часто реактуализируется в моменты кризиса. Сейчас мы находимся в одном из таких моментов, и утопия приобретает актуальность. Однако самые заметные политические и культурные формы утопии сейчас находятся справа: экспансионистские войны, криптоострова⁷ и мечты об искусственном интеллекте, который бы упразднил человеческий труд. Может показаться, что левые не смогли предложить свой ответ, особенно в культурной сфере, где сейчас так популярно романтическое фэнтези (ромфант, *romantasy*)⁸. Хотя Джеймисон отличает

6 Jameson F. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London; New York: Verso, 2005. P. xi.

7 Проекты создания независимых островных государств с собственной криптовалютой. — Прим. ред.

8 Поджанр, совмещающий романтические сюжеты с изображением фантастических миров. — Прим. ред.

утопию с ее претензией на научность и аллегорическим измерением от фэнтези с его этической борьбой между добром и злом, он в своей типичной диалектической манере обнаруживает утопическое желание «во всей его уязвимости и хрупкости» в распространенном сюжете об упадке магии и ослаблении фантазии, связанном с капиталистическим «расколдовыванием» мира (71). Здесь нам может помочь различие между «утопической фантазией» и «утопическим воображением», которое вводит Джеймисон. В то время как утопическая фантазия описывает трансформации повседневности и находит себе место в самых разных жанрах от сочинений утопических социалистов девятнадцатого столетия до современного ромфанта, утопическое воображение борется за посткапиталистическое будущее, за новые тотальности.

Два десятилетия назад Джеймисон связал рост утопической фантазии с упадком утопического воображения. Однако сегодня мы снова наблюдаем повышенный интерес к утопическому воображению, связанный не с вытеснением утопической фантазии, но с ее расширением. И здесь нужно уточнить, что я, следуя за Джеймисоном, фокусируюсь на происходящем в США, но вписываю эти события в глобальный контекст. В ситуации, когда потребление не может больше компенсировать разрушение капитализмом приемлемого для жизни мира, наслаждение утопической фантазией может легко превратиться в требование чего-то радикально нового. С учетом климатического кризиса, безработицы и нового подъема фашизма — короче говоря, потери будущего — фокус на локальном, который Джеймисон обнаружил двадцать лет назад, сохраняется, но теперь он также дополняется осознанием того, что эти проблемы нужно также обсуждать на глобальном уровне.

2. Как утверждает Джеймисон, феминистские утопии Джоанны Расс, Мардж Пирси и Урсулы Ле Гуин 1970-х годов были последними традиционными утопиями, стремившимися создать новые социальные системы. При всем увлечении феминистской прозой и, в частности, романами Ле Гуин, Джеймисон все же последовательно недооценивал значимость феминистской критики, которую он нередко — довольно недialeктично — низводил до статуса утопической фантазии. Он сожалел о том, что жанры утопии и научной фантастики пошли по пути исследования «гендера и сексуальности, а не классовой динамики и способа производства» (140). Несомненно, «конец истории» ознаменовался отказом от марксизма в целом и классового анализа в частности, что проявилось среди прочего в становлении квир-исследований, открыто отрицающих предполагаемый универсализм марксистского подхода. И все же двадцать лет спустя именно в аболиционистско-феминистской мысли мы наблюдаем один из самых мощных всплесков утопического воображения.

Семья всегда была проблемой для утопии. Начиная с Шарля Фурье (фаланстер) и Николая Чернышевского (швейная мастерская Веры Павловны) и заканчивая Шарлоттой Перкинс Гилман («Женландия»), утописты стремились переосмыслить взаимоотношения между продуктивным и репродуктивным трудом. Однако тот факт, что Гилман пришлось ввести в книгу партеногенез⁹, чтобы объяснить, как может воспроизводиться общество, состоящее исключи-

9 Форма полового размножения без оплодотворения. — Прим. ред.

тельно из женщин, свидетельствует о соскальзывании в фантазию, появлении трещины в самой системе утопии. Для Джеймисона сохранение семьи в утопиях, «продиктованное, безусловно, биологическими факторами», служит ярким примером структурной неспособности утопии достичь завершенности (207). Таким образом, Джеймисон одновременно превозносит и критикует феминистские утопии, исходя из двух предпосылок: во-первых, что гендер и сексуальность отвлекают внимание от класса; во-вторых, что биологическое разделение труда остается неизменным (последнее допущение разделял Фридрих Энгельс в своей работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства», непреднамеренно приобретшей утопический характер). По всей вероятности, если бы Джеймисон столкнулся с радикальным антиэссенциализмом и классовым аболиционизмом феминистских утопий последних лет, он наверняка признал бы, что его прежний скепсис был в первую очередь продиктован ограниченностью его собственного утопического воображения, нежели самой этой проблематикой.

Усиление роли утопического воображения в давно существующем жанре феминистской утопии становится особенно заметным при сравнении двух романов: классической феминистской утопии Мардж Пирси «Женщина на краю времени» (1976) и книги «Все для всех: устная история Нью-Йоркской коммуны, 2052–2072» («Everything for Everyone: An Oral History of the New York Commune, 2052–2072») (2022) авторства М.Е. О'Брайен и Эман Абдельхади. В придуманном Пирси Маттапойзетте вынашивание происходит в брудере (своеобразном инкубаторе) или искусственной матке, а каждого ребенка совместно воспитывают три «со-мамы». Инкорпорируя элементы научной фантастики, «Женщина на краю времени» переосмысляет типичный для жанра утопии диалог между путешественником и хозяином: Пирси вводит путешествие во времени в обоих направлениях и как минимум два возможных будущих, связанных с действиями героинь в настоящем. В романе «Все для всех» — на мой взгляд, одной из самых новаторских с формальной точки зрения утопий, написанных в последние годы, — эта идея развивается дальше: утопическая перспектива умножается за счет двенадцати интервью с коммунарами. Эта устная история будущего предлагает полифоническое повествование о будущей нью-йоркской коммуне, оставляя пространство для травмы революции и спонтанного конструирования новых форм социальной организации, объединенных антикапиталистическим и аболиционистско-феминистским видением. Подобно «Вестям ниоткуда» (1890) Уильяма Морриса, «редакторское» вступление и сами интервью описывают переходный период, органично сочетая реальные исторические события (климатическую катастрофу, пандемии, появление военизированных праворадикальных группировок) с воображаемым концом капитализма, тюремного государства (*the carceral state*) и био-генетического родства. В нью-йоркской коммуне О'Брайен и Абдельхади вынашивание ребенка оказывается эмансипаторным действием не в силу какого-то технологического чуда, а потому, что сам смысл этого процесса полностью изменился. Кто угодно может вынашивать ребенка при поддержке деприватизированного Центра гестации, при этом многие отказываются от такой возможности. Таким образом, О'Брайен и Абдельхади предлагают широкий спектр различных возможностей. Тем самым они косвенно отвечают на ремарку Пирси, произнесенную спустя сорок лет после публикации «Женщины на краю времени», в которой она признала, что было ошибкой ограни-

чиваться только эктогенезом¹⁰ и полностью исключать живорождение из своей утопии.

Нью-йоркская коммуна соединяет утопическую фантазию с утопическим воображением, а вместе с ними — и два политических проекта, которые Джеймисон соотносит с этими категориями: анархизм и марксизм. Это пример утопии, которая не стремится достичь завершенности, а также не претендует на радикальный разрыв с настоящим. Напротив, в этом случае утопия позиционируется как закономерное продолжение настоящего. Утопическое воображение романа становится только сильнее в силу того, что он изображает не радикально новых субъектов, а совершенно правдоподобное будущее, социальные отношения в котором полностью удовлетворяют человеческие потребности. В текущей ситуации такой образ будущего выглядит по-настоящему утопично.

3. Джеймисон, вероятно, наиболее известен своим определением утопии как литературного жанра, который выявляет пределы нашего воображения, связанные не с нашими личными недостатками, а с объективными историческими ограничениями. Хотя он неоднократно подчеркивает эту функцию утопии, временами его требования к утопии становятся внезапно более амбициозными, и он в духе Фурье и Маркузе начинает призывать к выработке новой чувственности. Конечно, негативная и позитивная функция утопии не могут быть полностью отделены друг от друга. Когда Джеймисон заявляет, что «главное предназначение научной фантастики состоит в том, чтобы снова и снова демонстрировать и драматизировать нашу неспособность вообразить будущее», он осторожно помещает это утверждение в контекст общего кризиса воображения периода холодной войны (288–289). Как уже было отмечено, сегодня ситуация меняется, о чем свидетельствует наша способность помыслить разные варианты будущего, которое наступит после конца либеральной демократии и капитализма как соответствующей ей экономической формы. И это не обязательно фашистское будущее.

Меня особенно впечатляет, что аболиционистские движения начинают позиционировать себя как утопические проекты. Об этом свидетельствует художественная проза и нон-фикшен О’Брайен и влиятельный манифест Софи Льюис. Анджела Дэвис, Джина Дент, Эрика Майнерс и Бет Ричи обратились к утопическому мышлению в своей недавней книге «Abolition. Feminism. Now.» (2022). Современные аболиционисты не только возводят свою генеалогию к историческому аболиционистскому движению, но и описывают аболиционизм с привлечением гегелевской или даже марксистской категории снятия (*Aufhebung*), которая предполагает одновременно уничтожение, сохранение и переход на более высокий уровень. Следовательно, аболиционизм как утопический проект предполагает не только разрушение; это также созидательный процесс сохранения и преобразования. В контексте тюремного аболиционизма речь идет также об утопическом требовании вообразить материальные условия, при которых могла бы возникнуть новая субъективность, при которых на место наказания, возмездия и вине пришли бы восстановительное правосудие, взаимопомощь и ответственность. Аболиционисты не только требуют уни-

10 Процесс развития эмбриона вне организма матери. — Прим. ред.

чтожить тюремно-индустриальный комплекс — они уже сейчас активно создают сети взаимопомощи и антикапиталистические движения, которые соединяют локальный и международный уровни. Не ограничиваясь ни реформами, ни абстрактными размышлениями, аболиционизм соединяет утопическую фантазию с утопическим воображением.

4. Правые образы будущего — как и ультраправые политики в целом — в данный момент обладают сильнейшей властью над нашим воображением. Они присутствуют в фантазиях правого толка о колонизации космоса и создании автономных сообществ на плавучих островах (*seasteading*), а также в извечной утопической мечте об искоренении труда, проявляющей себя в неограниченном развитии искусственного интеллекта. Для большинства обычных работников правый техноутопизм оборачивается массовыми увольнениями, нарастанием климатического кризиса и общим ощущением бессилия перед лицом государства, охотно поддерживающего развитие самых опасных технологий. Развитие искусственного интеллекта — лишь часть более масштабного процесса разрушения либеральной демократии, который одновременно показал несостоятельность ограниченных реформ и вновь создал возможности для настоящего радикальных трансформаций.

В 1935 году Эрнст Блох предупреждал о том, что правые силы апроприируют утопический импульс, и призывал левых разрабатывать собственные утопические представления. Сегодня, по прошествии почти ста лет, мы видим, что левые действительно становятся более амбициозными в своих требованиях и начинают создавать собственные утопии в противовес правым нарративам о будущем. В США мы все еще испытываем последствия холодной войны, однако постмарксистское недоверие к тотализирующим политическим программам, явившееся следствием кризиса коммунизма, постепенно сменяется осознанием того, что фрагментарного или исключительно локального подхода недостаточно. Стремительное наступление на самые базовые либеральные достижения — социальное обеспечение, программу выдачи продуктовых талонов для неимущих или малоимущих граждан, избирательные права, доступ к абортam — свидетельствует об ограниченности этих реформ и указывает на структурное родство между капитализмом и фашизмом. Антиутопизм периода холодной войны в духе Карла Поппера и Исая Берлина в значительной степени утратил свою силу, поскольку капитализм все глубже погружается в кризис. Даже демократический социализм оказался неспособным в полной мере сдерживать ультраправых. В такой ситуации утопическое воображение снова приобретает актуальность. Во многих отношениях та планка, которой должен сегодня соответствовать образ будущего, чтобы претендовать на радикальную новизну, серьезно снизилась. В то же время значение утопического мышления сегодня велико как никогда. Вопрос теперь уже не в том, почему нам проще представить себе конец света, чем конец капитализма, а в том, способны ли мы вообразить себе какой-либо иной сценарий конца света, помимо полного торжества правых сил.

Авторизированный перевод с английского
Марии Вятчиной

Анна Нижник

(Институт истории и филологии РГГУ, кафедра истории русской литературы новейшего времени, старший преподаватель, кандидат филологических наук)

1. С выхода «Археологий будущего» прошло уже больше двадцати лет, и сегодня стоило бы пересмотреть те основания, на которых эта книга была написана. Несмотря на блестящие критические замечания Джеймисона относительно современной ему ситуации, его метод имеет определенные ограничения. Утопическая оптика Джеймисона основывается на семиотическом методе, для принятия которого нужно разделять убеждение, что структуры, находящиеся в нашем сознании и культуре, определяют нашу жизнь. Такая логика понятна: для того чтобы литературная критика продолжала функционировать как политический проект, необходимо придерживаться идеи о том, что знаки окольными путями, прыгая через огромную десемiotизированную пропасть бессознательного, отображают и — более того — моделируют психическую реальность людей и их политическую практику. Однако стоит помнить, что пропасть Реального всегда рядом, что способы чтения и перечитывания могут оказаться иллюзией, а чтение знаков — это вовсе не доминирующая практика, определяющая социальную жизнь.

«Выработка альтернатив социальной системе», происходящая в текстах, тем более может оказаться бессильной, поскольку этих текстов, альтернатив и способов чтения становится все больше, и множественные утопии растворяются в культуре постмодерна без следа. Эрнст Блох и Джеймисон надеялись все же на левую утопию, во всяком случае, такова была их декларация, но прекрасно понимали, что «прибавочное удовольствие» утопического импульса могло быть и удовольствием от насилия. Вышло так, что правые утопии тоже перестали быть целостными проектами и перетекали в разнообразные подпространства социальных сетей, а потом вылились оттуда обратно в пестроту противоречивых вариантов будущего. Описывать каждый из импульсов бессмысленно, они множественны. Так, утопия ускользает от собственной семиотизации, и поэтому разговор о ней парадоксален.

Тексты Джеймисона содержат типичное для западной теории допущение, что существует некий способ говорить о «мире», «воображении», «бессознательном» вообще, что есть некий универсальный механизм антиципации утопического: сначала мелькает тень концепта (красоты, целостности, совершенства), затем производится избыток удовольствия. Без этого допущения утопическая мысль Джеймисона лишилась бы своей гуманистической и даже гуманитарной (в плане глобальных экспортных возможностей) составляющей, и разговор также рассыпался бы. Однако географический и социальный контекст не может не влиять на теоретическую мысль и утопическое воображение.

Сам Джеймисон искал утопические импульсы сначала среди лужаек Нью-Хейвена, позднее — университета Дюка. Постсоветскому исследователю утопическое будет видаться по-другому. Как указывает Ирина Каспэ¹¹, это дело выучки

11 Каспэ И.М. Навык утопического взгляда: на материале авторских фотографий последних десятилетий социализма // Социологическое обозрение. 2015. Т. 14. № 2. С. 41–69.

и снововки, а не теории. Джеймисон, вооруженный универсальной картой чтения (семиотический квадрат), почти не обращает внимания на роль опыта в утопическом воображении. Чтобы не быть голословной, приведу простой пример: есть большая разница между тем, чтобы поднимать глаза к монументу, прославляющему космические достижения, и тем, чтобы опускать глаза при встрече с камерой слежения. Во втором случае мы имеем дело не с утопическим, а с антиутопическим импульсом, реакцией на окликаание со стороны государства. Однако Джеймисон очень мало говорит о «феноменологии утопии». Утопическое для него — это в первую очередь герменевтическая шарада, а не чувственный опыт.

В популярной фантастической литературе XXI века уже трудно представить себе ситуацию, в которой фантастический текст одновременно являлся бы продолжением непосредственной политической практики автора, хотя такие феномены есть. Между тем ранняя утопическая и сатирическая традиция именно такова: Томас Мор, Джонатан Свифт или позднее Михаил Салтыков-Щедрин были не только литераторами, но и людьми, вовлеченными в административную и политическую жизнь. Их фантастическое и сатирическое письмо возникало не из внешнего наблюдения за обществом, а из опыта взаимодействия с институтами власти.

Разрыв между фантастическим воображением и политическим вызван не измелечением людей пера, а расширением литературного рынка. Писательство давно превратилось в прибыльную профессию, а политика начала тяготеть к политтехнологиям. Когда профессии стратифицированы, а люди не находятся в общем пространстве будущего, моделировать его некому. Вернее, моделирование заменяется фантазией, а это фатально для утопического взгляда, поскольку чудесное не ставит вопрос о собственной реальности, который в случае с утопией и побуждает переносить ее в область объективных условий существования. В этом отношении, как мне представляется, фантастика описала круг: вырвавшись в 1960-е из гетто «популярного жанра» с его четкой коммуникативно-публикационной структурой, к 2010–20-м она вернулась на российский рынок в нишу классово и гендерно маркированной литературы. Отечественное книгоиздание освоило два новых великих утопических жанра: утопия чувств романтического фэнтези и утопия исторической непрерывности в ностальгических романах о «попаданцах». Как оценивать сверхпопулярность этих и подобных текстов, ностальгию по 80-м годам (последние вздохи холодной войны), перезапуск киберпанк-проектов («The Peripheral» Уильяма Гибсона, игры *Cyberpunk 2077*, *Stray*) и прочие свидетельства тоски по несбывшемуся, которая становится сегодня ядром бессознательных импульсов, хорошо контролируемых сверхцентрализованной в экономическом смысле культурной индустрией?

Тем временем «Левая рука Тьмы» Урсулы Ле Гуин была изъята из некоторых российских книжных. Можно считать это свидетельством того, что универсалистские фантастические проекты 60-х снова актуальны и потому вызывают опасения властей. В нынешней ситуации увидеть на рынке спокойно продающуюся экспериментальную социальную фантастику непросто по цензурным соображениям. Может быть, в этом и будет формула современного утопического воображения: теперь это то, о чем нельзя писать. Так, утопия снова реализует свой онтологический статус через негативность и снова становится проблемным концептом.

Провокационная идея, идущая еще от Блоха, заключается в том, что «утопические импульсы», содержащиеся в политической повседневности, отнюдь

не всегда будут прогрессивными. Правые движения также несут в себе возмущение капиталистическим миром и, как следствие, — предпосылку для его переустройства, которая является необходимым компонентом всех утопических проектов (об этом писал и Карл Мангейм). Даже минуя эту неудобную тему, стоит сказать, что популярная культура содержит утопические импульсы, умиротворяющие растущую фрустрацию. Романтический фанфикшен содержит утопию чувственности, автофикшен — предположим — утопию осознанности, космические оперы — утопию «единого человечества».

Скажу в параллель, что свойственное постмарксистам фантазирование об утопии, разворачивающееся на публичных площадках, также умиротворяет фрустрацию, пусть и не полностью, потому что подменяет действие (по определению несовершенное в несовершенных условиях) «утопией публичной сферы», где дискурс и репрезентация выходят на первый план. Если множить утопические импульсы таким произвольным образом, выйдет, что мы живем в крошечной утопии, более того — находимся в супермаркете утопий. Тогда сам термин теряет смысл. Поэтому, следуя завету Джеймисона, стоит историзировать разговор об утопии. Мысль Блоха была обусловлена разгромом европейского левого движения и его попыткой реализоваться в послевоенной ГДР, пограничным состоянием между социалистическим блоком и капиталистическим Западом, неловкой ситуацией, когда утопию нужно было теоретизировать так, чтобы она не связывалась с тоталитаризмом. Примерно такова же позиция «здорового смысла» у Джеймисона: спуститься в область литературы, чтобы не оказаться обвиненным в симпатиях к руссоистскому большевизму. Такая концептуализация утопии больше подходит для западной демократии, иначе она не стала бы столь популярной.

2. Когнитивная картография была призвана придать утопии онтологический статус, в первую очередь как объекту литературной критики, которой Джеймисон и занимается в своих эссе. Утопическое, а вслед за ним и фантастическое, существуют как элегантные системы персонажей, концептуальных противопоставлений и нарратологических наблюдений. Можно сказать, что сам анализ Джеймисона в «Археологиях будущего» нарочно имитирует клаустрофобическую «пространственную игру» утопии искусствоведения, где теории представляются набором кубиков, из которых можно построить теорию интерпретации утопии. В этом инструмент Джеймисона безупречен, но актуален ли — вопрос открытый. Возможно, если регулярно выполнять методологическое упражнение по реактуализации именно джеймисоновского метода, можно обнаружить новые всплески политического бессознательного, однако на текущем этапе, как мне представляется, более остро стоит проблема возможности политического вообще. Мысль о нем должна, с одной стороны, избежать парализующей Сциллы капиталистического реализма, с другой — убаюкивающей Харибды искусствоведческой игры.

3. Если возвращаться к интеллектуальной моде на подобные изыскания, хочется отметить тенденцию поиска утопического в постсоветской музыке: панке 1990–00-х («Соломенные еноты», «Лисичкин хлеб», «Министерство любви»), в поп-музыке 90-х с ее психоделическим смещением советской эстрады и дикого парада рыночных аттракционов (Филипп Киркоров, Валерий Леонтьев), в мягкой шугейз-ностальгии и лоу-фай эстетике второй половины 2010-х.

Музыка, на мой взгляд, больше подходит для анализа импульсов, потому что сама приглашает к феноменологическому взгляду на «звук будущего» или «звук прошлого». Темпорализация здесь происходит на уровне восприятия: тембра, ритма, реверберации, способов записи и сведения, которые, в свою очередь, связаны с технологиями воспроизведения. Вряд ли в музыке может быть оформленный политический проект, но она организует разные режимы чувственности, производит аффективную возможность утопии, «образ-движение». Тут было бы интересно поговорить о дисциплинарной ритмизации жизненных циклов, с одной стороны, с другой — об организации потребления с помощью алгоритмов рыночного распространения. Как видно из этих рассуждений, радостные аффекты утопического все время омрачаются опасениями, что под их прикрытием происходит дрессировка публики.

4. Фантазия об искусственном интеллекте как новом витке исторического развития. Но ведь здесь тоже происходит семиотизация, когда ИИ выносится за пределы человеческого, становится ИИ-вообще, приобретает плотность. Когда идет разговор о технологии, главный вопрос должен задаваться людям: почему ИИ вдруг наделен самостоятельностью и ореолом жути, хотя, как рассказывают исследователи, подъем ИИ-технологий и в целом технологической отрасли связан не только с какой-то глобальной ошибкой в математике или логике искусственного интеллекта, а еще и с тем, как правительство США дотировало техноиндустрию во время пандемии¹². Вряд ли механизмы рекомендаций, подстройки вкусов (в том числе и в культурных продуктах), открытых возможностей — это результат inferнальной тотализующей воли (как пытаются показать разные технотерроры) или дружелюбной агентной игривости (как об этом говорят акселерационисты). Автономность технологии — сложный вопрос, но если концентрироваться на его фантастическом аспекте, то техника (в том числе в фантастике) часто превращается в капитал, как его понимали до Маркса: нечто автономное, за чем не стоят человеческие отношения. Иными словами, мы не понимаем, как размещены относительно ИИ, если говорим о нем абстрактно. Поэтому мы сейчас находимся на этапе осмысления ИИ, напоминая эпоху раннего буржуазного романа, когда экономическая мысль только начала проникать в литературу и решался вопрос о том, хорош ли или плох новый герой капитализма.

Елена Петровская

(Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики,
кандидат философских наук)

Начну с небольшого уточнения. Я не уверена в том, что речь идет о каких-либо экспериментах «концептуального» свойства. В другой книге, определяя утопический жанр (научная фантастика — это лишь его разновидность), Джей-

12 Варуфакис Я. Технофеодализм: что убило капитализм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025.

мисон открыто пишет, что он есть не что иное, как «допонятийное мышление-образами» (*preconceptual thinking-in-images*). Очевидно, это не то же, что мышление с помощью понятий (*concepts*). И различие это представляется весьма существенным. Собственно, оно относится к специфике художественной литературы как таковой, а это то, чем Джеймисон и занимался. (Он, правда, был не менее увлечен и кинематографом, и теоретической мыслью самой по себе (включая политэкономию, новоевропейскую и континентальную философию, не говоря уже о марксизме), и именно этот живой, открытый и разносторонний интерес — то, что раньше связывалось с энциклопедическими по охвату знаниями, — и позволил ему предложить ставшую классической интерпретацию постмодернизма как логики культуры позднего капитализма: несмотря на кажущийся хаос культурной продукции второй половины XX века, он, однако же, сумел обнаружить в нем эту самую скрепляющую «доминанту».) Итак, литература. Это особый предмет, и для его анализа нужны соответствующие средства. Бегло замечу, что в книге «Археологии будущего» излюбленным, если не преобладающим, является формальный анализ, что напрямую отсылает нас к русским формалистам, Шкловскому прежде всего. Но формальный анализ как раз и предостерегает против того, чтобы иметь дело с «концепцией» произведений, переключая внимание на используемый в них (или ими) прием. Набор конкретных приемов и то, как они обрастают плотью рассказа, — это то, на чем и фокусируется Джеймисон.

Однако есть и более прямые указания на то, что для Джеймисона значат образы в литературе (в интересующей нас книге употребляется термин «повествовательный гештальт» (*narrative Gestalt*)). Обсуждая знаменитую «Утопию» Мора, от которой можно вести отсчет одноименного жанра (если придерживаться исторического подхода, как предлагает Джеймисон), он показывает, что литература своими средствами формирует заместители понятий там, где таковых еще не существует: в эпоху Мора нет политэкономии как самостоятельной науки, а стало быть, нет и концептуальных средств (необходимого набора понятий) для выражения складывающейся экономической системы отношений — реальности восходящего капитализма. Зато есть повествовательные средства, которые как раз и могут дать выражение реально существующим противоречиям. Однако сам образ (Джеймисон любит употреблять также термин «фигурация») возникает в точном смысле на перекрестье различных форм и способов использования языка. Впрочем, главная трудность состоит здесь в том, что образ, создаваемый и удерживаемый любой утопией (тут слово «образ» можно было бы, наверное, написать с заглавной буквы), — это нечто неизобразимое, точнее говоря — безобразное. В самом деле, «содержание» утопии всегда сводится к коллективному желанию.

Если вернуться к Мору, то Джеймисон остроумно замечает, что именно потому, что денег еще нет как полноправного экономического механизма (они существуют, но только в больших городах, значит, их положение является периферийным, маргинальным; в конце концов, эпоха Мора переходная, и не случайно в его «Утопии» сосуществуют два режима описания: феодальный и капиталистический), так вот, именно потому, что деньги занимают положение «анклава», Мор и может вообразить такую вещь, как полное их устранение (из этого допущения у него вытекает и иронический образ золотого ночного горшка; фантазия, которая, к сожалению, не раз становилась слишком при-

митивно реализованной метафорой в наше собственное время). Тут важно добавить, что само по себе социальное противоречие не может стать содержанием утопического текста; оно должно быть преобразовано в противоречие формальное: например, несоответствие карты острова (она выстраивается со слов рассказчика; это, так сказать, задание места) и описания действующих на нем институтов, то есть развертывания самого повествования (как именно это происходит у Мора, Джеймисон покажет позже). Собственно, в точке несовпадения, несоответствия, разрыва и появляется утопия — утопия как жанр. Ее «неуместность», вернее атопичность, — это условие возникновения жанра, но такое, которое потом будет всячески повествовательльно оспариваться. Утопия подводит нас к границам самой выразимости, а это значит, что способность представлять, мыслить понятийно (или же концептуально) тоже поставлена здесь под вопрос.

Вот этот круг проблем я и считаю сегодня крайне актуальным. Коллективное желание неизобразимо, и оно настолько же неустранимо. Его фигуры, как сказал бы Джеймисон, могут быть самыми различными, и критик современной культуры — это тот же сыщик или детектив. Его задача не просто находить следы «утопического импульса», разбросанные по всему простору массовой культуры (они присутствуют даже в экономической сфере, а именно пронизывают рынок), но и умело и изобретательно интерпретировать их. И вот тут начинаются немалые проблемы. «Археологии будущего» — это блестящая книга, которая остроумна и неназидательна. Но если читатель захочет повторить такое прочтение текстов научной фантастики (или каких-либо других), боюсь, что ему не хватит объяснений, изложенных в первой, «теоретической», части. Они скорее поданы в таком же остроумно необременительном ключе, в каком проанализированы основные представители американской научной фантастики (и не только одной американской). Повторить за Джеймисоном его игру ума, его *Witz* (вспомним Канта), очень сложно, если вообще возможно. Урок состоит здесь в самой свободе, в удовольствии от чтения, которое Фред Джеймисон (так его называют даже в официальных документах) и демонстрирует — всегда и везде. Тем не менее мне хотелось бы задержаться на тех подсказках, которые могут быть полезны в любой последующей — и тут уж я осмелюсь сказать «концептуальной» — работе.

Итак, коллективное желание. Как мы видим сегодня, оно может быть направлено по пути массовых психозов. Вернее, оно образует такое сцепление с внешней реальностью — с кризисом общественных институтов, привычно именуемых демократическими, с превращением насилия в норму повседневной жизни, с внедрением усовершенствованных систем цифрового надзора и т.д., — когда на первый план выходят не только окрепшие правопопулистские движения, но и фигуры, отражающие их совместные желания, — фигуры конспирологического толка. О таких фигурах Джеймисон тоже писал. Он связывал их с неспособностью картографировать усложнившуюся социальную реальность, реальность глобального, экономически взаимосвязанного мира, где доминируют компьютеры и корпорации, логика которых — логика такого мирового целого, как и сама возможность схватывания этого объекта, — остается вызывающе непредставимой. Собственно, Джеймисона всегда волновал именно этот разрыв, и «когнитивное картирование» (термин, позаимствованный им у урбаниста Кевина Линча) есть не что иное, как конкретный способ постановки интересующей его большой проблемы, которую он не случайно назы-

вает эстетической: как перейти от индивидуально переживаемого опыта, опыта прохождения отдельных участков городского пространства, к образу целого, в данном случае — воображаемой карте города, представляющей некое единство? Есть ли такой переход? Но это также и вопрос о связи индивида и коллектива, субъекта и общности, члена общества и самой общественной формации. Оказывается, перехода нет. Вместо него есть лишь разрыв, восполняемый разного рода фигурами — химерами, порождениями идеологии, ложного, как сказал бы Маркс, сознания, однако именно оно — как правило, в искаженном виде — и обеспечивает желаемую связь.

Разрыв — это также род неразрешимости (если воспользоваться словом Деррида). И тем не менее это то самое «место», где располагается Воображение. В книге «Археологии будущего» Джеймисон ссылается на Кольриджа: это его пару «Воображение — Фантазия» он использует в своих попытках формализовать применяемый метод, при этом особо не разъясняя, что же имеется в виду. (В самых общих чертах мы можем понять, что Воображение представляет собой сферу коллективного желания, «содержание» утопической литературы, тогда как Фантазия — это орнамент, декоративное добавление, привносимое тем или иным писателем, его идиосинкразия, если угодно; например, все тот же золотой ночной горшок.) Конечно, о содержании можно говорить и более предметно: упразднение денег, смена социального уклада, преодоление отчужденного труда и настолько же отчужденной творческой способности, достижение чувственного и сексуального равноправия и проч., но парадокс заключается в том, что «программное» изложение этих положений не делает их особо привлекательными. Привлекательность (желание) — это и есть то собрание элементов массовой культуры, где оставлен след, только след этот тянется из будущего. А будущее в строгом смысле нельзя ни предвидеть, ни описать. (Если бы это можно было сделать, мы имели бы дело только со своими же проекциями настоящего, с чем-то запрограммированным и в силу этого опустошенным, опустошенным с точки зрения того нового, о котором заранее мы ничего не знаем.) Поэтому можно сказать, что жанр утопии (но и научная фантастика) все время видоизменяется — с учетом изменившихся внешних условий (общественных, технических и политических), а также с учетом пульсирующей динамики самих разделяемых фантазий.

Но и этого мало. Что-то должно помочь нам справиться с этой зыбкой материей, научиться ее выявлять и даже, насколько возможно, удерживать — хотя бы на уровне образов. И тут полезным может оказаться понятие структуры. Это понятие недвусмысленно восходит к Леви-Строссу. В книге «Археологии будущего» Джеймисон ссылается на его раннюю работу «*La Pensée sauvage*», которая переводится у нас как «Первобытное мышление». Важно, впрочем, не столько отдать дань политической корректности (слово «дикарь», конечно же, никак не может применяться), сколько понять, что это иной тип устройства самого мышления (за неимением лучшего слова). У Леви-Стросса речь идет о мышлении «неприрученном», не отвечающем требованию полезности (оно, говорит он, «не дает отдачи»), а стало быть, «диком» в самом буквальном смысле этого слова. Но что это значит? Это значит, что возможен альтернативный способ понимания мира, утраченный современной культурой, но сохраненный в тех сообществах, где прошлое не отделено от настоящего, события цикличны и дискретны, а духи ведут самое натуральное существование, активно вторгаясь в обычную жизнь. Мы, люди культуры, называем это

магическим мышлением и относимся к нему пренебрежительно; для него даже есть место в современном культурном производстве: это волшебная сказка, переселившаяся в жанр фэнтези. Именно поэтому, между прочим, фэнтези и отпочковалось от научной фантастики, которая со сказкой обычно дела не имеет (различие этих жанров, а также трансформацию самой сказки подробно разбирает Фред).

Но у Леви-Стросса есть и разные намеки на структуру. Одно из наиболее известных объяснений мифа (читай: структуры) привязано им к представлению о бессознательном: как и бессознательное, это инструмент, лишенный собственного содержания. Леви-Стросс проводит даже аналогию с желудком, перерабатывающим поступающую пищу и в этом смысле полностью по отношению к ней индифферентным. Саму структуру при этом следует понимать динамически, а не как решетку, накладываемую поверх сырого материала образов, эмоций и воспоминаний. Структура подвижна, что очень хорошо понимали все те же формалисты, в первую очередь Юрий Тынянов, писавший о единстве произведения вне «статических навыков сознания» и настаивавший на восприятии формы литературных произведений именно как динамического сочетания отдельных конструктивных элементов. (Эти элементы не перестают взаимодействовать, вступая в отношения преобладания и/или подчинения; взаимодействие конструктивного фактора и других, ему подчиненных, и образует определение искусства.)

Я не буду развивать здесь понятие структуры с помощью Делёза и Лакана, хотя это те авторы, на которых Джеймисон ссылается. Мне кажется, все эти ссылки важны тем, что они указывают в некоем едином направлении: объект, с которым имеет дело Джеймисон, трудноуловим, и можно и нужно использовать самые разные средства описания, чтобы его зафиксировать. Конечно, без психоанализа тут никак не обойтись. Но интересно то, что его хрестоматийные представители (Фрейд и Лакан) присутствуют здесь не как провозвестники некоей «истины» желания и механизмов его исполнения (или замещения), а скорее как творцы инструментов, с помощью которых можно попытаться еще раз выстроить своего рода опорные пары, возможно даже оппозиции (объективное и субъективное, особенное и всеобщее, реальное и воображаемое и т.д.), на пересечении которых возникает искомый объект. Всегда в каком-то промежутке. Не тут и не там. Скорее, и тут и там, а это и есть та «археологическая» диалектика, которую Джеймисон и предлагает своим читателям: мыслить плохое и хорошее (еще одна пара) единой мыслью, не разделяя их, а значит, не совершая выбор в пользу одного или другого, но вместо этого меняя их «валентность». Фактически это означает переключение (и даже серию переключений), а в литературных текстах есть собственные средства, позволяющие это делать. В интересующей нас книге такой процесс передается с помощью того, что Джеймисон называет аллегорией. И это возвращает нас к «*La Pensée sauvage*» уже в его прямой интерпретации. Аллегория здесь, как и «первобытное» (то есть «дикое») мышление, отличается автореферентностью, когда отдельные вещи становятся источником общих понятий о самих себе, а язык текста так «разыгрывает» собственное содержание, что позволяет выразить невыразимое. Пример: утопическое тело, возникающее из соединения огней и звуков (искр и голосов) у Данте, а главное — у Адриана Леверкюна; одно определяется через другое, это не аналогия, но смена двух различных режимов восприятия, выражаемых один через другой; на их пересечении и воз-

никает такой объект, как музыка Леверкюна, которая просто вплетена в пульсирующую аллегорию у Данте¹³.

Но зачем говорить о воображении? Или даже о самой утопии? За этим у Джеймисона скрывается конкретный посыл, связанный с возможностью самого политического действия. Именно неспособность представить альтернативу существующему положению вещей, неспособность, скажем мягче, отделиться от все более агрессивно навязываемых шаблонов и парализует действие, фрагментирует его, рушит солидарность. Эстетическая способность у Джеймисона — это способность к коллективно осознанному действию. И тут со всей силой проявляется его марксистская закваска. Мир сегодняшний резко отличается от того, в котором писались обсуждаемые здесь работы. Возможно, это новое его состояние требует решительной реконцептуализации — отказа от известных нам моделей описания. И я уверена, что будь Фред сегодня жив, он бы с азартом стал исследовать эту новую неподконтрольную реальность — общемировые катаклизмы, но и отражение таковых во всем спектре разнообразных продуктов культуры. Двадцать лет назад нам предлагалось мыслить антиутопии — все более популярный жанр — анти-антиутопически, то есть как рассказ о том, каким не будет будущее. Но будущее уже наступило, причем в самом буквальном, то есть пугающем, смысле. Как преодолеть испуг? И нужно ли к этому стремиться? В «Археологиях будущего» Джеймисон призывает задуматься над неосуществимостью утопии, превратить утрату будущего в экзистенциальную угрозу. Как и двадцать лет назад, этот страх отражается и в современных сочинениях, только их герои реагируют на новейшие технологические сдвиги. А в плане развития искусственного интеллекта мы действительно переживаем колоссальный сдвиг.

В заключение упомяну о писателе, имя которого встречается на страницах обсуждаемой нами книги. Это Виктор Пелевин. Я не знаю, как он сам отреагировал бы на попытку причислить его творения к научно-фантастическому жанру, впрочем, это и не важно. Джеймисон весьма одобрительно отзывался о его романе «Generation «П»» («Homo Zapiens» в английском переводе).

13 16 Как различимы искры средь огня
Иль голос в голосе, когда в движенье
Придет второй, а первый ждет, звеня,

19 Так в этом свете видел я круженье
Других светил, и разный бег их мчал,
Как, верно, разное вечное их зренье.

22 От мерзлой тучи ветер не слетал
Настолько быстрый, зримый иль незримый,
Чтоб он не показался тих и вял

25 В сравненье с тем, как были к нам стремимы
Святые светы, покидая пляс,
Возникший там, где реют серафимы.

28 Из глуби тех, кто был вблизи от нас,
«Осанна» так звучала, что томился
По этим звукам я с тех пор не раз.

(«Рай». Песнь восьмая. Пер. М. Лозинского).

Когда-то на меня произвел впечатление другой роман, «Empire V»; дело в том, что он служит как бы невольным комментарием к Эрнсту Блоху и его представлению об утопии как философии надежды. В этом романе, выстроенном, как и весь вообще Пелевин, в духе даосизма (чем, кстати, он пересекается с замечательной Ле Гуин), вампиром оказывается некий вневременной язык, меняющий лишь человеческие оболочки (все его воплощения, включая главного героя, насквозь иллюзорны). Примечательно то, что пищей вампиров являются «сны наяву», или те алые цветки надежды (все это взято из Пелевина), которые, уже по Блоху, и составляют содержание утопического (Блох характеризует разделяемые «сны наяву» как то, что открыто будущему и с этим будущим соприкасается). Получается, что в антиутопии Пелевина уничтожается сам утопический «остаток» — по мысли Блоха, это не то, что сопротивляется реализации утопии, а необходимое условие ее существования. Без него реализация остается невообразимой или недействительной. Следующий шаг — интерпретацию этой метарефлексии изнутри самого утопического жанра — превосходно осуществил бы Джеймисон. Наверное, можно предположить, что это реакция на распад прежнего социалистического государства (Фред называет его «тотализующей системой»), но в то же время, как мне кажется, и род социальной критики пришедшего ему на смену нового порядка; она передается хлестким квазисоветским языком, а уничтожаемое без остатка человеческое предваряет эпическую битву людей и компьютерных сетей, которая у Пелевина будет разыгрываться дальше.

Надо признать, что Пелевин всегда был предельно внимателен к изменениям, происходящим в обществе. По крайней мере, начиная с романа «iPhuck 10» (2017), героем Пелевина становится искусственный интеллект — полицейский алгоритм Порфирий Петрович, который не только расследует преступления, но и пишет об этом романы, пополняя корпоративную казну. Этот умный алгоритм является объектом желания — людей и других алгоритмов, которые пытаются стереть его память, но спасает резервная копия. Нейросеть Порфирий Петрович триумфально возвращается в романе «Путешествие в Элевсин» спустя шесть лет. Как и в «iPhuck 10», это тревожный мир будущего, теперь еще более далекого, где в банках хранятся отделенные от физического тела мозги, получающие, в зависимости от уровня обеспеченности, разные дозы галлюцинаторных удовольствий. Здесь Порфирий становится императором в виртуальной симуляции Древнего Рима, но его действия вызывают подозрения корпорации *Transhumanism Inc.* (построенная вокруг нее антиутопия подробно описана в предыдущих двух романах). На разведку направляется баночник первого уровня, агент службы безопасности Маркус Зоргенфрей, который отчитывается (делая это во снах) перед своим начальником Ломасом. Драматизм ситуации заключается в том, что за Порфирием угадывается заговор мощных ИИ-сетей, угрожающих существованию человечества. По ходу дела выясняется, что Ломас и Порфирий — это одно и то же лицо, да и сам Маркус оказывается не чем иным, как их третьей ипостасью, а заодно и автором писавшегося все это время романа. Конец по-своему катартичен: апокалипсис отменяется, а Маркус (Пелевин?), вернувшись в римскую симуляцию, дописывает начатый роман.

Воздержусь от каких-либо интерпретаций. Как всегда, здесь много иронии и узнаваемых (слишком узнаваемых) аллюзий. Хотя заговор не удастся (он дал бы ИИ всю полноту знания — прошлого и будущего, что сделало бы этот ин-

теллект властителем сознания настоящего), остается (в)неземное триединство творящих иллюзии «машин» и — трудолюбивый автор. Что это? Последний приют человеческого? Или же род аллегории, переключающей из иллюзии в реальность (и обратно), притом что лучшее, на что можно рассчитывать, — это оказаться в данной точке? Что значит полное освобождение от тела, то есть чувственности, если не быть последователем даосизма? А может, это косвенное указание на то, что в эпоху утраты надежды единственным пространством, открытым будущему, остается собственно литературное пространство? Как бы то ни было, тут требуется развернутый социальный, но и, понятное дело, формальный анализ. «Археологии будущего» открывают путь такой работе.

Артем Серебряков

(НИУ ВШЭ (СПб.), Лаборатория критической теории культуры,
стажер-исследователь)

1. Всякая современная точка отсчета предполагает амбивалентность пассивности и активности исторического переживания. Неспособные представить настоящее как целое, мы, с одной стороны, неизбежно пребываем в растерянности, недоумевая, где именно находимся; а с другой стороны, только мотивированные своей растерянностью оказываемся способны прояснить, как в этой неизвестности оказались.

Из нынешней смутной точки ответ на вопрос выстраивается примерно следующим образом. Книга Джеймисона была написана на исходе эпохи, ознаменованной крахом Восточного блока: эпохи мнимого консенсуса насчет отсутствия политических альтернатив капитало-парламентаризму; эпохи переопределения гегемонной системы с внешнего и явленного врага коммуниста на врага внутреннего и невидимого — террориста; эпохи, когда главенствующим выражением утопического импульса стало требование личной свободы — свободы международного передвижения (включая передвижение капиталов) и свободы от институционального принуждения (включая освобождение или уклонение от налогообложения).

Упомянутые факторы в значительной мере способствовали тому, чтобы могло осуществиться и обрести фундаментальную значимость событие, с которого отсчитывается уже эпоха, коррелятивная нашей точке отсчета, — международный финансовый кризис 2008 года. Будучи событием глобальной экономики, он принципиально не нашел никакого реального глобального разрешения — не повлек за собой ни пересмотр финансовой системы, ни наказание ответственных за кризис, но зато побудил правительства, провозглашая отказ от протекционизма на уровне дипломатии, усиливать протекционистские меры даже после экономической стабилизации. Вполне соответствующее эстетике постмодерна *разрешение без разрешения* стало основным принципом, характеризующим все ключевые политэкономические процессы. Главенство — на фантазматическом уровне — утопии глобальной свободной торговли вошло в противоречие с локальными стратегиями, направленными на укреп-

ление суверенитетов, приведя к комичному положению, когда страны-члены ВТО устраивают фехтование торговыми санкциями. Консенсус превратился в шутку и в случае с другими значимыми идеологическими контекстами, например климатической повесткой (ООН ежегодно отчитывается о том, что большинство государств не выполняют необходимые меры по сокращению выбросов). А формулы, навязанные в качестве выразителей утопического импульса, обернулись своей противоположностью: мечта о свободе передвижения воплотилась в кризисах массовой вынужденной миграции, а на место свободы от институционального принуждения заступила экономическая и поведенческая зависимость от сервисов и систем, которые отныне и обеспечивают функционирование институтов.

В «Археологиях...» Джеймисон предупреждал об угрозе цинизма — идеологического процесса, симптоматичного для утопии свободного рынка и отвергающего будущее во имя вечного настоящего. Наша точка отсчета, вне всякого сомнения, есть точка, где цинизм стал определяющим фактором также и для принятия государственных решений, связанных с задействованием военно-промышленного комплекса. Произошло ли за счет этих решений уже некоторое событие, которое в будущем будет осмысляться как наступление новой эпохи, пока говорить преждевременно. Возможно, ему лишь предстоит произойти, и геополитический фантазм окончательно утвердится в качестве главенствующего. Возможно также, что действительное событие, имеющее фундаментальную историческую значимость, напротив, нарушит ту цепочку катастрофических решений, свидетелями которых мы являемся, — наличие именно такой возможности необходимо предполагать и отстаивать, если мы намерены продолжать мыслить вместе с Джеймисоном.

2. Не думаю, что этот подход корректно соотносить с процессом «изучения жанров», по крайней мере без уточнения, что Джеймисон, вслед за Луи Альтюссером, понимал науку как инструмент критики идеологии, или классовой борьбы в теории, и именно для этих целей адаптировал инструментарий русского формализма и французского структурализма, привлекаемый в «Археологиях...». Работая с материалом научной фантастики, он не был заинтересован в выявлении специфики ее *содержания*, в объективистской литературной историографии или в переопределении жанрового канона, даже если порой и оставлял комментарии в соответствующем ключе. В первую очередь Джеймисона волновало, что скрывает и к чему побуждает утопия как *форма* (нарратива и мысли), а также то, как самые общие свойства и внутренние противоречия этой формы соотносятся со способами производства и идеологическими контекстами, характерными для той или иной исторической конфигурации. Исследователям, ожидающим суждений о литературе по критериям строгой научности, все предприятие Джеймисона, вероятно, покажется бесполезным аттракционом с жонглированием понятиями, оппозициями и схемами.

Потому имеет смысл рассуждать скорее о том, почему джеймисоновский подход позволяет продуктивно задействовать ресурсы жанровой литературы и посвященных ей литературоведческих трудов для задач критической теории. И здесь как раз и оказывается по-настоящему значимой его своеобразная работа с упомянутой триадой: понятиями, оппозициями и схемами.

Будучи диалектиком, Джеймисон пытается обнаружить понятийную констелляцию, позволяющую выявить общие свойства утопии как формы. К при-

меру, в числе элементов такой констелляции он, с опорой на Ролана Барта, выделяет *замыкание/закрытие (closure)*, которое задается самим понятием утопии (не-место, отделенное от обычного мира) и логикой утопического нарратива (обнаружение такого не-места за пределами изведенной области и отчет об этом открытии). Однако тематизация закрытости должна включить в себя выявление оппозиций и контртенденций: так, уже у Томаса Мора принцип закрытости оборачивается принципом экспансии — утопия оказывается не отдельным сообществом, а федерацией из множества городов; будучи идеалом (то есть чем-то универсальным), утопическое устройство буквально требует распространения, приведения множества отдельных сообществ и пространств, включая иные миры и далекие галактики, к соответствию с идеалом. *Желанный* образ справедливого города¹⁴ обнаруживает свою *пугающую* сторону репрессивной тотальности — *антиутопия* есть не просто жанровый инвариант, но имплицитно присутствующее в самом понятии утопического импульса отношение с противостоящим ему *инстинктом самосохранения*. Метод Джеймисона предполагает схематизацию установленных таким образом отношений, производство аналитических трафаретов, позволяющих очерчивать и раскрашивать пространства интересующих нас нарративов: основная схема «Археологий» включает анализ таких уровней, как коллективность (утопия как организация сообщества), темпоральность (утопия как будущая возможность и как продукт ностальгии) и телесность (утопия как трансформация когнитивных способностей, аффектов и сексуальности), но на каждом из этих уровней мы можем конкретизировать наше картографирование за счет дополнительной схематизации.

Что особенно ценно — и напрямую относится к последней части заданного вопроса, — так это ненормативность указанного подхода: выделяемые категории и отношения не предписываются Джеймисоном догматически, а выделяются как наиболее адекватные той исторической ситуации, в которой находится исследователь. Любая схема полагается как открытая, дополняемая и изменяемая по ходу того, как продвигается серия нарративных анализов и как проясняется значение утопии для современности. В этом смысле метод ориентирован на совпадение с собственным объектом, потому как, даже осуществляя определенное замыкание (сообщества, практики, дискурса), утопическое мышление всегда относится к этому замыканию как к *эксперименту*, пробе, преследующей цель как раз раскрыть, расшатать и раскрыть действительно закрытый, то есть навязанный и безальтернативный, порядок вещей.

3. На этот вопрос можно было бы ответить одним словом: «Любые». В своем понимании утопии Джеймисон наследует Эрнсту Блоху и Теодору Адорно (концепции обоих в «Археологиях...» подробно прокомментированы), которые были убеждены в необходимости выявления утопического импульса за самыми разными формами человеческой практики, от детской игры до молитвы. Но если установки Блоха и Адорно были при этом принципиально противоположны — первый фокусировался на позитивном предвкушении возможного в грезах о грядущем мире, а второй настаивал на непредставимости утопии, ее негативной данности в неразрешимых для мысли противоречиях, — то

14 Или деревни — оппозиция между сельским и урбанистическим также крайне важна для джеймисоновского анализа.

Джеймисон стремился осуществить синтез этих позиций. С одной стороны, он находил в равной степени стимулирующими наше утопическое воображение и архитектуру мегаполиса, и регулярную армию, и сериалы на кабельном телевидении, и футбол, предлагая находить в их структурах возможные решения для политических преобразований. С другой — его эксперименты по выявлению утопических импульсов были нацелены на то, чтобы одновременно обнаружить укорененность этих импульсов в идеологии, показать их обусловленность наличными производственными отношениями и довести тем самым мысль до антиномий, чья неразрешимость воспринималась Джеймисоном как свидетельство верно выбранного направления.

Если все же какая-то конкретизация полей здесь необходима, то я бы отметил в первую очередь такие области культурной индустрии, как музыка и компьютерные игры. На мой взгляд, их потребление особенно показательно трансформируется вместе с тем, как за счет манипуляций технопредпринимателей меняется наша жизнь, — а это значит, что они обладают наибольшей степенью идеологической укорененности и, как следствие, представляют существенный интерес для утопического анализа. В случае музыки мы сталкиваемся с тем, что товар культурного потребления все более интенсивно преобразует темпоральность повседневной жизни: звучащая в не снимаемых даже при коммуникации наушниках, становящаяся необходимым ритмическим и тоническим фоном для движения, чтения и даже сна, она существенно меняет аффективную структуру современного субъекта и позволяет во время рутинного труда пребывать *где-то еще*. В свою очередь, поле компьютерных игр явно плодотворно для пространственного анализа: на игровых серверах обнаруживаются новые формы социального взаимодействия и полисного строительства, товарищества и агональности; постоянные эксперименты с игровыми механиками в то же время являются поиском новых нарративных возможностей; наконец, в компьютерной игре на первый план выступает процесс тестирования законов и границ заданного мира, в том числе достижение тех зон, где правила оказываются незадаанными и замкнутая игровая утопия своими багами и глюками напоминает об иной, исторической и политической реальности.

4. В этом году Марк Цукерберг — один из тех жутко нелепых (и нелепо жутких) плутократов, чьи утопические грезы имеют слишком уж большое влияние на нашу жизнь, — объявил о закрытии амбициозного проекта «Метавселенной». Этот прекрасный многомиллиардный провал, без сомнения, должен остаться важной страницей в архиве культурной истории — не только как потеха, но и как пример неадекватности и импотенции того конструирования будущего, которое нам навязывает группка сверхбогатых, прозванных в народе техно-братвой. «Метавселенную» можно назвать утопией потребления — это был проект тотального перевода повседневного человеческого опыта (коммуникации, построения идентичности, эстетических переживаний) в геймифицированное виртуальное пространство: бесформенно мультикультурное, патологически жизнерадостное, тошнотворно красочное и стимулирующее пользователей таким образом, чтобы максимизировать оборот цифровых товаров. Однако за несколько лет своего существования «Метавселенная» превратилась в гигантский заброшенный город-супермаркет, по которому бродили одинокие улыбающиеся боты и призрачные банды несовершеннолетних пользователей.

Пожалуй, это был по-настоящему счастливый исход, и нам нужно иметь его в виду, когда мы сегодня сталкиваемся с многочисленными образами будущего, являющимися производными от нынешней модели распределения капитала. А таковы все те односторонние и редуccionистские фантазии, которые обращаются с будущим, как если бы оно было торговым центром: нацепляют новые платья на дряхлое тело, то есть используют утопическую форму для того, чтобы представить историческую ситуацию как естественную и вечную. Мир будущего как мир бесконечной войны или бесконечного потребления, бесконечного комфорта или бесконечного экономического роста, бесконечного обучения или бесконечного погружения вглубь себя — все эти образы суть шоры, ограничивающие нашу способность когнитивного картографирования, но вместе с тем они и материал для критического анализа в духе Джеймисона. Напомню, что движение этого анализа, каким он проведен в «Археологиях...», ведет к тому, чтобы заново поставить вопрос о фундаментальном утопическом требовании — освобождении человечества от власти денег и частной собственности.

Николас Браун

(Иллинойский университет в Чикаго, факультет
английской литературы, профессор, PhD)

«Будущее теперь уже не то, что было раньше». Эту остроту, якобы придуманную Йоги Берром, часто приводят в американской прессе в качестве эквивалента другого высказывания, приписываемого эксцентричному правому миллиардеру и технологическому предпринимателю Питеру Тиллю: «Мы мечтали о летающих автомобилях, а вместо этого получили 140 символов». Несмотря на присущую Тиллю близорукость, в этом высказывании разочаровавшегося технооптимиста есть доля истины. Действие фильма «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта происходит в 2019 году. Чтобы представить, каким станет вымышленная вселенная фильма по прошествии тридцати лет, Дени Вильневу нужно было не столько вообразить произошедшие за это время исторические изменения, сколько исключить одно событие, которое случилось примерно в то же время, когда вышел на экраны первый «Бегущий по лезвию», — технократическое и прозаическое по своей сути изменение, которое, однако, стало важным симптомом и знаком своего времени¹⁵. Чтобы «спасти» «Пан Американ», Вильневу нужно было вообразить такой мир, в котором Закон о дерегуляции авиаперевозок никогда не был принят¹⁶.

15 Режиссер Ридли Скотт снял научно-фантастический фильм «Бегущий по лезвию» в 1982 году, а Дени Вильнев выступил режиссером его прямого продолжения «Бегущий по лезвию 2049» (2017). — *Прим. пер.*

16 В первом «Бегущем по лезвию» фигурирует здание с логотипом американской авиакомпании «Пан Американ» (*Pan Am*), на тот момент одной из крупнейших американских авиакомпаний. «Пан Американ» обанкротилась в 1991 году. Одной из причин банкротства стал принятый в 1978 году Закон о дерегуляции авиаперевозок,

Если будущее уже не то, что было раньше, это во многом связано с дерегуляцией: государство перестало выступать посредником между индивидуальными акторами и рынком. До недавних пор внешнюю рациональность этому процессу сообщал так называемый неолиберализм. Если неолиберализм исчерпал себя, то это не означает возврата к Кейнсу и введение серьезных мер по защите прав трудящихся. Сегодня о возрождении кейнсианства говорят только центристы, во многом являющиеся порождением «экономики мнений». Образ будущего, который лежал в основе интегративной политики XX века, перестал существовать. Несмотря на то что либералы и левые по-разному воспринимали этот образ, их объединяло принятие его как горизонта. В определенном смысле этот горизонт разделяли и правые, поскольку это было то будущее, против которого они выступали. В американском контексте часто можно услышать такое сравнение: «На посту президента США Ричард Никсон проводил гораздо более левую политику, чем Барак Обама». Сами по себе такие сравнения довольно бессмысленны, но они указывают на одно важное изменение. Правые, находившиеся у власти в 1970 году, воспринимали себя проводниками принципа реальности, обеспечивающего целостность национального проекта. Левые, находившиеся у власти в 2010 году, воспринимали себя проводниками принципа эмпатии — фасада, скрывающего неизбежную дезинтеграцию этого проекта. Очевидно, что если левые ведут себя таким образом, то они вовсе не являются левыми.

Когда Питер Тиль говорит о «летающих машинах», отсылает ли он к «Джетсонам»¹⁷ или к «Бегущему по лезвию»? Фредрик Джеймисон, всегда блестяще анализировавший литературные формы, однажды метко заметил, что ключевая черта киберпанка — и дистопической научной фантастики в целом — это изоляция и гиперболизация определенного аспекта сегодняшней реальности. Далее эта гиперболизация доводится до логического и катастрофического предела, становясь образом капиталистического процесса. Любопытно, что в «Бегущем по лезвию» гиперболизированной деталью оказывается так называемый искусственный интеллект, на котором основан бизнес Питера Тили. В отличие от Тили, Филип Дик и Ридли Скотт оба приходят к верному и разоблачающему выводу, что, если бы искусственный интеллект действительно возник, он был бы просто человеком — рациональным существом, субъективность которого является инстанцией универсального. В таком случае принуждать искусственный интеллект работать на нас — значит загонять его в рабство, а отключать — совершать убийство. Целая критическая индустрия выросла из знаменитого афоризма Джеймисона, принадлежащего к той же категории псевдоцитат, что и два высказывания, с которых мы начали. Я имею в виду фразу «проще представить себе конец света, чем конец капитализма». Но мы часто забываем, что эта фраза представляет собой псевдоцитату (возможно, автоцитату?) и что за ней следует еще одно предложение, описывающее сам этот репрезентационный проект: «Кто-то однажды сказал, что легче представить себе конец света, чем конец капитализма. Теперь мы можем пересмотреть это утверждение и

приведший к снижению цен на билеты и усилению конкуренции между авиакомпаниями. Тем не менее здание с логотипом «Пан Американ» появляется и во втором «Бегущем по лезвию», несмотря на то, что на момент съемок фильма авиакомпания уже не существовала. — *Прим. ред.*

17 Американский научно-фантастический мультипликационный ситком, действие которого происходит в 2062 году. Выходил в 1962–1963 и 1985–1987 годах. — *Прим. пер.*

увидеть [в дистопичной научной фантастике] попытку представить капитализм через представление о конце света».

Эссе, откуда взят этот фрагмент, формально посвящено проекту «Путеводитель по покупкам» («Guide to Shopping») под руководством Рема Колхаса¹⁸, а если точнее — эссе Колхаса «Мусорное пространство» («Junkspace»). Согласно Джеймисону, «мусорное пространство» формально относится к категории дистопической научной фантастики и воплощает в себе «кошмарные моменты из произведений Филипа Дика» (74). Что такое мусорное пространство? По Джеймисону, это просто «сам шопинг» (77); то есть пространство, подчиненное рыночной логике, постмодернизм в архитектуре, абсолютизированный и возведенный в исторический принцип. Джеймисон, как всегда, пытается обнаружить в этом феномене возможность «возродить чувство истории, так, чтобы оно снова начало передавать слабые сигналы времени, инаковости, изменения, утопии» (76).

В конце эссе Джеймисон выкладывает на стол козырь и заявляет, что сам шопинг парадоксальным образом представляет собой свободную, некоммуцифицированную и некоммуцифицируемую практику (но так ли это на самом деле? История ваших поисковых запросов вполне себе продается), находящуюся в самом сердце коммуцифицированного мира. Чтобы прийти к такому выводу, он обращается к Ги Дебору и ситуационистам, к их известному слогану, что «конечной формой товарного фетишизма является образ». В процессе шопинга человек приобретает не сами товары, а их образы, так что момент необходимости никогда не наступает.

Таким утопическим образом Джеймисон завершает свое эссе. Поскольку капитализм питается желанием, для менее тонкого аналитика поиск утопии превращается в простую механическую процедуру. Но важнее помнить, что для левых утопия всегда амбивалентна. Она приобретает ценность лишь тогда, когда отсутствует возможность для практического действия. Двойственность утопии состоит в том, что утопический импульс сам и блокирует практическое действие, а образ декоммуцифицированного мира подменяет собой долгую работу по созданию такого мира. Цель отдалается, но не уходит из поля зрения: в США, например, успешный переход от рыночной системы здравоохранения к универсальной и централизованной системе стал бы одновременно и важным практическим достижением, и демонстрацией силы, и педагогическим примером.

Джеймисон осознает все это — как и то, что проблема не в том, что модернистский город стал симулякром самого себя, «мусорным миром» товарных образов, иногда мельком показывающий нам свою оборотную сторону, сторону основополагающего желания. На самом деле нет ничего менее захватывающего и более типичного для XXI века, чем модернистский город: районы с летними фермерскими рынками, по которым приятно гулять; надежный общественный транспорт, позволяющий добраться до них; родители, которые катят по этим районам на голландских электровелосипедах, отвозя детей в хорошие государственные школы. Проблема гораздо прозаичнее и заключается в том, что в хорошие школы трудно попасть из-за конкурсного отбора; общественный транспорт не доходит до бедных районов; а кейл на фермерском рынке стоит 15 долларов за фунт. Современный город не предназначен для всех нас даже на уровне идеи или идеологии. Он предназначен для «тех, кто

18 Chung C.J., Inaba J., Koolhaas R., Leong S.T. Harvard Design School Guide to Shopping. Köln: Taschen; Cambridge: Harvard Design School, 2001. — *Прим. пер.*

может себе это позволить» (79). Те, кто решают жить за пределами города, поступают вполне разумно. Вовсе не удивительно, что находятся люди, считающие такую систему нечестной и желающие ее уничтожить.

Так где же нам искать утопию сегодня? На этот вопрос можно ответить так — везде, где угодно. Шопинг, служба в армии, расизм: все эти явления утопичны в том отношении, что за их фасадом скрывается нечто иное — желание, социальная защита, сообщество. Искусственный интеллект утопичен (будущее без необходимости работать) или дистопичен (будущее без средств к существованию), все зависит от точки зрения. Но на этот вопрос можно ответить иначе и сказать, что нам в принципе не стоит тратить слишком много сил на поиск утопических образов, поскольку они служат заместителями единственной по-настоящему значимой утопии — той рациональной ярости, которую мы испытываем при осознании того, что все могло бы быть иначе.

История автоматизации — это история утопии как идеологии: неприятные формы труда исчезнут, тем самым освободив нам время для более высоких занятий. На первый взгляд кажется любопытным, что сторонники искусственного интеллекта — такие как Тиль — рисуют будущее скорее в духе «Бегущего по лезвию», чем «Джетсонов». Их видение даже соответствует тому, как Джеймисон описывает дистопическую научную фантастику: один аспект (автоматизация задач, которые прежде выполняли «белые воротнички») изолируется и доводится до своего логического предела: до появления целого класса безработных. Этот образ капитализма прямо заимствован у Маркса. (Если быть точнее, из 25-й главы первого тома «Капитала», где Маркс описывает автоматизацию как создание «промышленной резервной армии труда».) Но это уже не так удивительно, поскольку интегративная история снимается с повестки. В отсутствие горизонта универсального субъекта не остается ничего другого, как сфокусироваться на погоне за личной выгодой.

По этой причине распространенная утопическая идея о том, что искусство представляет собой пример неотчужденного труда, — восходящая к «Письмам об эстетическом воспитании человека» Фридриха Шиллера — ведет нас по ложному пути. Труд большинства художников вовсе не является неотчужденным. Но и идеализированное представление о художественном творчестве как о деятельности, свободной от деформирующих эффектов капиталистического труда, не полностью ложно. Однако в обществах, подобных нашему, сам образ такого труда становится товаром (подумайте о фермерских рынках и независимых брендах одежды). Отсюда — потребительская стоимость, отсюда — меновая стоимость, отсюда — коммодифицированный труд с человеческим лицом и по завышенной цене. С этой точки зрения произведение искусства ничем не отличается от авторского коктейля. Когда любой труд может стать отчужденным, образ неотчужденного труда превращается в идеологию. То же самое происходит и у Шиллера:

В эстетическом государстве все, даже служебное орудие, является свободным гражданином, равноправным с самым благородным. <...> Здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть реализованным¹⁹.

19 Цит. по переводу: *Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека* / Пер. Э.Л. Радлова. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 220–221. — *Прим. пер.*

Политика произведений искусства как таковых — самого их существования в обществах, подобных нашему, — не проистекает из их утопического образа. Вместо этого она определяется тем, чем произведения искусства являются в действительности, и тем, чего они требуют от нас. Произведения искусства не претендуют на то, чтобы быть неподвластными коммодификации. Они покупаются и продаются, — даже те из них, которые опосредованно считаются «не подлежащими коммодификации», — как и все остальное в обществах, подобных нашему. Как товары они представляют собой предметы роскоши, беспомощные предметы потребления, и многие из нас не имеют достаточно ресурсов — материальных или духовных, — чтобы получить доступ к ним. Те же из нас, у кого есть доступ к произведениям искусства, вольны считать их все или какие-то конкретные их разновидности нелепыми и ненужными. Но если они претендуют на то, чтобы считаться произведениями искусства, а не предметами роскоши, каковыми они также являются, они должны претендовать на универсальность. Реальный движущий фактор новейшей истории — это принцип дерегуляции авиаперевозок, возведенный в абсолют: весь социальный обмен полностью перешел на рыночную модель отношений. Рынок же функционирует за счет движения идентичностей, тел, желаний и интересов, но он действует вслепую, не считаясь ни с разумом, ни с субъективностью как инстанцией универсального. В таких обществах произведение искусства, не претендующее в конечном счете на универсальность, оказывается всего лишь нишевым товаром — рекламой самого себя. Когда мы оказываемся перед произведением искусства, интерпретируя его для других, вместе с другими или наперекор другим, мы — с нашими индивидуальными идентичностями, телами, желаниями и интересами — занимаем универсальную позицию, то есть заявляем, что наши собственные идентичности, тела, желания и интересы несущественны. Именно в этом и заключается суть несогласия, а не просто различия во мнениях. Для тех из нас, кто все еще привержен интегративной политике, искусство — вполне подходящее место (ничем не лучше и не хуже других), чтобы выстроить последний рубеж универсализма.

Перевод с английского Марии Вятчиной