

Ж. Бодрийяр «Символический обмен и смерть»

II. ПОРЯДОК СИМУЛЯКРОВ

ТРИ ПОРЯДКА СИМУЛЯКРОВ

Со времен эпохи Возрождения, параллельно изменениям закона ценности, последовательно сменились три порядка симулякров:

- *Подделка* составляет господствующий тип «классической» эпохи, от Возрождения до промышленной революции;
- *Производство* составляет господствующий тип промышленной эпохи;
- *Симуляция* составляет господствующий тип нынешней фазы, регулируемой кодом.

Симулякр первого порядка действует на основе естественного закона ценности, симулякр второго порядка — на основе рыночного закона стоимости, симулякр третьего порядка — на основе структурного закона ценности.

ЛЕПНОЙ АНГЕЛ

Подделка — а заодно и мода — рождается вместе с Возрождением, когда феодальный строй деструктурируется строем буржуазным и возникает открытое состязание в знаках отличия. В кастовом или чиновном обществе не бывает моды, так как человек всецело закреплен за своим местом и межклассовые переходы отсутствуют. Знаки защищены запретом, обеспечивающим им полную ясность: каждый знак недвусмысленно отсылает к определенному социальному статусу. В церемониале невозможна подделка — разве что как кощунственная черная магия, соответственно и смешение знаков наказуемо как серьезное нарушение порядка вещей. Если порой — особенно сегодня — мы еще и начинаем мечтать о мире надежных знаков, о сильном «символическом порядке», то не будем строить иллюзий: такой порядок уже существовал, и это был порядок свирепо-иерархический, ведь прозрачность знаков идет рука об руку с их жестокостью. В *жестоких* кастовых обществах — феодальных или архаических — число знаков невелико, их распространение ограничено, каждый из них в полной мере весом как запрет, как межкастовое, межклановое или межличностное взаимное обязательство; такие знаки не бывают произвольными. Произвольность знака появляется тогда, когда, вместо того чтобы связывать двух лиц узлами неразрывной взаимности, он начинает в качестве означающего отсылать к расколдованному миру означаемого, общему знаменателю реального мира, которому никто ничем не обязан.

С концом *обязательного* знака наступает царство знака эмансипированного, которым могут теперь одинаково пользоваться все классы. На смену знаковой эндогамии, свойственной статусным обще-

115

ствам, приходит состязательная демократия. Тем самым через посредство межклассовых ценностей/знаков престижа с необходимостью возникает и *подделка*.

Это переход от ограниченного числа знаков, «свободное» производство которых находится под запретом, к массовому распространению знаков согласно спросу. Но такой умножаемый знак уже не имеет ничего общего со знаком обязательным, ограничено распространяемым: он подделывается под него — не путем извращения «оригинала», а путем расширительного употребления материала, чья ясность была всецело обусловлена его принудительной ограниченностью. Новоевропейский знак, выражающий уже не дискриминацию, а лишь состязательность, разгруженный от всякой принудительности, общедоступный, — все еще, однако, симулирует свою необходимость, выдавая себя за связанный с миром. Он грезит о знаках прошлого и желал бы вновь обрести их реальную референтность, а вместе с ней и их *обязательность*; по обрести ему удастся лишь *причинность* — ту референциальную причинность, реальность и «естественность», которыми ему и придется жить отныне. Но это отношение десигнации есть лишь симулякр символической обязательности; им производятся одни лишь нейтральные ценности, которые обмениваются в объективном мире. Знак переживает ту же судьбу, что и труд. «Вольный» труженик волен лишь производить эквивалентности — «вольный и эмансипированный» знак волен лишь производить эквивалентные означающие.

Поэтому новоевропейский знак обретает свою значимость в симулякре «природы». Проблематика «естественности», метафизика реальности и видимости — это характерно для всей буржуазии с эпохи Возрождения, это зеркало буржуазного, классического знака. Ностальгия по природной референтности знака остается живучей еще и сегодня, несмотря на ряд ломавших эту конструкцию переворотов — таких как промышленный переворот, когда знаки начинают опираться уже не на природу, а только на закон обмена и поступают в распоряжение рыночного закона стоимости. Мы еще вернемся к таким симулякрам второго порядка.

Итак, в эпоху Возрождения вместе с естественностью родилась и подделка. Подделка идет на всех уровнях, от ложного жилета (только спереди) до лепных интерьеров и грандиозных театральные машин барокко. В самом деле, классическая эпоха была прежде всего эпохой театра. Начиная с Возрождения театральность охватывает все формы социальной жизни и архитектуры. Именно здесь, в дерзаниях лепной скульптуры и барочного искусства, метафизика подделки распознается как новое устремление людей Возрождения к *светской демиургии*, к преобразению любой природы в одну единственную

116

субстанцию, по своему театральному характеру подобную социальной жизни, унифицируемой под знаком буржуазных ценностей, независимо от различий по крови, рангу и касте. Лепнина — это торжество демократии всевозможных искусственных знаков, апофеоз театра и моды, в котором выражается способность нового класса к любым свершениям, поскольку ему удалось сломать систему исключительного владения знаками. Этим открывается путь к небывалым сочетаниям, к всяческим вариантам игры и подделки; прометеевские стремления буржуазии обратились прежде всего на *подражание природе*, а уже потом — на *производство*. В храмах и дворцах лепнина принимает любые формы, имитирует любые материалы: бархатные занавеси, деревянные карнизы, округлости человеческой плоти. Лепнина

позволяет свести невероятное смешение материалов к одной-единственной новой субстанции, своего рода всеобщему эквиваленту всех остальных, и она прекрасно подходит для создания всевозможных театральных чар, так как сама является представительной субстанцией, зеркальным отражением всех остальных.

Но симулякры — это не просто игра знаков, в них заключены также особые социальные отношения и особая инстанция власти. Лепнину можно мыслить как триумфальный взлет науки и технологии, но она также, и прежде всего, связана с барокко, а то в свою очередь — с Контрреформацией, с той попыткой согласно новому пониманию власти контролировать весь мир политических и душевных явлений, которую впервые предприняли иезуиты.

Имеется тесная связь между иезуитской покорностью души («perinde ac cadaver») и демиургическим замыслом избавиться от природной субстанции вещей, заменив ее субстанцией синтетической. Как и подчиненный организации человек, вещи обретают при этом идеальную функциональность тупа. Здесь уже заложена вся технология и технократия — презумпция идеальной поддельности мира, которая находит себе выражение в изобретении универсального вещества и в универсальной комбинаторике веществ. Воссоединить разъединенный в результате Реформации мир согласно единообразной доктрине, универсализировать мир (от Новой Испании до Японии — отсюда миссионерство) под властью одного слова, сформировать *государственную* политическую элиту с единой централизованной стратегией — таковы задачи, которые ставили себе иезуиты. Для всего этого требовалось создавать действенные симулякры — систему организации, систему театральной помпы (сцена, на которой играют кардиналы-министры и серые кардиналы) и систему воспитания и образования, впервые систематически направленную на пересоздание идеальной природы ребенка. Важнейшей системой того же рода явля-

117

ется и лепное покрытие барочной архитектуры. Все это предшествует продуктивистской рациональности капитала, но в этом уже присутствует — в плане не производства, а подделки — тот же проект всеобщего контроля и господства, социальная схема, уже глубоко демонстрирующая внутреннее единство системы.

Жил в свое время в Арденнах повар на пенсии Камиль Рено, которому изготовление фигурных тортов и искусство кондитерской пластики внушили гордый замысел пересоздать мир начиная с той стадии, где оставил его Бог... то есть с природной стадии — устранив из него всякую органическую спонтанность и заменив ее одним веществом, принимающим разные формы, — железобетоном; из бетона он сделал всю домашнюю обстановку — стулья, выдвижные ящики, швейную машинку, во дворе расставил целый бетонный оркестр, включая скрипачей со скрипками; всюду бетон и бетон — бетонные деревья с настоящими листьями, железобетонный кабан с замурованным внутри настоящим кабаньим черепом, бетонные овцы, покрытые настоящей шерстью. Он наконец-то нашел первообразную субстанцию, и в вылепленных им разнообразных вещах из нее делалось все, кроме кое-каких «реалистических» нюансов (кабаньего черепа, древесной лисы), да и то здесь демиург всего лишь делал уступку зрителям... ибо сей восьмидесятилетний бог-творец с очаровательной улыбкой показывал свое творение посетителям. Он не оспаривал бо-

жественное творение, он просто пересоздавал его, дабы сделать более ясным для ума. Никакого люциферовского бунта, никаких пародийных замыслов, никакого пристрастия к «наивному» искусству в стиле ретро. Арденнский повар просто царил над унифицированной умственной субстанцией (ведь бетон есть *умственная* субстанция, позволяющая, как и понятие, упорядочивать реальные явления и вычленять их по своему усмотрению). Его проект недалеко отстоял от того, которому следовали авторы лепной скульптуры в эпоху барокко, и, в общем, состоял в проекции «на местность» той общественной жизни, которая течет сегодня в больших городах. Подделка работает пока лишь с субстанцией и формой, а не с отношениями и структурами, но на этом своем уровне она уже стремится к контролю над бесконфликтным обществом, вылепленным из неподвластного смерти синтетического вещества; этим нерушимым артефактом гарантируется вечность власти. Таким же чудесным человеческим изобретением стала и пластмасса — вещество, не знающее износу, прерывающее цикл взаимоперехода мировых субстанций через процессы гниения и смерти. Это внециклическое вещество, даже в огне оставляющее неразрушимый остаток, — нечто небывалое, этот симулякр воплощает в себе в концентрированном виде всю семиотику мироздания. Это не

118

имеет ничего общего с «прогрессом» технологии или же рациональными устремлениями науки. Это проект господства над политической и душевной жизнью, фантазм самозамкнутой умственной субстанции — наподобие барочных лепных ангелов, обхватывающих руками кривое зеркало.

вообще нет, то есть что с душой покончено и осталось одно лишь идеально-натурализованное

ГИПЕРРЕАЛИЗМ СИМУЛЯЦИИ

Все сказанное характерно для бинарного пространства, для магнитного поля кода, с его поляризациями, дифракциями, гравитациями моделей и постоянным, непрерывным потоком мельчайших дизъюнктивных единиц (элементов «вопрос/ответ», представляющих собой кибернетический атом значения). Следует понимать, сколь велико различие между этим полем контроля и репрессивным пространством традиционного общества — пространством полицейского порядка, который еще соответствовал *что-то значащему* насилию. То было пространство дрессировки реакций, в основе которой лежал разработанный Павловым аппарат программированных, повторяющихся агрессий и которую в умноженном масштабе можно было встретить в рекламном «вдалбливании» и политической пропаганде 30-х годов. Таким насилием ремесленно-индустриального типа вырабатывалось поведение, основанное на страхе и животном повиновении. Теперь все это не имеет смысла.

Грядет великая Культура тактильной коммуникации, на знаменах которой — техно-люмино-кинетическое пространство и всеобъемлющее спациодинамическое зрелище!

К этому миру операциональной симуляции, мультисимуляции и мультиответа прививается богатое воображаемое контакта, сенсорного миметизма, тактильного мистицизма; но сути, это вся экология. Чтобы натурализовать непрестанное тестирование на успешную адаптацию, его уподобляют животному миметизму («Адаптация животных к цветам и формам окружающей среды — феномен, затрагивающий также и людей» — Никола Шёффер) и даже индейцам, с их «врожденным экологическим чувством!» Тропизмы, мимикрия, эмпатия — в эту брешь устремляется все экологическое евангелие открытых систем с негативной или позитивной обратной связью, вся идеология регулирования через информацию, то есть новое обличье павловских рефлексов, в рамках более гибкой системы мышления. Так в психиатрии средством формирования душевного здоровья считают уже не электрошок, а телесное самовыражение. Повсюду силовые, форсированные приемы уступают место приемам влияния через среду, предполагающие операционализацию понятий потребности, восприятия, желания и т.д. Всюду правит бал экология, мистика «экологической ниши» и контекста, симуляция среды — вплоть до предусмотренных VII планом социально-экономического развития (почему бы и нет?) «Центров эстетико-культурного возрождения» или же какого-нибудь Центра сексуального досуга в форме женской груди, каковой будет предоставлять «повышенное чувство эйфории благодаря пульсирующей внешней среде... Такие стимулирующие центры будут доступны для трудящихся всех классов».

149

Из того же разряда и разрушение реальности в гиперреализме, в тщательной редупликации реальности, особенно опосредованной другим репродуктивным материалом (рекламным плакатом, фотографией и т.д.): при переводе из одного материала в другой реальность улечивается, становится аллегорией смерти, но самим этим разрушением она и укрепляется, превращается в реальность для реальности, в фетишизм утраченного объекта; вместо объекта репрезентации — экстаз его отрицания и ритуального уничтожения: гиперреальность.

Подобная тенденция началась уже в реализме.

Есть несколько видов такого головокружения реалистической симуляции:

I. Деконструкция реальности на ее детали — замкнутое в себе парадигматическое склонение объекта по падежам, сплюсненность, линейность и серийность частичных объектов.

II. Самоотражение — всевозможные эффекты раздвоения и удвоения объекта в одной из его деталей. Такое умножение объекта выдает себя за глубинный взгляд, даже за критический метаязык, и при рефлексивном устройстве знака, в рамках диалектики зеркала это, пожалуй, действительно было так. Теперь же это бесконечное преломление объекта оказывается не более чем другим типом серийности: реальность в нем уже не отражается, а инволютивно свертывается до полного истощения.

III. Собственно серийная форма (Энди Уорхол).

(имеется ввиду известнейший американский художник Энди Уорхол, знаменитый, в частности, своим изображением (портретом?) Мерлин Монро, которое повторяется серийно). Как сестры-близнецы на эротической фотографии: плотская реальность их тел обращается в ничто их подобием. Куда направлять психическую

инвестицию, если красота одной тут же дублируется красотой другой? Взгляду остается только двигаться между ними, и всякое видение замыкается в этом движении туда-сюда. Утонченный способ убийства оригинала, по также и странный соблазн, где всякая направленность на объект перехвачена его бесконечным самопреломлением (сценарий, обратный платоновскому мифу или же воссоединению двух разделенных половинок символа, — здесь знак размножается делением, словно инфузория). Быть может, этот соблазн есть очарование смерти, в том смысле что для пас, живых существ, обладающих полем, смертью является, возможно, не небытие, а просто дополовой способ воспроизводства. Действительно, бесконечная цепь копий одной порождающей модели смыкается с размножением одноклеточных и противостоит половому размножению, которое для нас отождествляется с жизнью.

IV. Однако такая чистая машинальность — по-видимому, все же парадоксальная крайность; настоящей генеративной формулой,

151

вбирающей в себя все прочие и образующей, так сказать, стабилизированную форму кода, является формула бинарности, кибернетической двоичности — не чистое повторение, а мельчайшее отклонение, минимальный зазор между двумя элементами, то есть «мельчайшая общая парадигма», способная поддерживать фикцию смысла. В произведении живописи и в предметах потребления это была комбинаторика отличий; в современном искусстве эта симуляция сокращается до бесконечно малого зазора, еще разделяющего гиперреальность и гиперживопись. Эта последняя пытается истончиться, пожертвовать собой, самоустраниться перед реальностью, но известно, как в этом ничтожно малом различии вновь оживают все чары искусства: теперь вся живописность скрывается в узкой кайме между картиной и стеной. И еще в подписи — метафизическом знаке живописи и всей метафизики репрезентации, в той предельной точке, где она сама становится своей моделью («чистым взглядом») и обращается сама на себя в навязчивом повторении кода.

Само определение реальности гласит: *это то, что можно эквивалентно воспроизвести*. Такое определение возникло одновременно с наукой, постулирующей, что любой процесс можно точно воспроизвести в заданных условиях, и с промышленной рациональностью, постулирующей универсальную систему эквивалентностей (классическая репрезентация — это не эквивалентность, а транскрипция, интерпретация, комментарий). В итоге этого воспроизводительного процесса оказывается, что реальность — не просто то, что можно воспроизвести, а *то, что всегда уже воспроизведено*. гиперреальность.

Итак, значит, конец реальности и конец искусства в силу их полного взаимопоглощения? Нет: гиперреализм есть высшая форма искусства и реальности в силу обмена, происходящего между ними на уровне симулякра, — обмена привилегиями и предрассудками, на которых зиждется каждое из них. На самом деле гиперреализм следует толковать в противоположном смысле: *сегодня сама реальность гиперреалистична*. Уже и

152

секрет сюрреализма (привожу вам пример сюрреалистической живописи: Сальвадор Дали «Мрачная игра») состоял в том, что наиванальнейшая реальность

может стать сверхреальной, но только в особые, привилегированные моменты, еще связанные с искусством и с воображаемым. Сегодня же вся бытовая, политическая, социальная, историческая, экономическая и т.п. реальность изначально включает в себя симулятивный аспект гиперреализма: мы повсюду уже живем в «эстетической» галлюцинации реальности. Старый лозунг «Реальность превосходит вымысел», соответствовавший еще сюрреалистической стадии эстетизации жизни, ныне сам превзойден: нет больше вымысла, с которым могла бы сравниться жизнь, хотя бы даже побеждая его, — вся реальность сделалась игрой в реальность: радикальное разочарование, кибернетическая стадия cool сменяет фантазматическую стадию hot.

Так, чувство виновности, страх и смерть могут подменяться наслаждением чистыми знаками виновности, отчаяния, насилия и смерти. Это и есть эйфория симуляции, стремящейся к отмене причины и следствия, начала и конца, к замене их дублированием. Подобным способом любая замкнутая система предохраняет себя одновременно и от референциальности и от страха референциальности — и от всякого метаязыка, упреждая его игрой своего собственного метаязыка, то есть дублируя себя собственной критикой. При симуляции металингвистическая иллюзия дублирует и дополняет собой иллюзию референциальную (патетическая галлюцинация знака — и патетическая галлюцинация реальности).

«Какой-то цирк», «настоящий театр», «как в кино» — таковы старые выражения, которыми разоблачали иллюзию во имя натурализма. Теперь на повестке дня уже не это, а *сателлизация реальности*: на орбиту выходит некая неразрешимая реальность, несоразмерная с иллюстрировавшими ее прежде фантазмами. А недавно такая сателлизация словно материализовалась, когда на орбиту реально вывели (как бы возвели в космическую степень) двухкомнатную квартирку с кухней и душем — под названием лунного модуля. Сама обыденность этого земного жилища, вознесенного в ранг космической ценности, абсолютной декорации, гипостазированной в космическом пространстве, — есть конец метафизики и наступление эры симуляции¹. И такая космическая трансценденция банальной двухкомнат-

¹ Коэффициент реальности пропорционален запасу воображаемого, которое и придаст ей ее удельный вес. Это относится и к географическим и космическим исследованиям: когда не остается больше неизведанных территорий, открытых для работы воображаемого, когда вся территория оказывается покрыта картой, то словно бы исчезает и принцип реальности. В этом смысле завоевание космоса есть необратимый шаг к утрате земной референции. Когда пределы некогда ограниченного мира отодвигаются в бесконечность, то из него истекает реальность, то есть внутренняя связность. Завоевание космоса начинается после завоевания планеты, как одно и то же фантазматическое предприятие с целью расширить юрисдикцию реальности — скажем, доставить на Луну национальный флаг, передовую технику и двухкомнатную квартиру; та же самая попытка, что и при субстанциализации концептов или территориализация

бессознательного, — и она равнозначна дереализации человеческого пространства или же его переводу в гиперреальность симуляции.

153

пой квартиры, и ее машинное cool-изображение в гиперреализме² имеют одинаковый смысл: лунный модуль, такой как он есть, уже принадлежит к гиперпространству репрезентации, где каждый обладает технической возможностью моментального воссоздания своей жизни, где пилоты разбившегося в Ле-Бурже «Туполева» могли на своих мониторах наблюдать собственную гибель в прямом показе. Это явление того же разряда, что и короткое замыкание ответа на вопрос при тестировании — процесс моментального продления, в ходе которого реальность сразу же оказывается заражена собственным симулякрот.

Раньше существовал особый класс аллегорических, в чем-то дьявольских объектов: зеркала, отражения, произведения искусства (концепты?) — хоть и симулякры, но прозрачные, явные (изделие не путали с подделкой), в которых был свой характерный стиль и мастерство. И в ту пору удовольствие состояло скорее в том, чтобы в искусственном и поддельном обнаружить нечто «естественное». Сегодня же, когда реальное и воображаемое слились в одно операциональное целое, во всем присутствуют эстетические чары: мы подсознательно, каким-то шестым чувством, воспринимаем съемочные трюки, монтаж, сценарий, передержку реальности в ярком свете моделей — уже не пространство производства, а намагниченную знаками ленту для кодирования и декодирования информации; реальность эстетична уже не в силу обдуманного замысла и художественной дистанции, а в силу ее возведения на вторую ступень, во вторую степень, благодаря опережающей имманентности кода. Над всем витает тень какой-то непреднамеренной пародии, тактической симуляции, неразрешимой игры, с которой и связано эстетическое наслаждение — наслаждение самим чтением и правилами игры. Тревелинг знаков, масс-медиа, моды и моделей, беспроглядно-блестящей атмосферы симулякров.

Искусство давно уже предвидело этот нынешний разворот повседневного быта. Художественное произведение очень рано начина-

² Так же и с дорогими сердцу гиперреалистов металлическим автоприцепом или супермаркетом, или с супом «Кэмпбелл» у Энди Уорхола, или же с «Джокондой», которая теперь тоже выведена на орбиту как абсолютный образец земного искусства — уже вовсе не произведение искусства, но планетарный симулякр, в котором целый мир оставляет свидетельство о себе (на самом деле — о своей смерти) для некоего будущего мира.

154

ет дублировать само себя, манипулируя знаками художественности: это сверхзначение искусства, «академизм означающего» (как выразился бы Леви-Стросе), фактически подводящий к состоянию формы-знака. Тогда-то искусство и вступает в процесс бесконечного *воспроизводства*: все, что дублирует само себя, даже если это банальная реальность быта, тем самым оказывается под знаком

искусства, становится эстетичным. Так же и с производством, которое сегодня, можно сказать, вступает в фазу эстетического самодублирования: отбросив всякое содержание и целесообразность, оно само становится абстрактно-нефигуративным. Тем самым оно выражает чистую форму производства и само, подобно искусству, приобретает смысл целесообразности без цели. Теперь искусство и промышленность могут меняться знаками: искусство становится репродуктивной машиной (Энди Уорхол), не переставая быть искусством, ведь машина теперь — всего лишь знак; а производство, утратив всякую общественную целесообразность, знает испытывает и превозносит само себя в гиперболических, эстетических знаках престижа вроде огромных промышленных комбинатов, 400-метровых небоскребов или таинственной цифири валового национального продукта.

Итак, искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь — искусственность. Следовательно, искусство мертво, потому что не только умерла его критическая трансцендентность, но и сама реальность, всецело пропитавшись эстетикой своей собственной структурности, слилась со своим образом. Ей уже некогда даже создавать эффекты реальности. Она уже и не превосходит вымысел, а перехватывает каждую мечту, еще прежде чем та образует эффект мечты. Какое-то шизофреническое головокружение исходит от этих серийных знаков, недоступных ни для подделки, ни для сублимации, имманентных в своей повторяемости, — кто знает, в чем реальность того, что они симулируют? В них даже нет больше и вытеснения (тем самым симуляция, можно сказать, ведет к психозу), в них вообще отменяются первичные процессы. Бинарный cool-мир поглощает мир метафор и метонимий. Принцип симуляции возобладали и над принципом реальности, и над принципом удовольствия.

KOOL KILLER, ИЛИ ВОССТАНИЕ ПОСРЕДСТВОМ ЗНАКОВ

Весной 1972 года Нью-Йорк захлестнула волна граффити, которые, первоначально появившись на стенах и заборах гетто, постепенно заполнили поезда метро и автобусы, грузовики и лифты, коридоры и памятники, целиком покрыв их примитивными или же очень сложными надписями, по содержанию своему ни политическими, ни порнографическими: это были просто чьи-то имена, чьи-то прозвища, взятые из андерграундных комиксов, — duke sprit superkool koolkiller ace vipere spider eddie kola и т.д., а рядом номер их улицы: eddie 135 woodie 110 shadow 137 и т.д., или же номер римскими цифрами, обозначивший как бы династическую преемственность: snake I snake II snake III и так далее до пятидесяти, по мере того как имя, тотемное наименование подхватывалось авторами новых граффити.

Писали все это magic marker'ом или баллончиком, что позволяет делать надписи более метра высотой по всей длине вагона. По ночам подростки забирались в вагонные депо и даже внутрь вагонов и давали полную волю своей графической фантазии. Наутро все эти поезда катались взад и вперед по Манхэттену. Надписи стирали (что нелегко), авторов граффити арестовывали, сажали в тюрьму, запрещали продажу маркеров и баллончиков — но все попусту: они делали себе самодельные и каждую ночь опять брались за свое.

Сегодня это движение прекратилось, по крайней мере потеряло свою необычайную интенсивность. Оно и не могло не быть эфемерным, и к тому же за год своей истории оно сильно эволюционировало. Граффити сделались более умелыми, с невообразимо причудливы-

156

ми начертаниями, с разветвленной системой стилей и школ, в зависимости от групп, которые в этом участвовали. Во всех случаях у истоков движения стояли молодые негры или пуэрториканцы. Граффити — особенная принадлежность Нью-Йорка. В других городах с большой долей этнических меньшинств встречается много стенных рисунков — импровизированных коллективных произведений этнополитического содержания, — но совсем мало граффити.

Несомненно одно: и те и другие появились на свет после подавления крупных городских волнений 1966-1970 годов. Подобно им, это стихийная борьба, однако иная по типу, иная по содержанию и развертывающаяся в ином пространстве. Это новый тип выступления на сцене города — города уже не как средоточия экономико-политической власти, но как пространства/времени террористической власти средств массовой информации, знаков господствующей культуры.

*

Город, городская среда — это одновременно и нейтральное, однородное пространство безразличия, и пространство нарастающей сегрегации, городских гетто, пространство отверженных кварталов, рас, отдельных возрастных групп; пространство, фрагментированное различительными знаками. Каждая практика, каждый миг повседневной жизни отнесены посредством разнообразных кодов к определенному пространству-времени. Расовые гетто на периферии или же в центре городов суть лишь крайнее выражение такой организации городской среды как гигантского сортировочно-концентрационного центра, где система воспроизводит себя не только в экономическом пространстве, но и в глубину — через сложную систему знаков и кодов, через символическое разрушение социальных отношений.

Город разрастается по горизонтали и по вертикали — как и вся экономическая система. Но у политической экономии есть и третье измерение, это плоскость инвестиции, где всякая социальность разбивается и разрушается сетью знаков. Против этого бессильны архитектура и городское благоустройство, так как они сами берут свое начало в этой новой направленности общего строения системы. Они образуют ее операциональную семиологию.

Раньше город был преимущественным местом производства и реализации товаров, местом промышленной концентрации и эксплуатации. Сегодня он является преимущественным местом исполнения знаков — как исполнения приговора, от которого зависит жизнь или смерть.

157

Кончилась эпоха городов, окруженных красными поясами заводов и рабочих окраин. В самом пространстве таких городов запечатлевалось историческое измерение классовой борьбы, негативность рабочей силы, некая необоримая социальная специфика. Ныне завод как модель социализации посредством капитала

не то чтобы исчез, но уступает стратегическое место всему городу как пространству кода. Исходная матрица городской среды — уже не реализация некоторой *силы* (рабочей силы), а реализация некоторого *отличия* (оперирования знаком). Металлургия превратилась в семиургию.

Такой сценарий развития городской среды материализуется в новых городах, непосредственно возникающих из операционального анализа потребностей и функций/знаков. В них все задумано, спланировано и осуществлено на основе аналитического определения: жилища, транспорт, труд, досуг, игры, культура, — все это взаимоподстановочные элементы на шахматной доске города, в однородном пространстве тотальной окружающей среды. Именно здесь перспективное планирование городов смыкается с расизмом, так как нет никакой разницы между заключением людей по расовому признаку в однородное пространство под названием «гетто» и их усреднением по функциональному признаку потребностей в пространстве нового города. Логика одна и та же.

Город перестал быть политико-индустриальным полигоном, каким он был в XIX веке, теперь это полигон знаков, средств массовой информации, кода. Тем самым суть его больше не сосредоточена в каком-либо географическом месте, будь то завод или даже традиционное гетто. Его суть — заточение в форме/знаке — повсюду. Он весь представляет собой гетто телевидения, рекламы, гетто потребителей/потребляемых, заранее просчитанных читателей, кодированных декодирующихся медиатических сообщений, циркулирующих/циркулируемых в метро, развлекающих/развлекаемых в часы досуга и т.д. Каждое пространство/время городской жизни образует особое гетто, и все они сообщаются между собой. Сегодня социализация — вернее, десоциализация — происходит путем такого структурного разбрасывания по многим кодам. Эра производства, товара и рабочей силы еще означала некоторую солидарность социальных процессов, пусть и в эксплуатации, — из такой социализации, отчасти реализуемой самим капиталом, Маркс и выводит перспективу революции. Однако эта историческая солидарность — фабричная, соседская и классовая — исчезла. Теперь все разобщены и безразличны под властью телевидения и автомобиля, под властью моделей поведения, запечатленных во всем — в передачах масс-медиа или же в планировке городов. Все выстроены в ряд, и каждый бессознательно отождествляет себя с

158

умело расставленными направляющими симулятивными моделями. Все допускают взаимную подстановку, как и сами эти модели. Эра индивидов с изменяемой геометрией — зато неизменной и централизованной остается геометрия кода. Фактически форму общественных отношений образует диффузно присутствующая во всех тканях городов монополия кода.

Можно предвидеть, что децентрализация производства, всей сферы материального производства положит конец исторической соотнесенности города с рыночным производством. Система может обойтись без фабрично-производственного города, без пространства/времени товаров и товарно-рыночных отношений. Имеются уже признаки подобной эволюции. Но она не может обойтись без города как

пространства/времени кода и воспроизводства, ведь власть есть по определению централизованность кода.

*

Оттого первостепенной политической важностью обладают сегодня любые выступления против этой семиократии, этой новейшей формы закона ценности — тотальной взаимоподстановочности элементов в рамках функционального целого, где каждый элемент осмыслен лишь в качестве структурной переменной, подчиненной коду. Таковы, например, граффити.

Действительно, в подобных условиях радикальным бунтарством становится уже заявить: «Я существую, меня зовут так-то, я с такой-то улицы, я живу здесь и теперь». Но это было бы еще только бунтарством ради идентичности — борьба против анонимности, отстаивание своего имени и своей реальности. Нью-йоркские граффити идут дальше: всеобщей анонимности они противопоставляют не имена, а псевдонимы. Они стремятся вырваться из комбинаторики не затем, чтобы отвоевать все равно недостижимую идентичность, а чтобы обернуть против системы сам принцип недетерминированности — обратить *недетерминированность* в истребительную *экстерминацию*. Код оказывается обращен сам против себя, по своей же логике и на своей же территории, что позволяет победить его, превзойдя в ирреференциальности.

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 — это не значит ничего, это даже не чье-то имя, а нечто вроде символического матрикулярного номера, чья задача сбить с толку обычную систему наименований. В его элементах нет ничего оригинального — все они взяты из комиксов, где были заключены в рамки вымышленных историй, но из этих рамок они резко вырываются, проецируясь на реаль-

159

ность как крик, междометие, анти-дискурс, как отказ от всякой синтаксической, поэтической, политической обработки, как мельчайший элемент, радикально неприступный для какого бы то ни было организованного дискурса. Непобедимые в силу самой своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; избегая как денотации, так и коннотации, они тем самым оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве *пустых означающих* в сферу *полновесных знаков* города, разлагая ее одним лишь своим присутствием.

В этих именах нет интимности, как нет ее и в гетто — оно живет без частной жизни, зато в процессе интенсивного коллективного взаимообмена. Эти имена отстаивают не чью-либо идентичность или личность, а радикальную исключительность клана, группировки, банды, возрастной, этнической или иной группы, принадлежность к которым, как известно, реализуется через присвоение имени и через беззаветную верность этому тотемному наименованию, пусть даже оно происходит напрямую из андерграундных комиксов. Структура нашего общества отрицает подобного рода* символические наименования — она нарекает каждого именем *собственным* и наделяет его *приватной* индивидуальностью, разрушая

всякую солидарность во имя абстрактно-универсальной социальности города. Эти же имена или родоплеменные прозвища обладают настоящей символической инвестицией: они созданы для дарения, обмена, передачи, бесконечной смены в анонимной стихии — только анонимность здесь коллективная, и эти имена в ней как этапы инициации, переходящей от одного к другому по цепочке обмена, так что они, как и весь язык в целом, не принадлежат никому.

В этом состоит настоящая сила символического ритуала, и в этом смысле граффити идут наперекор всем рекламно-медиагическим знакам, которые заполняют стены наших городов и могут создать обманчивое впечатление таких же заклинаний. Рекламу соотносили с праздником: без нее городская среда была бы унылой. Но на самом деле она представляет собой лишь холодную оживленность, симулякр призывности и теплоты, она никому не подает знака, не может быть подхвачена автономным или коллективным прочтением, не создает символической сети. Реклама — это все равно что стена, даже хуже тех стен, которые ее несут, — стена функциональных знаков, созданных для декодирования и исчерпывающих им весь свой эффект.

Вообще, все медиагические знаки происходят из этого бескачественного пространства, из этой стены надписей, вздымающейся между производителями и потребителями, отправителями и получателями знаков. Как сказал бы Делёз, это городское тело без органов, в кото-

160

ром пересекаются текущие по установленным руслам токи. Граффити же связаны с территорией. Они территориализуют декодированное городское пространство — через них та или иная улица, стена, квартал обретают жизнь, вновь становятся коллективной территорией. И они не ограничиваются одними лишь кварталами гетто — они разносят гетто по всем городским артериям, вторгаются в город белых и делают явным тот факт, что он-то как раз и есть настоящее гетто западной цивилизации.

Вместе с ними в город вторгается лингвистическое гетто — своего рода мятеж знаков. До сих пор в ряду других знаков городской сигнализации граффити находились на низменном сексуально-порнографическом уровне, на уровне надписей, стыдливо вытесненных в общественные туалеты и на пустыри. Более или менее наступательный характер имели только завладевшие стенами политико-пропагандистские лозунги, полновесные знаки, для которых стена еще служит носителем, а язык — традиционным средством сообщения. Ни стена как таковая, ни функциональность знаков как таковая их не интересуют. Пожалуй, только в мае 1968 года во Франции граффити и афиши захлестывали стены по-другому, взяв в оборот сам свой материальный носитель, вернув стенам ту стихийную изменчивость, внезапность надписи, что равнозначна их полной отмене. Надписи и фрески на стенах Нантерского университета как раз и осуществляли такое антимагическое действие — захват стены как означаемого функционально-террористической разметки пространства. Это доказывается тем фактом, что у администрации хватило ума не стирать их и не окрашивать заново стены: эту функцию взяли на себя массовые политические лозунги и афиши. В репрессии не было нужды: крайне левые масс-медиа сами вернули стенам их функциональную

слепоту. Позднее получила известность стена протеста в Стокгольме — свобода протестовать на определенном пространстве, на соседних же стенах граффити запрещаются.

Была еще недолговечная попытка завоевать на свою сторону рекламу. Попытка, ограниченная своим материальным носителем, но все же использовавшая направления, разработанные самими средствами массовой информации (метро, вокзалы, афиши). Была и попытка Джерри Рубина и американской контркультуры прорваться на телевидение. Попытка политического захвата крупнейшего массового средства информации — но лишь на уровне содержания, не меняя самого средства информации.

В случае с нью-йоркскими граффити впервые были использованы столь широко и столь вольно-наступательно городские артерии и подвижные носители. А главное, впервые объектом атаки оказались

161

масс-медиа в самой своей форме, то есть в присущем им способе производства и распространения знаков. И это именно оттого, что в граффити нет содержания, нет сообщения. Эта пустота и образует их силу. Тотальное наступление на уровне формы не случайно сопровождается отступлением содержания. Это вытекает из революционной интуиции — догадки о том, что глубинная идеология функционирует теперь не на уровне политических означаемых, а на уровне означающих, и что именно с этой стороны система наиболее уязвима и должна быть разгромлена.

Так проясняется политическое значение этих граффити. Они родились на свет в результате подавления волнений в городских гетто. Под действием репрессий бунт разделился на две части — с одной стороны, чисто политическая, твердокаменно-доктринальная марксистско-ленинская организация, а с другой стороны, этот стихийно-культурный процесс, происходящий в сфере знаков, без всякой цели, идеологии и содержания. Иные усматривают подлинно революционную практику в первом из этих двух течений, а граффити расценивают как что-то несерьезное. На самом деле все наоборот: неудача выступлений 1970 года привела к спаду традиционной политической активности, зато к радикализации бунта на подлинно стратегическом направлении, в области тотального манипулирования кодами и значениями. Так что это вовсе не бегство в сферу знаков, а напротив, огромный шаг вперед в теории и практике — эти два начала здесь именно что не разобщены под действием организации.

При восстании, вторжении в городскую среду как место воспроизводства кода уже не имеет значения соотношение сил; ведь знаки живут игрой не сил, а отличий, а значит, и атаковать их нужно с помощью отличия — ломать структуру кодов, кодированные отличия с помощью отличия абсолютного, некодифицируемого, при столкновении с которым система сама собой распадается. Для этого не нужны ни организованные массы, ни ясное политическое сознание. Достаточно тысячи подростков, вооруженных маркерами и баллончиками с краской, чтобы перепутать всю сигнальную систему города, чтобы расстроить весь порядок знаков. Все планы нью-йоркского метро покрыты граффити — это та же

партизанская тактика, как у чехов, когда они меняли названия пражских улиц, чтобы в них заблудились русские.

*

City Walls, стенные росписи, вопреки видимости не имеют ничего общего с этими граффити. Собственно, они и возникли раньше них и будут существовать после них. Инициатива такой стенной жи-

162

вописи идет сверху, это проект обновления и оживления города, осуществляемый на муниципальные средства. City Walls Incorporated — это организация, созданная в 1969 году с целью «разработки программы и технических средств стенной живописи». Ее бюджет покрывается городским отделом культуры и рядом фондов, таких как фонд Дэвида Рокфеллера. Ее художественная идеология — «естественный союз зданий и монументальной живописи». Ее цель — «дарить искусство населению Нью-Йорка». Таков же и проект художественных придорожных щитов (bill-board-art-project) в Лос-Анджелесе: «Этот проект был учрежден с целью способствовать созданию художественных изображений, использующих в качестве материала щиты на городских улицах. Благодаря сотрудничеству Фостера и Клейзера (двух крупных рекламных агентств), места размещения рекламных объявлений сделались также и витринами для искусства лос-анджелесских художников. Они образуют динамичную художественную среду и выводят искусство из тесного круга галерей и музеев».

Разумеется, такие акции поручают профессионалам, группе художников, которые в Нью-Йорке объединились в консорциум. Все недвусмысленно: перед нами политика в области окружающей среды, крупномасштабный городской дизайн — от него выигрывают и город и искусство. Ведь город не взорвется от выхода искусства «под открытое небо», на улицу, и искусство тоже не взорвется от соприкосновения с городом. Весь город становится художественной галереей, искусство находит себе новое поле для маневра в городе. Ни город, ни искусство не изменили свою структуру, они лишь обменялись своими привилегиями.

«Дарить искусство населению Нью-Йорка!» Достаточно только сравнить сию формулу с той, что заключена в SUPERKOOL: «Да, парни, кое-кому это не нравится, но нравится им или нет, а мы тут устроили сильнейшее художественное движение, чтобы вдарить по городу Нью-Йорку».

В этом вся разница. Некоторые из стенных росписей красивы, но это тут совершенно ни при чем. Они останутся в истории искусства, простыми линиями и красками сотворив пространство из слепых и голых стен; самые красивые из них — иллюзионистские, создающие иллюзию пространственной глубины, «расширяющие архитектуру воображением», по словам одного из художников. Но в этом же и их ограниченность. Они *обыгрывают* архитектуру, но не ломают правил игры. Они реутилизируют архитектуру в сфере воображаемого, по сохраняют ее священный характер (архитектуры как технического материала и как монументальной структуры, не исключая и ее соци-

163

ально-классового аспекта, так как большинство подобных City Walls находятся в «белой», благоустроенной части городов).

Однако архитектура и городское благоустройство, даже преобразенные воображением, не могут ничего изменить, так как они сами суть средства массовой информации, и даже в самых дерзких своих замыслах они воспроизводят массовые общественные отношения, то есть не дают людям возможности коллективного ответа. Все, что они могут сделать, это оживить, очеловечить, переоформить городской пейзаж, «оформить» его в широком смысле слова. То есть симулировать обмен и коллективные ценности, симулировать игру и нефункциональные пространства. Таковы детские игровые площадки, зеленые зоны, дома культуры, таковы и City Walls и стены протеста, эти зеленые зоны слова.

Граффити же нимало не заботятся об архитектуре, они марают ее, пренебрегают ею, проходят сквозь нее. В стенной росписи художник сообразуется со стеной, словно с рамой своего мольберта. Граффити же перескакивают с дома на дом, со стены на стену, на окно, или на дверь, или на стекло вагона, или прямо на тротуар; они налезают, изрыгаются на что попало, напозадают друг на друга (такое напозадание равнозначно отмене материального носителя как плоскости, а выход за его пределы равнозначен его отмене как рамки); их графика напоминает перверсивный полиморфизм детей, игнорирующих половое различие людей и разграничение эrogenных зон. Вообще, любопытно, что граффити заново превращают городские стены и части стен, автобусы и поезда метро — в *тело*, тело без конца и начала, сплошь эротизированное их начертанием, подобно тому как тело может эротизироваться при нанесении первобытной татуировки. У первобытных народов татуировка, наносимая прямо на тело, наряду с другими ритуальными знаками делает тело телом — материалом для символического обмена; без татуировки, как и без маски, это было бы всего лишь тело как тело — голое и невыразительное. Покрывая стены татуировкой, SUPERSEX и SUPERKOOL освобождают их от архитектуры и возвращают их в состояние живой, еще социальной материи, в состояние колышущегося городского тела, еще не несущего на себе функционально-институционального клейма. Исчезает квадратная структура стен, ведь они татуированы как архаические медали. Исчезает репрессивное пространство/время городского транспорта, ведь поезда метро несутся словно метательные снаряды или живые гидры, татуированные с головы до пят. В городе вновь появляется что-то от родоплеменного строя, от древней наскальной живописи, от дописьменной культуры, с ее сильнейшими, но лишенными смысла эмблемами — нанесенными прямо на живую плоть пустыми знаками, выража-

164

ющими не личную идентичность, но групповую инициацию и преемственность: «A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I»¹.

Право же, удивительно видеть, как все это захлестывает собой квадратно-бинарный пейзаж города, над которым высятся две стеклянно-алюминиевые башни World Trade Center, эти неувязимые сверхзнаки всемогущества системы.

*

Стенные фрески бывают также и в гетто — создания спонтанно-этнических групп, разрисовывающих стены своих домов. Их социально-политический импульс — тот же, что и в граффити. Это стихийная стенная живопись, не финансируемая городской администрацией. Кроме того, все они тяготеют к политической тематике, выражают революционные идеи: единство угнетенных, мир во всем мире, культурный подъем данной этнической общины, солидарность, реже — насилие и открытую борьбу. В общем, в отличие от граффити, в них есть смысл, сообщение. А в противоположность City Walls, следующих традициям абстрактного искусства, геометрического или сюрреалистического, они всегда отличаются фигуративно-идеалистической направленностью. Здесь проявляется различие между ученым и умелым искусством авангарда, давно превзошедшим наивную фигуративность, и формами народного реализма, несущими сильное идеологическое содержание, но по форме своей «не столь развитыми» (впрочем, их стилистика многообразна, от детских рисунков до мексиканских фресок, от ученой живописи в духе таможенника Руссо или Фернана Леже до обыкновенного лубка, сентиментально иллюстрирующего эпизоды народной борьбы). Во всяком случае, эта контркультура отнюдь не андерграундная, но обдуманная, опирающаяся на культурно-политическое самосознание угнетенной группы.

Здесь опять-таки некоторые фрески красивы, другие не очень. То, что к ним вообще применим такой эстетический критерий, — в известном смысле знак их слабости. Я хочу сказать, что при всей своей стихийности, коллективности, анонимности они все же сообразуются со своим материальным носителем и с языком живописи, пусть даже и в целях политического действия. В этом отношении они могут очень скоро оказаться декоративными произведениями, и некоторые в качестве таковых уже и задуманы, любясь собственной художественной ценностью. Большинство будет избавлено от такой музей-

¹ Примерный перевод: «Биокибернетический мир самоосуществляющегося пророчества, оргия I» (англ.). — Прим. перев.

165

фикации скорым сносом заборов и старых стен; здесь муниципалитет не оказывает поддержки искусству, а носитель у этих фресок — черный, как и у всего гетто. И все же их умирание происходит иначе, чем в случае с граффити, которые систематически подвергаются полицейским репрессиям (их даже запрещают фотографировать). Дело в том, что граффити наступательнее, радикальнее — они вторгаются в город для белых, а главное, они по ту сторону идеологии и искусства. Это почти парадокс: в то время как стены негритянских и пуэрториканских кварталов, даже если фрески на них не подписаны, всегда несут на себе некоторую виртуальную подпись (ссылку на определенное политическое или культурное, если не художественное движение), то граффити, хоть и представляют собой просто-напросто имена, обходятся совершенно без всякой референции, без всякого происхождения. Они единственно стихийны, поскольку их сообщение равно нулю.

*

Что они означают — станет, пожалуй, яснее, если проанализировать два способа идеологического перехвата, которому они подвергаются (не считая полицейских репрессий):

1. Их переосмысливают как искусство — скажем, Джей Джей-кокк: «Уходящая в глубину тысячелетий первобытно-общинная, незлитарная форма абстрактного экспрессионизма». Или еще: «Поезда с грохотом проезжали по станции, словно картины Джексона Поллока, с ревом несущиеся по коридорам истории искусства». Поговаривают о «художниках граффити», о «взрыве народного творчества», которое создается подростками и «останется одним из важнейших и характернейших проявлений 70-х годов», и т.д. Здесь всякий раз осуществляется эстетическая редукция, эта фундаментальная форма нашей господствующей культуры.

2. Их истолковывают (здесь я говорю о самых восхищенных толкователях) в понятиях борьбы за идентичность и свободу личности, нонконформизма: «Нерушимость индивида, выживающего в бесчеловечной среде» (Мици Канлиф, «Нью-Йорк таймс»). Это буржуазно-гуманистическое толкование, исходящее из *нашего* чувства фрустрации в анонимности больших городов. Опять Канлиф: «Это [граффити] говорит нам: я есмь, я существую, я реален, я здесь жил. Это говорит нам: KIKI, или DUKE, или MIKE, или GINO жив, здоров и живет в Нью-Йорке». Очень хорошо, только «это» так не говорит, так говорит наш буржуазно-экзистенциальный романтизм, так говорит единственное и несравненное существо, которым является каж-

166

дый из нас и которое стирается в порошок городом. А негритянским подросткам не приходится отстаивать свою личность, они с самого начала отстаивают некоторую общность. Своим бунтом они отвергают одновременно и буржуазную идентичность и анонимность. COOL

COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN — стоит только вслушаться в эту однообразную индейскую литанию, подрывную литанию анонимности, символический взрыв этих воинских кличек в самом сердце столицы белых людей.

III. МОДА, ИЛИ ФЕЕРИЯ КОДА

ЛЕГКОВЕСНОСТЬ УЖЕ-ВИДЕННОГО

Мода занимает необычайно привилегированное положение, оттого что мир в ней полностью разрешается. Ускорение чистой дифференциальной игры означающих выступает в ней феерически ярко — феерическое головокружение от утраты всякой референции. В этом смысле она представляет собой завершающую форму политической экономии — тот цикл, где отменяется линейный характер товара.

В знаках моды нет больше никакой внутренней детерминированности, и потому они обретают свободу безграничных подстановок и перестановок. В итоге этой небывалой эмансипации они по-своему логично подчиняются правилу безумно-

неукоснительной повторяемости. Так обстоит дело в моде, регулирующей одежду, тело, бытовые вещи, — всю сферу «легких» знаков. В сфере «тяжелых» знаков — политике, морали, экономике, науке, культуре, сексуальности — принцип подстановочности никогда не действует настолько вольно. Эти различные области можно разместить в порядке убывающей «симулятивности», однако все они, пусть и в неравной степени, одновременно тяготеют к сближению с моделями симуляции, безразличной дифференциальной игры, структурной игры со смыслом. В этом смысле можно сказать, что все они одержимы модой. Ведь мода может пониматься как самый поверхностный и самый глубинный из социальных механизмов — через нее код властно сообщает всем другим областям свою инвестицию.

В моде, как и в коде, означаемые ускользают, а ряды означающего более никуда не ведут. Различие означаемого и означающего отменяется подобно различию полов (А.-П.Жеди, «Гермафродитизм

170

означающего»), пол размнивается в игре различительных оппозиций, и начинается какой-то грандиозный фетишизм, с которым связано особое наслаждение и особое отчаяние: завораживающая власть чистой манипуляции и отчаяние от ее абсолютной недетерминированности. По своей глубинной сути мода внушает нам разрыв воображаемого строя вещей — строя референциального Разума во всех его формах, и хотя от такого разгрома разума, от такой ликвидации смысла (в частности, на уровне нашего тела — отсюда тесная связь моды с одеждой), от такой целесообразности без цели, которую являет нам мода, мы и можем получать удовольствие, одновременно мы и глубоко страдаем от связанного с этим распада рациональности, когда разум попадает во власть простого, чистого чередования знаков.

Мы противимся признавать, что все секторы нашей жизни оказались в сфере товара, и еще сильнее — что они оказались в сфере моды. Дело в том, что здесь ликвидация ценностей идет особенно радикально. Под властью товара все виды труда обмениваются друг на друга и теряют свою особость — под властью моды уже сами труд и досуг как таковые меняются своими знаками. Под властью товара культура продается и покупается — под властью моды все культуры смешиваются в кучу в тотальной игре симулякров. Под властью товара любовь превращается в проституцию — под властью моды исчезает само отношение субъекта и объекта, рассеиваясь в ничем не скованной cool-сексуальности. Под властью товара время копится как деньги — под властью моды оно дробится на прерывистые, взаимоналагающиеся циклы.

Сегодня все на свете, в самом своем принципе идентичности, затронуто влиянием моды — ее способностью переводить любые формы в состояние безначальной повторяемости. мода всегда пользуется стилем «ретро», но всегда ценой отмены прошлого как такового: формы умирают и воскресают в виде призраков. Это и есть ее специфическая *актуальность* — не референтная отсылка к настоящему моменту, а тотальная и моментальная реутилизация прошлого. мода — это, парадоксальным образом, *несвоевременное*. В пей всегда предполагается замирание форм, которые как бы абстрагируются и становятся вневременными эффективными знаками, а уже те, в силу какой-то искривленности времени, могут вновь появиться в настоящем времени, заражая его своей несвоевременностью, чарами призрачного

возврата [revenir], противостоящего структурному становлению [devenir]. Эстетика возобновления: мода получает свою легковесность от смерти, а современность — от уже-виденного. В ней и отчаяние от того, что ничто не вечно, и, наоборот, наслаждение от знания, что за порогом смерти все сохраняет шанс на повторную жизнь — по

171

только уже лишенную невинности, так как весь мир реальности успевает поглотить мода; *она придавливает живое значение всей тяжестью мертвого труда знаков* — и притом с чудесной забывчивостью, в фантастически неузнаваемом их виде. Но вспомним, что и чары индустриально-технической машинерии тоже происходят оттого, что все это *мертвый* труд, который следит за трудом живым и постепенно пожирает его. Наше ослепленное неузнавание старых форм соразмерно этой операции, когда мертвый хватает живого. Один лишь мертвый труд обладает совершенством и странностью уже-виденного. Таким образом, удовольствие от моды — это наслаждение призрачно-циклическим миром форм, отошедших в прошлое, но вновь и вновь воскресающих в виде эффективных знаков. По словам Кёнига, мода сдается своего рода суицидальным желанием, которое реализуется в тот самый момент, когда она достигает своего апогея. Это верно, только это желание смерти — *созерцательное*, связанное со зрелищем беспрестанного упразднения форм. То есть и само желание смерти также реутилизируется в моде, очищается от всяких субверсивных фантазмов и включается, как и все остальное, в ее безвредные циклические революции.

Прочистив эти фантазмы, которые в глубинах воображаемого придают повтору чарующее обаяние прошлой жизни, мода производит свой головокружительный эффект исключительно на поверхности, в чистой актуальности. Значит ли это, что она обретает ту невинность, какую Ницше приписывал древним грекам: «Они умели-таки *жить*... оставаться у поверхности, у складки, у кожи, поклоняться иллюзии, верить в формы, звуки, слова... Греки были поверхностными — *из глубины!*» («Веселая паука»)?¹ Нет, мода лишь симулирует эту невинность становления. Она лишь реутилизует, вовлекает в повторный оборот этот цикл видимостей. Доказательством этому то, что развитие моды исторически совпадает с развитием музея. Парадоксальным образом, музейный императив вечной запечатленности форм и императив их чистой актуальности функционируют в нашей культуре одновременно. Просто управляет ими один и тот же статус знака в пашей современной цивилизации.

В то время как разные стили взаимно исключают друг друга, для музея характерно виртуальное сосуществование всех стилей, их смешение в рамках одного и того же культурного суперинститута, точнее их ценностная соизмеримость под знаком золотого эталона культуры. Так же поступает и мода в рамках своего цикла: она играет взаимоподстановками абсолютно всех знаков. Темпоральность му-

¹ Ф.Ницше, *Сочинения*, т. 1, М., Мысль, 1990, с. 496. — *Прим. перев.*

172

зая характеризуется «совершенством», завершенностью — это специфическое состояние того, что миновало и ни в коем случае не современно. Но мода тоже никогда не современна — она играет на повторяемости однажды умерших форм, сохраняя их в виде знаков в некоем вневременном заповеднике. Мода из года в год с величайшей комбинаторной свободой фабрикует «уже бывшее». Поэтому у нее тоже есть эффект моментального «совершенства» — совершенства почти музейного, но применительно к мимолетным формам. И обратно, в музее есть элемент дизайна, обыгрывающего разные произведения как элементы единого целого. Мода и музей — современники и сообщники, совместно противостоящие всем прежним культурам, которые строились из неэквивалентных знаков и несовместимых стилей.

МОДНАЯ «СТРУКТУРА»

Мода существует только в контексте современности — в свойственной ей модели разрыва, прогресса и инновации. Старое и новое значимо чередуются друг с другом в любой культуре. Но только у нас, начиная с эпохи Просвещения и промышленной Революции, имеется историко-полюсическая структура перемен и кризисов. В современную эпоху, по-видимому, одновременно утверждается и линейное время технического прогресса, производства и истории, и циклическое время моды. Это лишь кажущееся противоречие, так как фактически современная эпоха отнюдь не представляет собой радикального разрыва с прошлым. Да и традиция — это не преобладание старого над новым: она просто не знает ни старого, ни нового, оба эти понятия сразу изобретены современностью, и потому она всегда является и «нео-» и вместе с тем «ретро», сочетает модернизм с анахронизмом. Диалектика разрыва в ней очень быстро превращается в динамику смешения и реутилизации. В политике, технике, искусстве, культуре она характеризуется терпимым для системы уровнем изменчивости, при котором ничего не меняется в основном строе вещей. Так и мода нимало ему не противоречит — в ней с большой ясностью выражаются одновременно *миф* о переменах (которые благодаря ей переживаются как высшая ценность в самых обыденных аспектах жизни) и структурный *закон* перемен, согласно которому они осуществляются через игру моделей и различительных оппозиций, то есть через особую упорядоченность, не уступающую коду традиции. Ведь сущностью современной эпохи является бинарная логика. Именно она дает толчок бесконечной дифференциации и «диалектическим» эффектам разрыва. Современность — это не преобразование, а подстановка

174

всех ценностей, их комбинаторика и амбивалентность. Современная эпоха — это особый код, и эмблемой его служит мода.

Только в подобной перспективе и возможно описать пределы моды — то есть преодолеть два параллельных предрассудка, которые заключаются:

1° в растяжении ее границ до крайних антропологических пределов, а то и до поведения животных;

2° наоборот, в сокращении ее сегодняшней сферы до одной лишь области одежды и знаков внешнего облика.

Мода не имеет ничего общего с ритуальным порядком (а тем более с брачными нарядами животных), так как в нем нет ни эквивалентности/чередования старого и нового, ни систем различительных оппозиций, ни серийно-комбинаторной дифракции моделей. Напротив, мода образует средоточие современной культуры, включая такие ее стороны, как наука и революция, потому что этой логикой насквозь пронизан весь порядок современности, от секса до масс-медиа, от искусства до политики. Даже в тех аспектах моды, которые кажутся наиболее близкими к ритуалу, — мода как зрелище, праздник, расточительство, — еще яснее выступает их разница: ведь уподоблять моду церемониалу мы можем только в *эстетической* перспективе (подобно тому как уподоблять соответствующие процессы нашего времени первобытным структурам мы можем только через понятие праздника), которая сама принадлежит современной эпохе (с ее игрой различительных оппозиций «польза/бесполезность» и т.д.) и которую мы проецируем на архаические структуры, чтобы подтянуть их к нашим аналогиям. Наша мода — это зрелище, самоудваивающаяся и *эстетически* любующаяся собой социальность, игра перемен ради перемен. При первобытном же строе демонстрация знаков никогда не имела такого «эстетического» эффекта. Точно так же и наш праздник — это своеобразная *«эстетика» трансгрессии*, чего не было при первобытном обмене, хоть мы и любим искать там отражение или образец наших праздников, переосмысливая потлач «эстетически» и этноцентрически.

В той же мере, в какой необходимо разграничивать моду и ритуальный порядок, требуется и более радикальный анализ моды в рамках нашей собственной системы. При минимальном, поверхностном определении моды говорят всего лишь так (Эдмуй Радар в журнале «Диоген»): «В языке моде подчиняется не значение дискурса, а его миметический носитель, то есть ритм, тональность, артикуляция; в выборе слов и оборотов... в мимике... Сказанное относится и к интеллектуальным модам, таким как экзистенциализм или структурализм: заимствуется словарь, а не направление поисков...» Таким образом,

175

сохраняется некая глубинная структура, недоступная для моды. На самом же деле моды следует искать в самом производстве смысла, в самых «объективных» его структурах, поскольку они тоже покорны игре симуляции и комбинаторной инновации. Необходимо идти вглубь и в случае одежды и тела: ныне уже само тело как таковое, со своей идентичностью, полом, социальным статусом, сделалось материалом для моды, а одежда составляет лишь его частный случай. И так далее. Конечно, одной из областей, где действуют *«эффекты»* моды, является популяризация научных и культурных течений. Но необходимо рассмотреть и собственно науку и культуру, в самой «оригинальности» их процессов, чтобы выяснить, не подчиняются ли и они тоже модной *«структуре»*. Раз есть возможность их популяризации — чего не было ни в какой другой культуре (ни факсимиле, ни дайджест, ни подделка, ни имитация, ни симуляция и массовое распространение в упрощенной форме немислимы для ритуального слова, для сакрального текста или жеста), — значит, уже у истоков инновации в этих областях имеет место манипулирование аналитическими моделями, простыми элементами и регулярными

оппозициями, в результате чего оба уровня, «оригинал» и популяризация, оказываются по сути однородными, а различие их — чисто тактическим и моральным. Эдмон Радар не замечает, что не только «мимика» дискурса, но и сам его смысл подпадает под власть моды, как только в некотором всецело автореференциальном культурном поле понятия начинают взаимопорождаться и взаимоперекликаться как чистая игра отражений. Так может происходить и с научными гипотезами. Фатального превращения в моду не избегает и психоанализ, в самом средостении своей теоретической и клинической деятельности: он тоже вступает в стадию институционального самовоспроизводства, развивая те элементы симулятивных моделей, что уже содержались в его основополагающих понятиях. Если раньше имела место *работа* бессознательного, то есть психоанализ был детерминирован своим объектом, то сегодня это потихоньку сменилось *детерминированностью бессознательного самим психоанализом*. Теперь он уже сам *воспроизводит* бессознательное и сам является собственной референцией (обозначает себя как *моду*). Бессознательное входит составной частью в наши нравы, пользуется большим спросом, и психоанализ обретает общественное могущество, как код — что сопровождается чрезвычайным усложнением теорий бессознательного, которые по сути все безразличны и могут подставляться одна вместо другой.

У моды есть «светская» сторона — модные мечты, фантазмы, психозы, научные теории, лингвистические школы, не говоря уже об искусстве и политике, — но все это мелочи. Гораздо глубже ею бы-

176

вают охвачены дисциплины-*модели* — именно постольку, поскольку им удается к вящей своей славе автономизировать собственные аксиомы и вступить в *эстетическую*, чуть ли не игровую фазу развития, когда, как в некоторых математических формулах, существенна только безупречная симметрия аналитических моделей.

ПЛАВАЮЩЕЕ СОСТОЯНИЕ ЗНАКОВ

Будучи современницей политической экономии, мода, как и рынок, представляет собой универсальную форму. В ней взаимообмениваются всевозможные знаки, подобно тому как в рыночной игре эквивалентностей участвуют всевозможные продукты. Это единственная знаковая система, допускающая универсализацию, а потому она и захватывает все остальные, подобно тому как рынок устраняет все иные способы обмена. А если в сфере моды не обнаруживается какого-либо всеобщего эквивалента, то это потому, что мода изначально стоит на более абстрактном и формальном уровне, чем политическая экономия, на такой стадии, где даже и не нужно более чувственно осязаемого всеобщего эквивалента (золота или денег), потому что здесь сохраняется одна лишь *форма* всеобщей эквивалентности, то есть сама мода. Или иначе: всеобщий эквивалент требуется при *количественном* обмене ценностей, а при обмене отличий нужны *модели*. Модели и служат своего рода всеобщим эквивалентом, преломляющимся через матрицы, которыми регулируются различные области моды. Они служат шифтерами, эффекторами, диспетчерами, средствами сообщения моды, через них она без конца и воспроизводится. Мода имеет место с того момента, когда

некоторая форма производится уже не по своим собственным детерминантам, а *непосредственно по модели*, то есть она вообще не производится, а всякий раз уже *воспроизводится*. Ее единственной референцией стала сама модель.

Мода — это не *дрейф* знаков, а их *плавающее* состояние, как нынешний плавающий курс денежных знаков. В области экономики это плавающее состояние возникло недавно: для этого нужно было, чтобы повсеместно совершилось «первоначальное накопление», чтобы

178

пришел к своему завершению цикл мертвого труда (вслед за деньгами в состоянии всеобщей относительности попадает и экономический уклад в целом). А вот в области знаков этот процесс состоялся уже давно. Первоначальное накопление происходило здесь раньше или даже вообще имелось изначально, и мода являет собой то уже достигнутое состояние ускоренно-безграничной циркуляции, поточно-повторяющейся комбинаторики знаков, которое соответствует сиюминутно-подвижному равновесию плавающих валют. В ней все культуры, все знаковые системы обмениваются, комбинируются, контаминируются, образуют недолговечные равновесия, чья форма быстро распадается, а смысл их не заключается ни в чем. Мода — это стадия чистой спекуляции в области знаков, где нет никакого императива когерентности или референтности, так же как у плавающих валют нет никакого устойчивого паритета или конвертируемости в золото; для моды (а в скором будущем, вероятно, и для экономики) из такой недетерминированности вытекает характерная цикличность и повторяемость, в то время как из детерминированности (знаков или же производства) следует непрерывный линейный порядок. Так в форме моды уже угадывается грядущая судьба экономики: на пути универсальных подстановок мода идет далеко впереди денег и вообще экономики.

