

тщетные дебаты касательно самостоятельности искусства или его политического подчинения. Искусство всегда ссужает предприятиям по порабощению или раскрепощению только то, что в состоянии им ссудить, то есть всего-навсего то, что у него с ними общего: положения и движения тел, функции речи, распределения на зримое и незримое. И автономия, которой оно может наслаждаться, и подрывная деятельность, которую оно может себе приписать, покоятся на одной и той же основе.

2 О РЕЖИМАХ ИСКУССТВА И О НЕЗНАЧИТЕЛЬНОМ ИНТЕРЕСЕ ПОНЯТИЯ МОДЕРНА

Оказывается, что некоторые из ключевых для осмысления художественного творчества XX века категорий, такие как модерн, авангард и, с недавних пор, постмодерн, несут в равной степени и политический смысл. Как Вам кажется, представляют ли они какой-либо интерес для четкого понимания того, что именно привязывает «эстетическое» к «политическому»?

Я считаю, что понятия «модерн» и «авангард» вряд ли проливают достаточный свет для осмысления как появившихся за последний век новых художественных форм, так и отношений между эстетическим и политическим. В действительности они смешивают две совершенно разные вещи: с одной стороны — присущую режиму искусства историчность, с другой — те переломные или упреждающие решения, которые совершаются внутри этого режима. Понятие эстетического модерна охватывает, не придавая ему ничего концептуального, своеобразие частного режима искусства, то есть специфической связи между типами производства произведений или практиками, формами зримости этих практик и типами концептуализации тех и других.

Чтобы прояснить это понятие и определить место проблемы, здесь напрашивается отступление. Касательно того, что мы называем *искусством*, в русле западной традиции можно выделить, собственно, три главных режима идентификации. Прежде всего, имеется то, что я предлагаю называть этическим режимом образов. В этом режиме «искусство» не

опознается как таковое, а попадает в ведение вопроса об образах. Имеет место один тип сущностей — образы, — каковой является предметом двойного вопроса: вопроса происхождения и, следовательно, содержания в них истины; и вопроса предназначения: того применения, которому они служат, и тех последствий, которые за собой влекут. От этого режима зависит вопрос об изображении божеств, о праве или запрете их производить, о статусе и значении тех из них, что произведены. Зависит и вся платоновская полемика против личин-симулякров в живописи, в стихе и на сцене. Платон отнюдь не подчиняет, как часто говорят, искусство политике. Для него не имеет смысла само это разграничение. Для него существует не искусство, а лишь искусства, способы делания. И именно среди них проводит он разделительную черту: есть подлинные искусства, то есть знания, основанные на подражании с определенными целями некоей модели, и есть художественные личины, подражающие простым видимостям. Эти подражания, дифференцируемые по их происхождению, дифференцируются далее по своему предназначению: по тому способу, каковым поэтические образы в определенной степени воспитывают детей и граждан-зрителей и вписываются в разделение занятий в полисе. Именно в этом смысле я и говорю об этическом режиме образов. В этом режиме речь идет о знании, в чем способ бытия образов касается *этоса*, способа быть индивидуумов и коллективов. И этот вопрос мешает «искусству» индивидуализироваться как таковому².

² Исходя из этого, можно понять паралогизм, содержащийся во всех попытках вывести характеристики искусств из онтологического статуса изображений (например, непрекращающиеся попытки извлечь из теологии иконы представление о «своем» живописи, фотографии или кино). Такая попытка ставит в причинно-следственную связь свойства двух взаимоисключающих режимов искусства. Ту же проблему поднимает и беньяминовский анализ ауры. Беньямин действительно двусмысленным образом выводит ценность уникальности художественного произведения из ритуальной ценности изображения. «Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность «подлинного» произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свою начальную потребительную стоимость» («Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [с минимальными изменениями цитируется по книге: Вальтер Беньямин, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Медиум, 1996, с. 26 (пер. С. Ромашко)]). Этим «обстоятельством» в действительности является проблематичное согласование двух схем преобразова-

От этического режима образов отделяется поэтический — или изобразительный, или репрезентативный — режим искусства. Он идентифицирует художественный факт — скорее факт искусств, чем факт искусства, — в паре *пойесис**/*мимесис*. Миметический принцип — принцип подражания — не является по своей сути принципом нормативным, гласящим, что искусство должно делать напоминающие свои модели копии. Это прежде всего прагматический принцип, изолирующий в общей вотчине искусств (видов делания) отдельные частные искусства, исполняющие особого рода вещи, а именно подражания. Эти подражания изобавлены одновременно от обычной для художественных продуктов проверки их использованием и от законодательства истины над дискурсами и образами. Такова масштабная операция, осуществленная аристотелевской разработкой *мимесиса* и привилегией, отданной трагическому действию. На первый план в ущерб *бытию* образа, копии, вопрошаемой о ее модели, выходит *сделанность* поэмы**, производство некоей интриги, организующей действия, изображающие действующих людей. Таков принцип того изменения функции драматической модели, о котором я говорил выше. Таким образом, принцип внешнего отгораживания состоящей из подражаний области вместе с тем является и нормативным принципом включения. Он развивается в нормативные формы, определяющие

вания: историзирующей схемы «секуляризации сакрального» и экономической схемы преобразования потребительной стоимости в стоимость меновую. Но там, где священная служба определяет предназначение статуи или картины в качестве изображения, не может появиться само представление о специфичности искусства и уникальном свойстве его «произведений». Для возникновения одного необходимо сглаживание другого. Отсюда ни в коей мере не следует, что второе является преобразованной формой первого. Беньяминовское «иными словами» предполагает равносильность двух положений, каковы таковыми ничуть не являются, и позволяет любые переходы между материалистическим объяснением искусства и его преобразованием в светскую теологию. Именно так беньяминовское теоретизирование о переходе от культового к выставочному и поддерживает сегодня три конкурирующих друг с другом дискурса: дискурс, прославляющий современную демистификацию художественного мистицизма; дискурс, который снабжает произведение и его выставочное пространство священной ценностью изображения незримого, и тот, который противопоставляет канувшему в лету времени присутствия богов время заброшенности человеческого «бытия-на-виду».

* созидание, творчество, поэзия (*греч.*).

** Греческое слово *поэма* означает в первую очередь *изделие, дело, произведение*, а уже потом собственно *стихотворение* (ср. предыдущее примеч.).

условия, согласно которым те или иные подражания могут быть признаны по праву принадлежащими тому или иному искусству и оценены в его рамках как хорошие или плохие, адекватные или неадекватные: разделение представимого и непредставимого, различение жанров в зависимости от изображаемого, принципы согласования выразительных форм с жанрами и, стало быть, изображаемыми сюжетами, распределение сходств согласно принципам правдоподобия, уместности или соответствий, критерии различения и сравнения отдельных искусств и т. д.

Я называю этот режим *поэтическим* в том смысле, что он идентифицирует искусства — то, что классическая эпоха назовет «изящными искусствами», — в недрах некоей классификации способов делания, следовательно, определяет способы должного делания и оценки подражаний. Я называю его *изобразительным* (или *репрезентативным*), поскольку эти способы делания, видения и суждения организует именно понятие изображения, или *мимесиса*. Но, повторю еще раз, *мимесис* не является законом, который подчиняет искусства сходству. Он — прежде всего складка в распределении способов делания и социальных занятий, наделяющая искусства зримостью. Он является не художественной процедурой, а режимом зримости искусств. Режим зримости искусств это одновременно и то, что наделяет искусства самостоятельностью, и то, что, однако, сочленяет эту самостоятельность с общим строем способов делания и занятий. Именно об этом я и упоминал только что по поводу изобразительной логики. Последняя вступает в отношении глобальной аналогии с глобальной иерархией политических и социальных занятий: изобразительный примат действия над характерами или повествования над описанием, иерархия жанров, согласно достоинству их сюжетов, и сам примат словесного искусства, действенного слова вступают в аналогию с целым иерархическим видением сообщества.

Этому изобразительному режиму противостоит режим, который я называю эстетическим режимом искусств. *Эстетическим*, поскольку определение искусства в нем производится уже не различением в недрах способов делания, а отличием присущего художественным продуктам типа преподнесения чувствам. Слово «эстетика» отнюдь не отсылает к некоей теории чувственности, вкуса и удовольствия любителей искусства. Оно отсылает непосредственно к характерному для того, что относится к искусству, типу бытия, к типу бытия его объектов. В эстетическом режиме искусств художественные предметы идентифицируются своей принадлеж-

ностью к специфическому режиму чувственного. Это освобожденное от своих обычных связей чувственное населено инородной силой, силой мысли, каковая стала чуждой самой себе: продукт, тождественный не-продукту, знание, трансформированное в незнание, *логос**, совпадающий с неким *пафосом***, намеренная непреднамеренность и т. п. Это представление о чувственном, ставшем чужим самому себе, местопребывании мысли, в свою очередь ставшей чуждой самой себе, является непременным ядром идентификаций искусства, которые и сформировали первоначально эстетическую мысль: открытие Вико «подлинного Гомера» как поэта себе вопреки, кантовский «гений», не ведающий о производимом им законе, шиллеровское «эстетическое состояние», производимое двойным подвешиванием — активности понимания и чувственной пассивности, шеллинговское определение искусства как тождественности сознательного процесса с процессом бессознательным и т. д. Это представление пронизывает и характерные для нового времени самоопределения искусств: прустовскую идею целиком рассчитанной и совершенно освобожденной от волеизъявления книги; идею Малларме о стихотворении зрителя-поэта, написанном «без писцового аппарата» шагами неграмотной балерины; сюрреалистическую практику произведения, выражающего бессознательное художника вышедшими из моды иллюстрациями из каталогов или альманахов предыдущего века; брессоновскую идею о кино как о мысли кинематографиста, взятой с тела «моделей», каковые, бездумно повторяя слова и жесты, которые он им надиктовал, выявляют без его и своего ведома свою собственную истину, и т. д.

Бесполезно множить определения и примеры. Взамен следует выделить стержень проблемы. Эстетический режим искусств — это режим, который, собственно, идентифицирует искусство в единственном числе и освобождает это искусство от любого специфического правила, от всякой иерархии сюжетов, жанров и искусств. Но делает он это, разнося вдребезги барьер подражания, который отличал художественные способы делания от всех остальных и отделял их правила от строя социальных занятий. Он утверждает абсолютное своеобразие искусства и в то же время уничтожает любой прагматический критерий этого своеобразия. Он одновременно обосновывает самостоятельность искусства

* слово, речь, разумение, разум (*греч.*).

** испытываемое воздействие, страдание, волнение (*греч.*).

и тождественность его форм с формами, в которых формируется сама жизнь. Шиллеровское *эстетическое состояние*, каковое является первым — и в определенном смысле непревзойденным — проявлением этого режима, как раз и отмечает эту основополагающую тождественность противоположностей. Эстетическое состояние есть чистое зависание, момент, когда форма испытывается сама по себе. И оно является моментом формирования особого рода человечности.

Исходя из этого, мы в состоянии понять исполняемые понятием модерна функции. Можно сказать, что эстетический режим искусств — это истинное имя того, что обозначает смутное прозвище модерна. Но «модерн» — нечто большее, нежели смутное прозвище. «Модерн» в своих различных версиях представляет собой концепцию, которая применяется, дабы затемнить специфичность этого режима искусств и сам смысл специфичности режимов искусства. Он прочерчивает, превознося ее или оплакивая, простую разделительную линию — или линию разрыва — между древним и современным, изобразительным и неизобразительным или антиизобразительным. Точкой опоры этой упрощенческой историзации послужил переход к нефигуративности в живописи. Этот переход был теоретически разработан в поспешном приравнивании художественного «модерна» к всеобъемлющему антиподражательному предначертанию. Когда певцы этого самого модерна увидели те места, где это мудрое предначертание предстало выставленным напоказ в обрамлении всевозможных объектов, неопознанных механизмов и приспособлений, они начали изобличать «традицию нового», волю к инновации, каковая сведет-де художественный модерн к пустоте его самопровозглашения. Но никуда не годится сама отправная точка. Скачок за пределы *мимесиса* ни в коей мере не является отказом от фигуративности. И его вступительный момент часто назывался *реализмом*, что означает отнюдь не придание большей ценности сходству, а разрушение рамок, в которых оно функционировало. Тем самым романский реализм является прежде всего переворачиванием изобразительных иерархий (примата повествовательного над описательным или иерархии сюжетов) и принятием некоего фрагментарного или сопоставительного типа фокусировки, навязывающего в ущерб рациональной сцепленности истории грубое присутствие. Эстетический режим искусств не противопоставляет древнее и новое. Он более глубинным образом противопоставляет два режима историчности. Древнее противостоит новому в недрах режима подражания. В эсте-

тическом режиме искусства будущее искусства, его расхождение с настоящим не-искусства не перестает возвращать на сцену прошлое.

Те, кто превозносит или изобличает «традицию нового», забывают в действительности, что она наделена непрменным дополнением — «новизной традиции». Эстетический режим искусств начался отнюдь не с решений о художественном переломе. Он начался с решений о пересмотре толкования того, что делает (или того, кто делает) искусство: Вико, открывающий «подлинного Гомера», то есть не выдумщика побасенок и характеров, а свидетеля образного языка и мышления людей древних времен; Гегель, подмечающий истинную тему голландской жанровой живописи: вовсе не кабацкие истории или описания интерьеров, а свобода народа, отпечатавшаяся в отблесках света; Гельдерлин, переизобретающий греческую трагедию; Бальзак, противопоставляющий поэзию геолога, который воссоздает миры по следам и окаменелостям, той поэзии, что довольствуется воспроизведением отдельных душевных порывов; Мендельсон, заново исполняющий «Страсти по Матфею», и т. д. Эстетический режим искусств есть прежде всего новый режим отношения к минувшему. В действительности он устанавливает в качестве самого принципа художественности то отношение выражения того или иного времени и состояния цивилизации, каковое до тех пор составляло «нехудожественную» часть произведений (ту, что оправдывали, ссылаясь на суровость эпохи, когда жил автор). Он изобретает свои революции на основе той же идеи, что побудила его изобрести музей и историю искусства, понятие классицизма и новые формы репродуцирования... И он посвящает себя изобретению новых форм жизни на основе представления о том, чем искусство *было*, чем оно, *наверное, было*. Когда футуристы или конструктивисты провозглашают конец искусства и отождествление его практик с теми практиками, которые возводят, ритмизуют или украшают пространственные и временные измерения общей жизни, они предлагают конечной целью искусства отождествление с жизнью сообщества, каковое многим обязано шиллеровскому и романтическому перепрочтению греческого искусства как образа жизни сообщества — перекликаясь, впрочем, с новыми манерами рекламных изобретателей, уже не предлагающих революции, а только новый способ жизни среди слов, образов и товаров. Представление о модерне является двусмысленным понятием, которое норовит рубить с плеча в сложной конфигурации эстетического режима искусств, намерено удержать формы разрыва, иконоборческие

жесты и т. п., отрывая их от того контекста, что их обуславливает, как то: распространившееся воспроизведение, интерпретация, история, музей, наследие... Оно хотело бы, чтобы имел место какой-то один смысл, тогда как собственная темпоральность эстетического режима искусств определяется соприсутствием разнородных темпоральностей.

Понятие модерна представляется, таким образом, изобретенным специально для того, чтобы затуманить понимание художественных преобразований и отношений искусства с другими сферами коллективного опыта. Мне кажется, есть две основные формы этого затуманивания. Обе они опираются, его не анализируя, на то определяющее противоречие эстетического режима искусств, которое превращает искусство в *автономную форму жизни*, и тем самым утверждают одновременно автономию искусства и его совпадение с одним из моментов самоформирования жизни. Отсюда выводятся оба главных дискурса о «модерне». Первый хочет просто-напросто отождествить модерн с самостоятельностью искусства, хочет тождественности «антиподражательной» художественной революции с завоеванием наконец-то выставленной на всеобщее обозрение чистой художественной формы. Каждое искусство утверждало бы тогда чистую мощь искусства, разрабатывая присущие его специфической среде возможности. Поэтический или литературный модерн оказался бы разработкой возможностей отклонившегося от своего коммуникационного использования языка; модерн живописный — возвращением живописи к своей сущности: цветному пигменту и двумерной поверхности; музыкальный модерн отождествился бы с двенадцатитоновым языком, освобожденным от какого-либо сходства с языком выразительным, и т. д. И эти специфические модерны пребывали бы в отношении отдаленной аналогии с модерном политическим, способным, в соответствии с эпохой, отождествиться либо с революционной радикальностью, либо с умеренным и лишенным иллюзий модерном добросовестного республиканского правления. То, что называют «кризисом искусства», есть, в сущности, разгром сей простой модернистской парадигмы, все более и более удаляющейся как от смесей жанров и сред, так и от политических поливалентностей современных художественных форм.

Этот разгром, очевидно, предопределен второй главной формой модернистской парадигмы, которую можно было бы назвать *модернистством*. Я понимаю под этим отождествление форм эстетического режима искусств с формами исполнения характерной для модерна задачи или судь-

бы. В основе этого отождествления — специфическая интерпретация матричного противоречия эстетической «формы». И тогда завышается ценность определения искусства как формы и самоформирования жизни. В качестве отправной точки тут выступает та крайняя отсылка, какую является шиллеровское понятие *эстетического воспитания человека*. Именно оно зафиксировало представление о том, что господство и рабство суть прежде всего онтологические распределения (активность мысли против пассивности чувственной материи), и определило нейтральное состояние, состояние взаимного аннулирования, в котором мыслительная активность и чувственная восприимчивость становятся единственной реальностью, составляют как бы новую область бытия — область свободной видимости и свободной игры, где становится мыслимым то равенство, невозможность напрямую материализовать которое показала, согласно Шиллеру, Французская революция. Именно этот специфический тип обитания в чувственном мире и должен быть развит «эстетическим воспитанием», чтобы сформировать человека, способного жить в политически свободном сообществе. Именно на этом фундаменте построено представление о модерне как времени, посвященном чувственному свершению еще латентной человечности человека. По этому поводу можно сказать, что «эстетическая революция» породила новое представление о революции политической — как о чувственном свершении общей человечности, существующей пока еще только в идее. Именно так шиллеровское «эстетическое состояние» стало «эстетической программой» немецкого романтизма, программой, подытоженной совместно составленным Гегелем, Гельдерлином и Шеллингом черновиком: чувственное свершение безоговорочной свободы чистой мысли в форме народной жизни и народных верований. Именно эта парадигма эстетической автономии стала новой парадигмой революции и в дальнейшем сделала возможной краткую, но решающую встречу творцов марксистской революции и творцов форм новой жизни. Провал этой революции определил — в два приема — судьбу модернизирования. На первом шаге художественный модернизм оказался противопоставлен — в своем подлинном революционном потенциале отказа и обещания — вырождению политической революции. Сюрреализм и Франкфуртская школа были главными векторами контрмодерна. На втором, провал политической революции оказался осмыслен как провал ее онтологико-эстетической модели. Модерн стал тогда чем-то вроде роковой судьбы, основанной на неком фундаментальном забвении, чем-

то вроде хайдеггеровской сущности техники, революционного отсечения головы короля как революционного разрыва гуманистической традиции и, наконец, первородного греха человека, позабывшего о своем долге перед Другим и о своем подчинении инородным силам чувственного.

То, что называют *постмодернизмом*, как раз и является процессом этого переворота. На первом шаге постмодернизм вывел на свет все то, что в нынешней эволюции искусств и форм их осмысления разрушало теоретические построения модернизма: переходы и смешения между различными искусствами, разрушающие лессингову ортодоксию отдельных искусств; упадок парадигмы функциональной архитектуры и возвращение кривой линии и орнамента; упадок живописной/двумерной/абстрактной модели в возврате фигурации и значения и неспешный захват пространства развески картин трехмерными и повествовательными формами, от поп-арта до искусства инсталляций и «комнат» видео-арта³; новые комбинации речи и живописи, монументальной скульптуры и проекции света и теней; подрыв традиции серийной музыки в новых смешениях жанров, эпох и музыкальных систем. Телеологическая модель модерна стала непригодна — одновременно с ее разделениями между «достоинством» разных искусств или выделением чисто художественной вотчины. В некотором смысле, постмодернизм был просто именем, под которым некоторые художники и мыслители осознали, чем был модернизм: безнадежной попыткой основать «достоинство искусства», прицепляя его к простой телеологии эволюции и исторического перелома. И, по сути, не было никакой нужды представлять это запоздавшее признание фундаментальных особенностей эстетического режима искусств в виде действенного временного разрыва, реального конца исторического периода.

Но дальнейшее как раз показало, что постмодернизм был чем-то большим. Очень быстро жизнерадостная постмодернистская распушенность, упоение постмодернизма карнавалом всевозможных личин-симулякров, смешений и скрещиваний превратились в ревизию той свободы или самостоятельности, миссию воплотить которую возложил на искусство — или мог бы возложить — модернистский принцип. От карнавала мы возвращаемся к первичной сцене. Но первичная сцена берется в двух смыслах: как отправная точка процесса или как начальное размежевание. Модернистская вера цеплялась за извлеченное Шиллером из кан-

³ См.: Raymond Bellour, «La Chambre», in: *L'Entre-images*, 2. Paris: P.O.L., 1999.

товской аналитики прекрасного представление об «эстетическом воспитании». В качестве теоретического фундамента постмодернистского разворота выступил лиотаровский анализ кантовского возвышенного с его новой интерпретацией — как сцены основополагающего расхождения между идеей и любым чувственным представлением. Начиная с этого момента постмодернизм включился в сводный траурно-покаянный хор модернистствующей мысли. И чтобы подвести итог всевозможным сценам первородного греха или расхождения, — таким как хайдеггеровское бегство богов; фрейдовское нередуцируемое в несимволизируемом объекте и во влечении к смерти; голос Абсолютно Другого, провозглашающий запрет на изображение; революционное убийство Отца — явилась сцена возвышенного расхождения. Постмодернизм стал погребальным песнопением по непредставимому/неподатливому/неискупимому, изобличая современное безумие представления о самоосвобождении человеческого в человеке и его неотвратимое и нескончаемое завершение в лагерях смерти.

Понятие авангарда определяет тип субъекта, подобающий модернистскому видению и подходящий для того, чтобы связать, согласно этому видению, эстетическое и политическое. Своим успехом оно обязано не столько предлагаемой им удобной связи между художественным представлением о новизне и представлением о политически направленном движении, сколько более тайной связи, которую оно устанавливает между двумя представлениями об «авангарде». Имеется военно-топографическое представление о головном подразделении, каковое хранит умственный потенциал движения, воплощает его силы, определяет направление исторической эволюции и выбирает субъективные политические установки. Короче, такое представление, которое связывает политическую субъективность с некоторой формой — формой партии, передового отряда, черпающего способность руководить в способности читать и истолковывать знаки истории. И имеет место совсем другое представление об авангарде, которое коренится в эстетическом предвосхищении грядущего — согласно шиллеровской модели. Если понятие авангарда имеет в эстетическом режиме искусств какой-то смысл, то именно с этой стороны: не со стороны передовых в смысле художественной новизны отрядов, а со стороны изобретения чувственных форм и материальных рамок грядущей жизни. Именно это и внес «эстетический» авангард в авангард «политический» — или хотел внести, или думал, что вносит, — преобразуя политику во всеобъемлющую жизненную программу. История

взаимоотношений между политическими партиями и эстетическими движениями есть прежде всего история неразберихи, подчас снисходительно поддерживаемой, в другие моменты яростно изобличаемой, существующей между двумя этими представлениями об авангарде, каковые на самом деле являются двумя совершенно разными представлениями о политической субъективности: архиполитическим представлением о партии, то есть представлением о политическом мышлении, итожащем существенные условия изменения, и метаполитическим представлением о всеобъемлющей политической субъективности, представлением о содержащейся в новаторских чувственных типах опыта возможности предвосхищения грядущего сообщества. Но в этой неразберихе нет ничего случайного. Дело не в том, что, согласно сегодняшней доксе, претензии художников на тотальную революцию чувственного проложили дорогу тоталитаризму. Дело, скорее, в том, что само представление о политическом авангарде поделено между стратегической и эстетической концепциями авангарда.

3 О МЕХАНИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ И ЭСТЕТИЧЕСКОМ И НАУЧНОМ ВЫДВИЖЕНИИ НА АВАНСЦЕНУ АНОНИМОВ

В одном из своих текстов Вы сближаете развитие «механических» искусств, таких как фотография и кинематограф, с рождением «новой истории»⁴. Не могли бы Вы разъяснить это сближение? Не соотносится ли с ним мысль Беньямина, согласно которой в начале этого, XX века массы с помощью таких искусств обрели зримость как таковые?

Прежде всего, следует, вероятно, устранить двусмысленность, относящуюся к самому понятию «механические искусства». Сближал я, собственно, научную парадигму с парадигмой эстетической. Тезис Беньямина предполагает нечто совсем иное, представляющееся мне сомнительным: выведение эстетических и политических свойств какого-то

⁴ «L'Inoubliable» in: Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1997.