

УДК 7.01

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).14

Фигура и фигурное: эстетика Жана Франсуа Лиотара в первом приближении

Елена Либер
Лейси, США

Аннотация. Данный текст представляет собой экспликацию рассуждений Жана Франсуа Лиотара из книги «Дискурс, фигура» и попытку перевести его оригинальные концепты в пространство современного российского философского дискурса в целом и в эстетические дискуссии в частности. В центре внимания Лиотара «фигура» (фигурное) – не растворимый дискурсом остаток чувственных впечатлений. Фигурное создается глазом из следов этих впечатлений, оно полно неясностей, сгущений, наложений, его лучшим аналогом является сон. Тем не менее фигурное имеет отношение к истине, которая обнаруживает себя на его поверхности как «чувственное значение». Фигурное отлично от дискурсивного, что не мешает им существовать рядоположно, образуя симбиозы: дискурсивные фигуры и фигурные дискурсы. Жизнеподобные образы – частный случай фигурного. Появление фигур, знаменующее соскальзыванием дискурсивного, осмысленного и упорядоченного мира в хаос и бессмыслицу, – всегда событие. Лиотар выделил три разновидности фигур. Фигура-образ видима, имеет контур. Фигура-форма невидима, но способствует видимому. Фигура-матрица – закрытая в себе первичная фантазия, порождающая образы и формы. Фигуры связаны с бессознательным, их создание направляется желанием. Последнее, в форме первичного энергетического потока, непосредственно вовлечено в фигуру-матрицу. Фигура-образ черпает свой материал из жизненных впечатлений и ослабленного желания. В искусстве фигурное выполняет функцию деконструкции дискурса и критики фантазии. Обе функции участвуют в образовании поэтики. Подтверждение своей теории фигурного Лиотар находит в творчестве Пауля Клее.

Ключевые слова: эстетика Ж.-Ф. Лиотара, фигура, фигура-образ, фигура-форма, фигура-матрица, дискурс

Для цитирования: Либер Е. Фигура и фигурное: эстетика Жана Франсуа Лиотара в первом приближении // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 138–151. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).14.

The Figure and the Figural: the Aesthetics of Jean-Francois Lyotard at First Approximation

Elena Lieber
Lacy, USA

Abstract. This text is an explication of Jean-Francois Lyotard's reasoning from the book "Discourse, Figure" and an attempt to translate his original concepts into the space of modern Russian philosophical discourse in general and into aesthetic discussions in particular. The focus is on the figure (figural) - the remnant of sensory impressions that discourse cannot absorb. The figure is created by the eye from the traces of sensory impressions, it is full of ambiguities, condensations, overlays; the best analogue of the figure is a dream. Nevertheless, the figural deals with truth, which reveals itself on its surface as "sensible meaning". The figural and the discursive are separated by a difference, which does not prevent them from existing side by side, forming

© Либер Е., 2023

symbioses: discursive figures and figural discourses. Lifelike, figurative images-representations are a special case of figural ones. The appearance of figures, which is marked by the sliding of a discursive, meaningful and ordered world into chaos and nonsense, is always an event. Lyotard identified three types of figures. The figure-image is visible, has a contour. The figure-form is not visible, but contributes to the visible. The figure-matrix is a closed primary fantasy, generating images and forms. The figures are connected with the unconscious, their creation is directed by desire. The latter as a form of a primary energy flow is involved in the figure-matrix. The figure-image draws its material from life impressions and weakened desire. In art, the figural deconstructs discourse and critiques fantasy. Both functions are involved in poetics. Lyotard found confirmation of his theory of the figure in the graphics of Paul Klee.

Keywords: aesthetics of Jean-Francois Lyotard, figure, figure-image, figure-form, figure-matrix, discourse

Введение

Жан Франсуа Лиотар – один из тех философов, чьи изыскания в области искусства оказали значительное влияние на художественную и литературную критику последних десятилетий XX – начала XXI века. Лиотар был связан с художественной жизнью непосредственно, он курировал выставки, самая известная из которых – «Les immatériaux» («Имматериальное») в центре Помпиду в Париже (1974), составлял каталоги для больших шоу и галерей. Эстетические работы Лиотара охватывают широкий исторический период от Средних веков и Возрождения до авангарда и искусства наших дней. Три самые значительные работы по эстетике Лиотара, переведенные на английский, – Lyotard J.-F. *Discourse, Figure* [Lyotard 2011]; Lyotard J.-F. *The Inhuman: Reflections on Time* [Lyotard 1988]; Lyotard J.-F. *Lessons on the Analytic of the Sublime* [Lyotard 1994] являются предметом постоянных дискуссий в научном сообществе и включены в учебные программы университетов. Укажем на антологию из разных фрагментов работ для студентов: Crome K., Williams J. *The Lyotard Reader & Guide* [Crome, Williams 2006]. Эстетические идеи Лиотара не обойдены вниманием специалистов в мире (см., например: Rajchman J. *Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics* [Rajchman 1998]). Подробный комментарий, с целью сделать идеи Лиотара доступными широкому кругу интеллектуалов, представлен в книге Jones G. *Lyotard Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts* [Jones 2014].

Книга «Дискурс, фигура» написана как докторская диссертация между 1966 и 1968 годами и опубликована в 1971 году. Мы попытались на основе текста, переведенного на английский язык, осуществить экспликацию части идей, высказанных Лиотаром в этой книге.

Эстетический трактат Жана Франсуа Лиотара «Дискурс, фигура», вне всякого сомнения, – сочинение значительное как в отношении эстетической теории, так и в отношении анализа конкретных произведений искусства. Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что этот трактат – относительно раннее произведение, и философ впоследствии многие идеи уточнял и даже существенно корректировал, вплоть до отказа от некоторых положений. Но тем интереснее разобраться в самых начальных, но в то же время важных для эволюции автора, идеях. Многие из них пройдут красной нитью через все его творчество.

Лиотар не дает прямого ответа на универсальный вопрос когнитивного дискурса в эстетике: что такое искусство? Его теория фигурного проистекает из необходимости обосновать принадлежность к искусству почти не отличимой от детских рисунков графики Клее. Почему это искусство? Ответ Лиотара на этот вопрос, помимо общего – «оно работает», включает детальный разбор того, как именно и почему оно работает. Призма, через которую формируется его ответ, – *дискуссия о соотношении в произведении искусства дискурсивного и недискурсивного*. Сама эта призма объединяла многих представителей философии искусства его поколения, ориентированных на пересмотр классического психоанализа, особенно в той части, где последний используется для

объяснения процессов художественного творчества. Лиотара, как и других философов, которых условно причисляют к постмодернистской парадигме, не устраивает тот способ трактовки уровней художественного сознания, который разрабатывался классической и неклассической эстетикой: дискурс о соотношении рационального и чувственного, сознательного и бессознательного в художественном процессе. Его концепция связи дискурсивного и недискурсивного (фигурного) обнаруживает не просто сосуществование двух, с равной степенью необходимых, форматов внутри художественного высказывания (согласно принципу дополнительности), но их взаимное вторжение на территорию другого, приводящее к поэтическому (художественному) эффекту. Основная идея рассматриваемой работы Лиотара – в описании процесса этого взаимодействия.

Основные эстетические идеи

С самого начала философ подчеркивает, что его книга «занимает сторону глаза» [Lyotard 2011, p. 5], что его не смущает «тот полусвет, который слово, после Платона, набрасывало серой пеленой на чувственное» [Ibid.], ведь «данное не текст, ему присуща толщина или, скорее, различие, которое нужно не читать, а видеть». Лиотар соглашается с французским философом Морисом Мерло-Понти [Мерло-Понти 1999], что видение – это не метаморфоза вещей в зрительные образы, но род движения, осуществляемого глазом, который возвращает внешнему миру оставленное им в теле впечатление в форме видимого: «Для Мерло-Понти чувственное есть место хиазма или, скорее, тот самый хиазм, где происходит это место: нет абсолютно Другого, но есть элемент, разделяющий себя и переворачивающийся, становящийся *vis-à-vis* и, следовательно, воспринимаемым», – пишет он [Lyotard 2011, p. 5].

Придя в движение, *глаз создает мобильное поле взаимодействия тела и мира*, в котором направленная и одновременно подвижная точка зрения конструирует видимое. «Для живого глаза “здесь” и “в другом месте” не равны», – подчеркивает Лиотар, «их диссимметрия радикальна, и основной конфигурацией этой диссимметрии... является Гештальт. В последнем... обратная сторона вещи, ее отсутствие, дается в ее лицевой стороне, в присутствии, а пространственная организации фигура/фон получает глубину за счет “стирания” визуального поля» [Lyotard 2011, p. 153]. *Гештальт* является результатом вторичной рационализации более ранних образований: «До упорядочивания вещи в соответствии с “хорошей формой” данное предлагает себя в ореоле, в наложениях и отклонениях, которые, в конце концов, точно устраняются движением глаза» [Ibid.]. Гештальтная организация визуального восприятия – наглядное свидетельство того факта, что глаз, его движения не только «создают», но и «стирают» фигуры, причем происходит это одновременно: «Зрительное поле подвергается “коррекции”, постоянному выравниванию, целью которого является устранение различий и гомогенизация пространства в систему противопоставлений» [Ibid., p. 152].

Особая роль в процессе «коррекции» принадлежит *вниманию*: «Внимание пишет сценарий пространства, вписывая в него линии и треугольники; для внимания цвета подобны фонемам: единицам, которые действуют через оппозицию, а не через мотивацию» [Lyotard 2011, p. 152]. Внимание определяет, где именно фокусируется взгляд, его цель – распознавание. Так, преобладающее в европейской культуре *фовеальное зрение* фокусируется на небольшой зоне вокруг центра, что помогает распознавать знакомые предметы, корреспондирующие с предсуществующими концептами. Это тип зрения, в котором видение настолько «прозрачно», что совершенно не «мешает» представлению видимого (которое, именно поэтому, больше не принадлежит только визуальному полю, но, «выпадая» из него, становится частью референтного поля дискурса). Именно этот тип зрения получил закрепление в западных изобразительных конвенциях, которые, в свою очередь, поддерживаются доминирующей оптико-математической концепцией зрения. Знаменитая изобразительная система Возрождения, базирующаяся на прямой линейной перспективе, – яркий пример дискретного, упорядоченного видения,

обеспечивающего коммуницируемость «опыта», видения, не имеющего отношения к тому, как реально работает глаз.

К счастью, искусство не сводится к транспарентности, в известной мере оно этой транспарентности противится и даже ей противостоит: «Искусство стоит в отношении инаковости как пластика и желание, изогнутое пространство против неизменности и разума, диакритическое пространство. Искусство жаждет фигуры, а “красота” фигурна, раскрепошена, ритмична» [Lyotard 2011, p. 7]. Философ приводит ряд примеров *разрушения транспарентного порядка*, производимого появлением в изображении фигуры. Среди этих примеров картина Ганса Гольбейна Младшего «Послы»; в этой работе разрушение порядка производится анаморфическим пятном в центральной нижней части изображения, наделяющим изображение тайной, скрывающей символический смысл картины. Тайна символа, с точки зрения Лиотара, заключается не в том, что он порождает потенциально бесконечную цепочку мыслей и сигнификаций, а в том, что «символ остается предоставленным взгляду, что он постоянно остается внутри чувственного, что здесь остается мир, который есть хранилище “видов”, или междумир – хранилище “видений”, и что каждая форма дискурса исчерпывает себя прежде, чем исчерпывает его» [Lyotard 2011, p. 7]. Этот *полутемный, не растворяемый дискурсом остаток, удерживающий символ в границах чувственного, Лиотар именуется фигурой*: «Трансценденция символа есть фигура, то есть пространственная манифестация, которую языковое пространство не может инкорпорировать без сотрясения, экстериорность, которую оно не может интериоризировать как значение» [Ibid., p. 8].

Фигура имеет отношение к истине, но не в смысле дискурса знания, претендующего на обладание истиной, а в смысле эффекта истины на поверхности дискурса, где *истина дает себя почувствовать, дает почувствовать свое присутствие*. Поскольку форма присутствия истины – экспрессия, или выражение, и поскольку в выражении истина и ложь идут рука об руку, то следует научиться *различать два типа выражений*: «то, которое существует, чтобы мешать взгляду (улавливать истину), и то, которое присутствует там, чтобы расширить его, чтобы позволить ему видеть невидимое» [Lyotard 2011, p. 14]. Первый тип выражений, нацеленных на обман, создается сновидениями. Второй, имеющий целью открытие, требует компетенций художника: «подвешенного внимания, пренебрежения к тому, что установлено» [Ibid.]. «Нужно бороться за то, чтобы позволить эффекту истины выйти на поверхность, высвободить своих монстров смысла посреди дискурса, в рамках самого правила значения» [Ibid.].

Лиотар подчеркивает *различие лингвистического и/или дискурсивного* (в английском переводе обозначенного термином «signification») и *чувственного значения* («meaning»), существующего помимо языка, хотя и в его перспективе: «Чувственное значение присутствует как отсутствие дискурсивного значения... построение чувственного значения никогда не есть что-то иное, чем деконструкция сигнификации» [Lyotard 2011, p. 14]. В то же время именно в чувственном значении мы как бы «настроены» на мир, существуем с ним на одной волне [Ibid., p. 17]. Если лингвистическое значение конституирует себя как сеть разрывов, то чувственное значение конституирует себя как непрерывность жеста (согласно Мерло-Понти): «проживание чувственного значения, где чувства сходятся в общем ритме... и где составляющие чувственного образуют органическую и диахроническую тотальность» [Ibid., p. 15]. Либидинальное значение так же непрерывно, как «пластическое пространство сгущений, смещений и искажений» [Ibid.], противоположно конечному и прозрачному пространству сигнификации. Лиотар замечает, что либидинальное и чувственное значения, вероятно, налагаются друг на друга, но это их наложение в книге не рассматривается.

Фигура имеет отношение к событию. *Событие – это сдвиг, «смещение или вращение», «зависание», идущее, вне связи с контекстом и средой восприятия, рука об руку с тревогой, которая «смешивается с “представлениями” (сигнификациями, дезигнациями), в которых она казалась совершенно неуместной, действуя на манер безумия»* [Lyotard 2011, p. 130]. На стороне глаза вместо ясного образа или «хорошей формы» появляется

нечто размытое, плавающее или «плохая форма», и глубоко под ней – беспорядок. Мир восприятий, который, как нам кажется, мы прочно закрепили в своем теле, тоже открыт для событий; «он подвержен скольжениям, всплескам неиммерсивных зон, кризисам “трансцендентности” без аналогов» [Lyotard 2011, p. 130], рискам бессмысленности, ведущим к *разрыву связи тела с миром*. Что это за разрыв, становится понятным из следующего рассуждения Лиотара: «Заявление о рассмотрении восприятия вне эмоций – ошибочная абстракция, ибо эмоции были бы невозможны, если бы наша телесная власть над миром не была в своей основе ненадежной, если бы возможность не-мира не была дана одновременно с его “несомненностью”. Эта возможность является... силой *epochè*, проистекающей из специфической физической силы аннигиляции, разрыва уз, связывающих тело и мир» [Ibid., p. 131].

Событие можно понять как различие, т. е. как «отношение» двух “состояний”, разнородных, но соприкасающихся в необратимой анахронии» [Lyotard 2011, p. 132], отношение, которое может быть обнаружено как в дискурсивном, так и в перцептивном порядках, порядке Я и порядке Некто: «Все, что должно быть в этих порядках – это нуллификации... безумные события, т. е. операции или следствия операций, призывающих к “порядку”, который не может подпадать под негативности... поскольку регистрируется там только отрицательно» [Ibid.]. «“Да” этого порядка, противоречащее “нет” дискурса и “нет” восприятия, есть “да” желания как влечения к смерти», – утверждает Лиотар. Так круг замыкается, проясняя смысл формулы, выдвинутой философом еще во введении: «Событие не может находиться где-либо еще, кроме как в пустом пространстве, открытом желанием» [Ibid., p. 18].

Отношение фигуры к бессознательному – квинтэссенция лиотаровской концепции фигуры. Отправная точка – «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда [Фрейд 2015]: «Гипотеза, которая направляет Фрейда в понимании работы сновидения, это радикальное взаимное потворствование фигуры и желания. Эта гипотеза позволяет ему доказать устойчивую связь между порядком желания и порядком фигурного через категорию трансгрессии: “текст” предсознательного (остатки дневных впечатлений, следы памяти) подвергается деструкциям, которые делают его непонятным, неразборчивым; глубинная матрица, в которой желание схвачено, процветает в этой неразборчивости: она выражает себя в беспорядке форм и галлюцинаторности образов» [Lyotard 2011, p. 268].

Лиотар говорит о *трёх типах фигур: фигуре-образе, фигуре-форме и фигуре-матрице*. Фигура-образ, по словам Лиотара, обнаруживается не только в галлюцинациях и снах, но также в картинах и фильмах как предмет, находящийся на расстоянии, вернее, не сам предмет, а его контур [Lyotard 2011, p. 268]. Фигура-форма – это обычно невидимая конфигурация видимого, его схема; Лиотар также называет ее “архитектурой живописи”, “сценографией спектакля”, сравнивает с “регулирующей линией” французского художника Андре Лота [Ibid.]. Наконец, фигура-матрица – это «невидимая в принципе, подвергшаяся первичному вытеснению, немедленно перемешанная с дискурсом “первичная” фантазия. Тем не менее это фигура, не структура, потому что она заключается в нарушении дискурсивного порядка с самого начала, в нарушении трансформаций, которые этот порядок санкционирует» [Ibid.]. Все фигуры – фигура-образ, фигура-форма и фигура-матрица – принадлежат *первичному процессу; порядок этого процесса определяется принципом удовольствия, требующим разрядки через наиболее быстро действующие средства*: «В соответствии с этим принципом энергия циркулирует свободно внутри психической системы, готовая к тому, чтобы быть инвестированной в ту или иную зону, безразлично в какую, если зона предлагает возможность разрядки» [Ibid., p. 269].

Вторичный процесс, подчиненный принципу реальности, Лиотар, вслед за Фрейдом [Фрейд 2015], называет “прогредиентным”, т. е. прогрессирующим, затрагивающим всё новые области движением, поскольку здесь поток психической энергии, «начиная от восприятий и памяти восприятий, через слова-репрезентации...

движется по направлению к органам моторной активности...» [Lyotard 2011]. *Первичный процесс*, напротив, *регрессивен*; здесь «возбуждение проходит через различные слои аппарата в обратном направлении и катектирует перцептивные воспоминания с такой интенсивностью, что это вызывает галлюцинации» [Ibid., p. 271]¹. Первичный процесс регрессивен как в генеалогическом смысле, «потому что память о первом удовлетворении реактивизируется как возврат к инфантильному опыту» [Ibid.], так и в значении типа репрезентации. «Мы называем регрессией возвращение мечты, идеи, назад в сенсорный образ, из которого она была когда-то извлечена», – цитирует Лиотар Фрейда [Ibid.].

Движущей силой обоих процессов является желание. Желание рождается «через “прикрепленность” (anaclisis): как стремление к удовольствию... [и] конституирует себя как сила удовольствия, отделенная от удовлетворения нужды» [Lyotard 2011, p. 270]. Разрыв с матерью и подчинение требованиям социума, символизируемым фигурой Отца, сопровождается расщеплением желания, ведущим к формированию отложенного, ослабленного желания-Wunsch. В то время как управляемая конвенциями фантазия создает субституты, первичный энергетический поток действует в обратном направлении: перебивая фантазию, разрушает ее темпоральность, приводит к смещениям и конденсациям. Иными словами, инвестирует психическую энергию в сенсорные воспоминания, которые фантазия пытается заместить.

В результате вместо текстов появляются ребусы, вместо «хороших» форм – «плохие», вместо нормальных образов – обезображенные образы: «Бессознательные процессы нарушают два пространства дискурса – пространство системности и пространство референции. Пространство, которое их содержит и которое они сами производят, есть, таким образом, другое пространство...» [Lyotard 2011, p. 272] – пространство фигуры. Это пространство топологическое, представляющее собой скорее «область жестов, нежели область постоянных» [Ibid.]: не только фантазию, удовлетворяющую желание сновидца, но и представление, которое сновидец наблюдает. Язык и дискурс, согласно Лиотару, – область постоянных. Здесь изменения, даже незначительные, например перенос запятой, меняет смысл или создает нонсенс. Феноменология – область жестов, текучести, переменных.

Лиотар, разделяя в целом фрейдовскую трактовку сновидения, стремится точнее развести сновидения с любым референциальным измерением: «Мы должны действительно принять во внимание, что мы спим, когда видим сновидения... Когда, предостерегая нас, Фрейд учит, что представление [figuration] – это одна из существенных операций сна, мы должны из этого заключить, что мы покинули реальность языка; но мы также должны допустить... что мы больше не находимся в референциальном или житейском измерении <...> То, с чем мы имеем дело, действительно является спектаклем [representation], но правила этого сценического пространства больше не являются правилами сенсорного пространства. Это не только авторский текст, который цензурирован, переписан и размыт, это также лица актеров, место, где они стоят, их одежда, их идентичность; что касается декораций, то они изменяются в середине действия без предупреждения. Само действие не имеет единства» [Lyotard 2011, p. 273–274].

Анализ *процессов, производящих сновидение*, позволяет Лиотару расширить концепцию фигуры: «Фигура-образ становится видимой на стадии сна или предсновидческой стадии. Здесь нарушается набор правил, регулирующих строение воспринятого объекта. Фигура-образ деконструирует перцепт, производя эффект в пространстве различия. Мы можем определить это довольно точно как деконструирование внешней линии контура, образ-фигура – это трансгрессия контура [tracé révélateur]» [Lyotard 2011, p. 274]. Замечательный пример *трансгрессии контура* – набросок Пикассо *Etude de nu*, 1941 года. В наброске сосуществуют несколько контуров, что подразумевает несколько точек зрения; контур, соответствующий одной точке зрения, деконструирован:

¹ В тексте *cathecting memories of perception*. Этот термин взят из области психологии: катексис – инвестирование психической энергии, передача эмоций (*примечание Е. Л.*).

«Сцена, где спит женщина, не принадлежит “реальному” пространству; она позволяет нескольким позициям одного и того же тела сосуществовать в том же месте и в то же время: эротическое безразличие ко времени и реальности, исключая позы» [Lyotard 2011, p. 275]. На наш взгляд, это можно понимать так: время и пространство – эротически нейтральны, позы – эротически нагружены.

«*Фигура-форма* – то, что поддерживает видимое, не будучи видимым, нервюра видимого; тем не менее она сама может быть сделана видимой. Ее отношение к пространству бессознательно дано трансгрессией *хорошей формы* (Gestalt). “Хорошая форма” – это пифагорейская и неоплатоническая форма, укорененная в традиции геометрии Эвклида. На ней покоится философия, даже тайна числа и его светоносное, космическое значение. Это аполлоническая форма. В противоположность ей, бессознательная фигура-форма, форма как фигурная форма, была бы анти-гештальтом, “плохой формой”. Как энергетически безразличная к единству и целостности, она могла бы быть определена как Дионисийская» [Lyotard 2011, p. 275].

Лиотар приводит *пример фигуры-формы*: это работы Джексона Поллока 1946–1953 гг.: «Пластический экран, полностью покрытый хроматическими потоками, без линейной конструкции, даже без мазков, без эффектов эха или ритма идущих от повторений или возвращения форм, свето-теней или цветов на поверхность живописи, следовательно, без распознаваемых фигур. Как если бы мы перешли на сторону вакхического исступления, спустились в подземелье, где пластические “постоянные” (линейная постоянная, по крайней мере) становятся вихрем, где энергия циркулирует на высшей скорости от одной точки изобразительного пространства к другой, запрещая глазу где-либо отдыхать от возбуждения здесь или там, даже только на секунду, ее фантасмагорического заряда» [Lyotard 2011, p. 275].

О *фигуре-матрице*: она не принадлежит пластическому пространству больше, чем текстовому, так как она и есть само различие, и как таковое (различие), «она не позволяет даже минимальной структурной полярности, которую потребовала бы ее вербализация, или минимальной конструкции, без которой ее пластическое выражение как образа или формы не могло бы быть получено. <...> Дискурс, образ и форма – все одинаково не участвуют в фигуре-матрице, хотя она пребывает во всех трех пространствах. Чьи бы то ни было работы являются только ответвлением этой матрицы; мы, возможно, можем ухватить быстрый проблеск ее через их наложение, в глубине. Но спутанность пространств, которая доминирует в “первоформе”, такова, что слова трактуются как предметы и как формы, предметы – как формы или слова, формы – как слова или вещи; деконструкция больше не распространяется только на текстуальную линию [*tracé textuel*], как в инициале, или на контур [*trace révélateur*], как в фигурном образе, или на регулирующую линию [*trace régulateur*], как в фигурной форме. Скорее, *деконструкция теперь применяется к месту, где матрица удерживается*: месту, принадлежащему одновременно пространству текста, мизансцене и подмосткам. Сценарий, геометрия, представление – каждое деконструируется через вмешательство двух других» [Lyotard 2011, p. 275–276]. «Деконструкция объекта, деконструкция формы, деконструкция пространства – фундаментальные модели потворствования, которое желание устанавливает в отношении с фигурным», – делает вывод Лиотар [Ibid., p. 276].

Характеристика отношения фигурного к искусству используется Лиотаром для ответа на более фундаментальный вопрос о поэтике. Философ подчеркивает, что «поэзия интересна не своим содержанием, а своей работой. Эта работа состоит не в том, чтобы воплотить в образах формы, в которых желание поэта или наше находит раз и навсегда исполнение. Наоборот, оно состоит в том, чтобы *перевернуть отношение желания к фигуре*, предложить желанию не столько образы, в которых, чтобы реализоваться, оно себя теряет, но формы (в данном случае поэтические), через которые оно будет отражено как игра, как несвязанная энергия, как процесс конденсации и вытеснения, как первичный процесс. Дискурс поэтичен не потому, что соблазняет нас, а потому, что он также заставляет нас увидеть действия соблазна и бессознательного –

иллюзию и истину вместе, цели и средства желая. Таким образом, наше поэтическое наслаждение может намного превзойти пределы, установленные нашими фантазиями...» [Lyotard 2011, p. 321–322].

Вопреки сложившейся эстетической традиции, Лиотар заявляет, что «образ не является предпочтительным способом присутствия фигурного в поэтическом дискурсе», поскольку утверждать обратное – значит «приписывать этому дискурсу единственную функцию фантазии, онейрическую функцию. По своей сути поэзия не является сценой, на которой желание находит удовлетворение. Художественное произведение – это не сон» [Lyotard 2011, p. 322]. *Оппозиция между сном и произведением искусства, согласно Лиотару, определяется «критической функцией», которая, в свою очередь, зависит от интервала между поэтическим и обыденным языками: «Этот интервал гораздо больше, чем интервал: в нем порядок дискурса остается открытым для своего другого, а именно для порядка бессознательного процесса, который выступает в первом порядке как фигура. Наличие фигур (всех уровней) в дискурсе – это не только деконструкция дискурса; это также критика дискурса как цензуры, как подавления желая. Но это также должно быть нереализованностью фантаматики, из которой происходят эти фигуры, рискуя оказаться не более чем тривиальным вытесненным-вытесняющим выражением» [Ibid., p. 323].*

Деконструкция – важнейший фактор поэтики. Это очевидно на примере *конденсации*: «Конденсация может привести к образованию химеры... Фигура-образ, который она порождает, делает невозможным поиск аналогии ей в реальности. <...> Конденсация может атаковать другой ряд фигуры: если она деконструирует форму фигуры, то нарушается ожидаемый порядок в расположении постановочных объектов. <...>. Даже репрезентативное (евклидово) пространство может пострадать из-за искривлений и анаморфоз» [Lyotard 2011, p. 323–324]. При этом ни один из уровней деконструкции не имеет преимущества, подчеркивает Лиотар: «Операция первичного процесса в порядке языка [*langage*] порождает множество других фигур, большинство из которых являются формами, не имеющими названия ни в риторике, ни в стилистике. <...> Когда группа, одна сеть фигур (метафоры и т. д.) удерживает монополию на репрезентацию, исключая другие, тогда поэтическое уступает место клиническому» [Ibid., p. 324].

Лиотар поясняет разницу между поэтическим и клиническим: «Эта формальная система является симптоматическим выражением фантазматической матрицы. С формальной точки зрения исход сравним с тем, что ожидает всякое производство литературных фигур, то есть его превращение в скрипт, его восстановление вторичным процессом, где его событийность подавлена, залечены раны, нанесенные ему словам, его коннотация (означивание вторичным процессом. – *Е. Л.*), его вытеснение». Вот почему, – подчеркивает философ, – «я считаю формально правильным говорить о скрипте не только тогда, когда “стиль”... становится коннотируемым языком, но и в противоположном случае, когда изначальная ригидность и бедность фантаматики дают писателю лишь некоторые, и всегда одни и те же, деконструкции» [Lyotard 2011, p. 324–325]. Таким образом, делает вывод Лиотар, «фигура обязана своим поэтическим измерением деконструкции, интервалу и критике» (*курсив мой. – Е. Л.*) [Ibid., p. 325].

Концепция фигуры и творчество Пауля Клее

Теоретические положения Лиотара не только сопровождаются многочисленными примерами из области искусства, но и поддерживаются анализом художественных процессов как из области истории искусства (раздел «Ведута» подвергает анализу трансформацию пикторального пространства Ренессанса), так и из области индивидуального творчества. Материалом для последнего служат теоретические рассуждения и графические работы художника, гравера, рисовальщика и теоретика искусства Пауля Клее, творчеству которого Лиотар посвятил параграф «Линия и Буква». Название параграфа отражает ключевую для всего творчества Клее тему – *тему линии*.

Стало общим местом утверждение, что минимальной единицей искусства является образ. С большой долей вероятности можно утверждать, что, с точки зрения Лиотара (и Клее), такой минимальной единицей, «зародышем», способным развиться (или не развиться) в произведение искусства, является линия. Последняя обладает характерной двойственностью, которая позволяет ей существовать в двух регистрах: внутреннего и внешнего, фигурного и дискурсивного, энергетического и репрезентативного, видимого и невидимого: «Линия – это неидентифицируемый след, поскольку она не отсылает глаз к системе коннотаций, где этот след получил бы фиксированное, инвариантное значение. Она неидентифицируема, когда она не вписывается в порядок отношений, который неизбежно детерминировал бы ее значимость. Следовательно, линия фигурна, когда художник или рисовальщик ухитряется поставить ее в конфигурацию, в которой ее значение не поддается активности узнавания» [Lyotard 2011, p. 213].

В то же время «каждая пластическая линия допускает лингвистическое использование, которое придает ей простую информационную значимость», – подчеркивает Лиотар [Lyotard 2011, p. 212]. Поэтому, чтобы оставаться в границах фигурного (и поэтического), «линия должна оставить позади коммуникабельную прозрачность» [Ibid.]. А это не так-то просто, поскольку «ум, привыкший к языку, может воспринимать манеру, в которой значение инвестировано в линии (или в какую-либо части фигуры) только как непрозрачность» [Ibid.]. Поэтому глазу требуется значительное усилие, «чтобы уступить форме, стать восприимчивым к энергии, заключенной в ней», – настаивает Лиотар [Ibid.].

Линия Клее – «это элемент, который художник никогда не перестанет приручать, потому что в ней парит и сжимается его желание», – пишет Лиотар [Lyotard 2011, p. 219], и становится понятнее его *выбор творчества Клее как наиболее релевантного концепции фигуры*. Амбивалентность линии проявляется в ранних рисунках художника: «с одной стороны, прямая, личностная, навязчивая сублимация к фантазматическому, вставленная в загадку противоположного пола, а с другой – открытие и развитие критической (иронической) силы искажения» [Ibid.].

Сначала первая тенденция доминирует: «Рисунок желания дает возможность распознать утраченный объект, очертить его контур, выдолбить его и оформить его. С безрадостной жестокостью (*Девушка в Дереве*, 1902/03) или с мерзким распутством (*Женщина и Зверь*, 1903/04) он... направляет руку безотносительно к осмыслению произведения искусства» [Lyotard 2011, p. 219]. Ирония осуществляется «в том же пространстве моделирования и репрезентации, где фантазматическое выставляет напоказ свои фигуры» [Ibid.]. Но *постепенно фантазматическое начинает ослабевать*. Сначала от него остаются удлиненные фигуры, затем тени, затем линия начинает схватываться энергетически, затем становится медиальной: «Ни линия, ни поверхность, но тип гибрида (*Medium*) между этими двумя. Она начинается на линейный манер – как движение точки – и заканчивается как внешний вид поверхности» (цит. по: [Lyotard 2011, p. 229])²; и, наконец, начинает действовать совместно с цветом.

Изменения претерпевает также видение и технология творческого процесса. Лиотар цитирует запись 1914 года, оставленную Клее в его дневниках: «Видеть одним глазом, чувствовать другим» (цит. по: [Lyotard 2011, p. 221]). Наиболее вероятно, считает философ, эта запись означает необходимость поддерживать различие между видимым и невидимым: «Чувствовать будет означать прочерчивание внутреннего, невидимое видимого силуэта, в этом случае видеть – это просто идентифицировать. <...>. Глаз, который видит, таким образом, не более чем читает или распознает <...>. Сенсорная сила – это сила глаза, развернутая... в поле формы, которая ускользает от разборчивого восприятия, не в области непосредственной внешности, но одновременно в области внешнего и внутреннего» [Lyotard 2011, p. 221].

² П. Клее писал на немецком языке, Лиотар на французском. Лиотар использовал, главным образом, перевод дневников Клее с немецкого на французский, сделанный Пьером Клоссовски [10].

Другая цитата воспроизводит слова Клее, обращенные к ученикам: «Тренируйте вашу руку. Лучше, конечно, тренировать обе, поскольку левая рука пишет не так, как правая: именно потому, что она (левая рука. – Е. Л.) менее ловка, она иногда более управляема. Правая рука движется с большим проворством; левая рука, напротив, конструирует иероглифы. Письмо – не ясность, но экспрессия – вспомните китайское письмо – и это упражнение делает его более чувствительным, интуитивным и духовным (цит. по: [Lyotard 2011, p. 221–222]). Лиотар перефразирует Клее: «Одна рука действует в регистре разборчивого, ее след аккуратный, живой и легко узнаваемый: это рука, которая чертит для “видящего” глаза. Левая рука работает неуклюже и не обращает внимания на желание; она может соблазнить нас невиданной прежде формой и выражением, как внутреннее, вывернутое наизнанку. Таковы два типа фигур, которые руки могут произвести; использовать левую руку, когда чувствуете глазом, означает освобождать линейную составляющую от ее (левой руки. – Е. Л.) спонтанности, от ее скудной врожденной способности к письму», – делает вывод Лиотар [Ibid., p. 222].

Еще одна цитата из дневников Клее описывает прием, известный как «двойной разворот», призванный помочь художнику балансировать на границе видимого и невидимого: «Генезис произведения искусства. / 1. «Тщательно нарисуйте с натуры, при необходимости с помощью телескопа. / 2. Переверните рисунок № 1 вверх ногами, подчеркивая основные линии в соответствии с ощущениями. / 3. Верните страницу в исходное положение и приведите в соответствие № 1 (природа) и № 2 (рисунок)» (цит. по: [Lyotard 2011, p. 226]). Цитата сопровождается пояснением Лиотара: «*Перевернуть природу согласно ощущениям*, но также перевернуть чувство, чтобы добиться совместного построения изображения и объекта. Если остановиться на № 2, то это будет не живопись, а воображаемое, здесь линия сервильна. № 1 открывает доступ к видимому, а № 2 – к невидимой фантазматической внутренности, их комбинация конструирует другое невидимое, которое есть фантазия, скорее перевернутая с помощью уловки, чем выставленная напоказ» (цит. по: [Lyotard 2011, p. 226]).

Разговор о Клее Лиотар завершает анализом *Auserwählte Stätte* (*Выбранное место*), акварели и эскиза пером, исполненной Клее в 1927 году. Философ использует введенный Клее термин «*междумир*», как наиболее точно выражающий то, что эта работа собой представляет: «Там, где когда-то задача заключалась в конституировании и делании узнаваемым понятного для разума (intelligible) мира, теперь она сосредоточена на “междумире”, другой возможной природе, расширяющей творение, делающей видимым то, что невидимо – тем не менее без того, чтобы пасть жертвой субъективного воображения» [Lyotard 2011, p. 218].

В примечаниях Лиотар приводит слова Клее, вносящие большую ясность в то, что такое «междумир»: «Я не переступаю границы ни рисунка, ни композиции. Но я растягиваю их содержание, представляя новый предмет для рисунка, или, скорее, не столько новый, сколько едва мелькнувший. <...> Я часто говорю... что миры приходят в бытие и постоянно открываются перед нашими глазами <...>. Я имею в своей голове область нерожденного и уже умершего, которая однажды может исполнить свое обещание, но затем может опять не исполнить его – промежуточный мир, междумир. На мой взгляд, по крайней мере, – междумир; я называю его так потому, что я обнаруживаю его существование между теми внешними мирами, на которые настроены наши чувства, хотя, в то же время, я могу интроецировать его, чтобы быть способным спроецировать его вовне меня как символ. Именно, следуя этим курсом, дети, безумцы и примитивные люди остались верными – заново открыли – способности видеть» [Lyotard 2011, p. 446–447].

Возвращаясь к линии, Лиотар отмечает, что в *Auserwählte Stätte* линия работает в двух направлениях: поскольку она ведет себя на экране «в соответствии с силой, которую оказывает на глаз и тело смотрящего, помещает эту плоскость в область эстетической, даже сексуальной, чувственности» [Lyotard 2011, p. 232]. Но поскольку рисунок предлагает сразу несколько видов – «вид сбоку и вид прямо, фасад и план, вид снаружи

и вид внутри... он препятствует желанию фантазировать на пластической плоскости и вырезать на ней запредельный мир воображаемого» [Ibid.]. В комбинациях и деконструкциях, пишет Лиотар, «желание сталкивается не с чем иным, как с самим собой; оно не находит удовлетворения в репрезентированном объекте; скорее, в следах своих блужданий (tracks) оно останавливается самим этим объектом – изображением, – которое несет все следы процессов желания: смещения, девиации, развороты, единство оппозиций, пренебрежение временем и реальностью» [Ibid.]. Здесь перечисляются характеристики любого изображения, представляющие собой следы работы процессов желания, совпадающие с фрейдовским описанием работы сновидения.

Междумир Клее, подчеркивает Лиотар, «это не воображаемый мир: это выведенная на экран мастерская первичного процесса. Здесь ничто не говорит и не “видит”, но работает. В этом месте линия фиксирует не означающие дискурса, и не очертания силуэта; это след конденсирующейся, вытесняющей, выходящей на первый план, развивающейся энергии, без оглядки на распознавание» [Lyotard 2011, p. 232]. Невидимое здесь – «опрокинутое бессознательное: потенциал пластичности», – пишет философ [Ibid.]. *Конечная цель «делания видимым», согласно Лиотару, заключается скорее в том, чтобы вызвать невидимое, а не в том, чтобы зафиксировать увиденное.*

В заключение попытаемся соотнести аргументацию Лиотара с широко используемыми в эстетике подходами и выделить ряд перспективных, с точки зрения автора статьи, идей. В «Дискурсе. Фигуре» Лиотар апеллирует к трем подходам: феноменологическому, психоаналитическому и лингвосомиотическому. Обращение к исследованиям феноменологии визуального восприятия Мерло-Понти позволило Лиотару обратить внимание на обратное движение: не от мира к видимому, а от видимого к миру. Видимое предстает у него (и у Марло-Понти) не просто как то, что «входит» в глаз, но и как то, что «выпадает» из глаза, на что глаз «натывается» как на нечто для него притягательное, требующее рассматривания. Тело – важный участник видения. Глаз – часть тела. Видение – род движения не только глаза, но и тела. Рассматривая нечто, мы всегда движемся, подходя и удаляясь, обходя вокруг и заглядывая внутрь. Зрительный образ – конгломерат всего увиденного: того, что спереди, сбоку, сзади, сверху и даже внутри, их наложение, их спутанность.

Чтение, напротив, имеет дело с четко отграниченными друг от друга языковыми единицами, начертание которых и порядок расположения не мешает пониманию написанного. Чтение, скорее, слушание, а не видение, мы в полной мере начинаем читать, когда перестаем видеть (см.: [Лиотар 2011, p. 4]). Различие видения и чтения не означает противоположности видимого и дискурсивного, подчеркивает Лиотар; напротив, эти области сосуществуют настолько тесно, что одно существует лишь в отношении другого: видимое возникает там, где подвергается деконструкции дискурсивное, и, наоборот, дискурсивное существует благодаря втягиванию в процесс кодирования видимого. Исследование различных форм сосуществования фигурного и дискурсивного, которому посвящена первая половина *Дискурса, фигуры*, знаменуют выход Лиотара за границы феноменологического подхода и начало формирования собственной позиции.

Психоаналитический подход также есть то, от чего Лиотар отталкивается, чтобы двинуться дальше к идее критики фантазматического. Фантазматическое (от *фантазм*) образует сновидение. Представление, которое видит сновидец на «экране» закрытых век; висящая в воздухе голограмма, которую видит умирающий, находящийся в бреду или ином пограничном состоянии, когда распознавание еще работает, но критическая функция уже отключена, так что иллюзорность увиденного не осознается. Материал, из которого собраны эти фантазмы – остатки дневных впечатлений, подвергается фантазией искажениям, цель которых двояка: дать выход и скрыть желание. Отсюда «софитные» высвечивания, гротескные преувеличения – с одной стороны, «слепые» участки, зоны «безразличия» – с другой.

Пока Лиотар говорит о сновидении, он следует за Фрейдом, но как только философ заявляет, что искусство – это не сон, что поэтическое требует «критики» фантазматического, он выходит за границы психоанализа. Идея «критики» хороша уже тем, что она позволяет четко различить патологическое и поэтическое. Сновидческая и поэтическая функции фантазии существенно различны: первая, отмеченная заикленностью на одних и тех же образах и формах, создает субституты, удовлетворяющие желание сновидца; вторая, включающая саморефлексию, использует различные уже существующие формы и/или изобретает новые, чтобы добиться эффекта, когда созданный ею продукт удовлетворяет концепту «искусство». Идея критики фантазматического, очевидно, соотносится и с методом двойного разворота, который использовал Пауль Клее. Однако остается открытым вопрос: случайно ли такое совпадение? Не была ли идея критики фантазматического «подсказана» Лиотару Паулем Клее?

Для характеристики дискурса Лиотар использует идеи лингвосомиотики. В его библиографическом списке упоминаются имена не только исследователей языка – Эмиля Бенвениста, Чарльза Пирса и Ноама Хомски, но и имена ученых, применявших лингвистические и семиотические методы к различным культурным феноменам, в том числе к литературе и искусству, таких как Ролан Барт, Роман Jakobson, Владимир Пропп, Клод Леви-Строс, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов. Однако сам Лиотар не следует примеру последних, и этому есть серьезная причина: неcodируемость фигурного. Фигура у Лиотара – это не поддающийся дискурсивному схватыванию чувственный остаток, который открывает произведение бессознательному. Согласимся со Д. А. Скопным, что «интерес к неcodируемому – единственная тема, которая проходит через всю эволюцию лиотаровской мысли. Неcodируемое принимает в текстах Лиотара различные имена: событие, фигуральное, интенсивность, возвышенное, нерепрезентируемое и т. д.» [Скопин 2011, с. 137].

И от себя добавим, что интерес к неcodируемому позволяет Лиотару удерживать свою мысль в границах чувственного, а следовательно, и в границах эстетики, по крайней мере в ее кантовском понимании. Не случайно одно из фундаментальных исследований Лиотара, озаглавленное *Leçons sur l'Analytique du Sublime (Уроки аналитики возвышенного)*, посвящено *Критике способности суждения* Иммануила Канта. Автору статьи представляется, что именно в области трактовки чувственного вклад Лиотара в эстетику наиболее значителен и одновременно наиболее недооценен как самим Лиотаром, так и его критиками. Философ утверждает, что символ отличает не многозначность, а не растворяемый процессом бесконечного кодирования и перекодирования остаток, который удерживает его в границах чувственного. Фигура также определяется Лиотаром как то, что не может быть поглощено дискурсом без «сотрясения». Чувственным, согласно Лиотару, может быть значение. В чувственном значении мы наиболее тесно связаны с миром, как бы настроены на его волну. Чувственное имеет отношение к истине, присутствие ощущается, хотя и отделить ее в чувственном от сомнительного и ложного, не повредив, не представляется возможным. Еще один аспект чувственного – невидимое – в *Дискурсе, Фигуре* лишь обозначен. Невидимое – предмет более поздних исследований.

В интервью Бернарду Маркаде в 1988 году, отвечая на вопрос о выборе художников-героев книги *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren (Что изображать? Адами, Аракава, Бурен)*, Лиотар, в частности, сказал: «Живопись необходимо является репрезентацией, это реприза в видимом облике чего-то, что было извлечено из него и что возвращается нам как извлеченное, то есть обрамленным “местами” <...>. То, что интересует этих художников в этом перемещении от видимого к видимому с помощью того, что я называю *репризой* (и что [Марсель] Дюшан называет *задержкой (запаздыванием)*), есть то, что они могут переносить невидимое...» [Lyotard 2013, p. 214]. Бернард Маркаде предположил, что, возможно, философ поменял свою позицию, ведь в *Дискурсе, фигуре* он защищал позицию глаза. Но, по словам Лиотара, сосредоточение внимания на фигуре помогло ему «вытащить» искусство из тисков гегельянского

логоцентризма. Позднее, тем не менее, он осознал, что «*фигура* – это плохое слово», что лучше было бы сосредоточиться на *форме*, которая позволяет видеть, оставаясь невидимой.

Действительно, если вспомнить классификацию фигур Лиотара, то по крайней мере две из них – фигура-форма и фигура-матрицы – невидимы. До Лиотара эстетики и теории искусства часто либо обходили стороной статус «невидимого» в искусстве, чтобы не впасть в псевдонаучный дискурс («прозрение», «умозрение» и т. п.), либо описывали техническую сторону репрезентации невидимого с помощью специально разработанной и закреплённой канонами системы художественных условностей (например, П. Флоренский в «Обратной перспективе»).

Лиотар же говорит о невидимом в видимом, что сближает позицию Лиотара с позиций Дзен. Не случайно именно о Дзен он вспоминает, отвечая на вопрос о японском художнике Аракава, одном из героев вышеупомянутой книги: «Это возвращает меня назад к моим японским студиям, к моему любимому Догену (Dōgen), который принадлежит традиции Дзен, что особенно важно, поскольку она особо чувствительна к чувственному <...>. Проблемы здесь очень близкие тем, которыми занимались средневековые эстетики <...>. Должно ли творение в его чувственной, изысканно-утонченной или чувственно-сладоострой роскоши (*sensible, sensitive, or sensual sumptuousness*) быть искуплено? <...> Происходили, с соответствующими поправками, подобные дебаты и внутри Дзен. Доген принадлежит школе Дзен, которая говорит: нет, это не вопрос выпрыгивания из чувственного, это вопрос погружения в чувственное <...>. У Аракава есть уважение к присутствию чувственного. Но, конечно, это понятие присутствия становится в его работах неосознанным, оно может только быть достигнуто ценой отречения и отказа от субъекта <...>. Так, уникальность (*singularity*), скажем дюшановская (Запад), может быть достигнута только ценой суровой аскезы (Восток)» [Lyotard 2013, p. 215].

Как видим, для Лиотара видимое и чувственное не совпадают. Когда исчезает видимое, остается еще что-то, что только чувствами может быть достигнуто. И это вовсе не обязательно должна быть божественная или духовная сущность, это может быть и то, что Клее назвал междумиром и что сам Лиотар называл фигурой-матрицей, которой не видно, но присутствие которой можно заметить во взаимном наложении потенциально бесконечного количества производных от нее фигур.

Завершая статью, ещё раз отметим, что эстетический трактат Жана-Франсуа Лиотара *Дискурс, фигура*, вне всякого сомнения, – сочинение значительное как в отношении эстетической теории, так и в отношении анализа конкретных произведений искусства. Хотя трактат и не дает ответа на универсальный вопрос когнитивного дискурса в эстетике: что такое искусство? Но его прочтение способствует пониманию концепта «искусство», оформившегося к концу XX – началу XXI века во многом благодаря широкой дискуссии, развернутой художниками, критиками, кураторами и философами – представителями евро-атлантической культурной традиции, которые пытались найти ответ на вопрос: почему это искусство? Ответ Лиотара на этот вопрос помимо общего – «оно работает» – включает детальный разбор произведений, показывающий, как именно и за счет чего «оно работает».

Мы коснулись только одного «героя» лиотаровского трактата – фигуры, оставив дискурс в стороне. Мы также обратили внимание на некоторые идеи, артикулированные, но, как представляется автору статьи, недостаточно разработанные. Следует подчеркнуть, что этими идеями оригинальность трактата Лиотара не ограничивается. «Дискурс, фигура» – ранняя работа Лиотара, и, как всякая ранняя работа, полна гениальных догадок. Часть этих догадок разработана философом в других текстах, часть переосмыслена, как это произошло, например, с фигурой, а часть так и осталась отложенной для рассмотрения.

Список литературы

1. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб. : Ювента : Наука, 1999. 608 с.
2. Скопин Д. А. Категория возвышенного у Ж.-Ф. Лиотара // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия : Социальные науки. 2011. № 3 (23). С. 137–145.
3. Фрейд З. Толкование сновидений / пер. с нем. Я. М. Когана. СПб. : Азбука, 2015. 512 с.
4. Crome K., Williams J. The Lyotard Reader & Guide. New York : Columbia University Press, 2006. 360 p.
5. Jones G. Lyotard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts. London : New York : I. B. Tauris, 2014. 208 p.
6. Lyotard J.-F. Discourse, Figure / transl. from Fr. by A. Hudek, M. Lydon. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011. 516 p. (Cultural Critique Books series).
7. Lyotard J.-F. Lessons on the Analytic of the Sublime / transl. from Fr. by E. Rottenberg. Stanford, CA : Stanford University Press, 1994. 264 p.
8. Lyotard J.-F. The Inhuman: Reflections on Time / transl. from Fr. by G. Bennington, R. Bowlby. Stanford, CA : Stanford University Press, 1988. 224 p.
9. Lyotard J.-F. What to Paint? : Interview by B. Marcadé // Cultural Politics. 2013. Vol. 9, Issue 2. P. 212–218. DOI 10.1215/17432197-2146120.
10. Paul Klee : journal / transl. by P. Klossowski. Paris : Grasset, 1959.
11. Rajchman J. Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics // October. 1998. Vol. 86. P. 3–18. DOI 10.2307/779104.

Информация об авторе

Елена Либер (Елена Владимировна Орел), канд. филос. наук (Лейси, США).

Information about the author

Elena Lieber (Elena Orel Lieber), Cand. Sci. (Philosophy) (Lacy, USA).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 27.01.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 20.02.2023.