

ПРОБЛЕМАТИКА *DARSTELLUNG* В «ЛИТЕРАТУРНОМ АБСОЛЮТЕ» Ж.-Л.НАНСИ И Ф.ЛАКУ-ЛАБАРТА

В данной статье будет предпринята попытка экспликации понятия *Darstellung* в «Литературном абсолюте» Жан-Люка Нанси и Филиппа Лаку-Лабарта. Такая экспликация, на наш взгляд, важна с точки зрения прояснения вопроса специфики *художественного познания* и его отличия от других видов познания, прежде всего научного. Актуальность этого вопроса для европейской философии не будет вызывать сомнений даже после самого беглого взгляда на ее историю, дающего представление о тесной связи между эпистемологией и теорией искусства. В самом деле, обращение западной метафизики к сфере искусства (в современном смысле слова) с самого начала было включено в контекст эпистемического вопрошания. Определение ценности искусства и его роли в жизни человека философы прошлого ставили в прямую зависимость от оценки его *познавательного потенциала*. Поэтому положительная или отрицательная оценка последнего нередко предопределяла соответствующее отношение к самому искусству. Позднее, уже в Новое время, этот эпистемический подход был вытеснен *эстетическим* подходом к искусству, противопоставившим сферу *эстетического* – которая непосредственно коррелировала со сферой *художественного*, – понимаемую как область особого рода *незаинтересованного переживания*, с одной стороны, области утилитарного, а с другой – когнитивной сфере. Однако уже в «Критике способности суждения» Канта была поставлена проблема связи между эстетическим (как неутилитарным и имагинативным измерением реальности) и деятельностью высшей познавательной способности (разума). Кант, таким образом, вполне внятно артикулировал вопрос о том, можно ли считать эстетический опыт (в том числе опыт восприятия произведения искусства) познавательным опытом или же он не несет в себе подлинно когнитивного смысла, протекая как бы по ту сторону сферы познания. Решение этого вопроса он, однако, перепоручил потомкам, не склонившись здесь окончательно ни к положительному, ни к отрицательному ответу, хотя и дал повод некоторым нынешним исследователям (таким, например, как Рудольф Маккрилл) увидеть в нем предтечу современной философской герменевтики – поскольку его концепцию суждения вкуса можно рассматривать как своеобразную *теорию интерпретации*, раздвигающую границы эпистемологии за рамки рассудочного постижения объекта и признающего за воображением особую способность неконцептуального конституирования идей. В философии XX века проблема художественного познания решалась в самых разных дискурсивных традициях: от феноменологии, экзистенциализма и постструктурализма (Хайдеггер, Дюфренн, Гомбрич, Хофштадтер, Деррида, Рапапорт и др.) до аналитической философии (Бердсли, Уоллхайм), не минуя марксизма (Адорно, Беньямин) и бергсонизма (Кроче, Коллингвуд, Маритен). Одним словом, эта тема так или иначе затрагивалась практически всеми крупными эстетиками прошлого столетия.

Связь между проблемой художественного познания в целом и понятием *Darstellung* обусловлена прежде всего той ролью, которую это понятие сыграло в становлении концепций художественной репрезентации в эстетике Нового времени и, в особенности, в процессе институализации *литературы* как

художественного вымысла (*fiction*) в эпоху раннего романтизма, которая, по существу, определила парадигму современного философствования в целом. В самом деле, несмотря на открыто декларируемую попытку радикальной деконструкции современного дискурса, предпринятую рядом философов XX века (сперва Хайдеггером, а затем представителями постструктурализма), концепции этих последних все еще продолжают разворачивание идей, сформировавшихся в эпоху рубежа XVIII–XIX вв. Так, знаменитый хайдеггерианский поворот к якобы «преданному забвению» в западной метафизике вопросу о бытии, полагаемому в качестве онтического *Ничто*, представляет собой не что иное, как воскрешение кантианской проблематики возвышенного (нуждающегося, как известно, в *негативной презентации*) в рамках экзистенциально-герменевтического дискурса. Впрочем, и сама идея деконструкции (в смысле Деррида), имплицитующая редукцию *логоса* к *мифосу*, *понятия* к *мифологеме*, берет исток в той проблематизации философского языка, которую впервые предпринял в «Критике чистого разума», а затем развил в одной из своих поздних работ Кант. Осознание этой не сразу бросающейся в глаза, но от этого не менее важной преемственности между философами модерна и их «деконструктивистами» побуждает некоторых современных философов прибегать к аналитическому рассмотрению мысли Нового времени в перспективе базовых вопросов нынешней философии – не столько для организации некоего битемпорального диалога культур, сколько для определения границ собственного вопрошания, определяемых теми метафизическими парадигмами, которые, сформировавшись в совершенно иную историческую эпоху, по существу, предвосхитили и детерминировали возникновение современного дискурса.

В русле именно такого направления исследований написана работа «Литературный абсолюте: теория литературы немецкого романтизма», авторы которой, Жан-Люк Нанси и Филипп Лаку-Лабарт пытаются рассмотреть ранний (йенский) немецкий романтизм в качестве *литературной теории*, которая, по их мнению, была ни чем иным, как *изобретением литературы* в том смысле, который мы придаем этому слову сегодня. В поле зрения авторов попадают, главным образом, тексты ранних немецких романтиков, носящие *критический характер*, которые впервые появились на страницах журнала *Athenaeum*, издававшегося в Йене в самом начале XIX столетия братьями Шлегелями. Выбор названия, которое Нанси и Лаку-Лабарт дали своей работе, во многом связан с определенной линией понимания раннего немецкого романтизма: на первый план здесь выходит не чисто литературное содержание творчества романтиков, а их (возможно, не для всех очевидная) включенность в процесс развития европейской философии. Более того, обращенность к литературе (или *поэзии*) как определенному культурно и исторически детерминированному способу освоения реальности у ранних романтиков была во многом продиктована логикой развития самой европейской метафизики, которая к этому моменту (начало XIX в.) оказалась в ситуации серьезного, но продуктивного кризиса, вызванного появлением критической философии Канта.

Одним из осевых терминов, концентрировавших вокруг себя поле переменного напряжения в этот период, стал термин *Darstellung*, являющийся аналогом латинского *exhibitio* и древнегреческого *hupotúposis*. На русский язык его можно перевести как *презентация* (и в смысле *процесса*, и в смысле его *продукта*), *изображение*, *изложение*, *исполнение*. (Например, *bildnerische Darstellung* – скульптурное изображение.) Хотя этот термин образован от ши-

рокоупотребительного и встречающегося во многих текстах глагола *darstellen*, его появление в этой, собственно номинальной, форме обнаруживается лишь в эпоху раннего Модерна, а первые теоретические концептуализации осуществляются в эстетике Клопштока (который четко разводит понятия *Darstellung* и *Vorstellung*, трактуя их соответственно как *презентацию* и *репрезентацию*), Лессинга и, главное, в критических работах Канта, где термин *Darstellung* играет весьма важную роль, несмотря на то, что его развернутое концептуальное определение, в принципе, не дается. Именно кантовская экспликация *Darstellung*, ставшая, скорее всего, результатом не целенаправленной стратегии, а естественного развития его собственного дискурса, дала основной импульс для зарождения романтической концепции *Darstellung*, внимание к которой, в свою очередь, задает основное направление мысли Нанси и Лаку-Лабарта в рассматриваемой работе.

В концепции Клопштока *Darstellung* имеет отношение прежде всего к *поэтической* репрезентации, которую он противопоставляет репрезентации в живописи, имеющей статичный характер и склонной скорее *имитировать* природу, чем что-то *изобретать*. По мнению Клопштока, поэтическая репрезентация в большей степени наделена способностью «обманывать» реципиента, убеждая его в своей подлинности, чем живописная. «Поэзия... включает скорее восприятие действия, чем объекта, и у разума остается меньше времени, чтобы понять, что его обманывают. Представляя непредставимое, производя явный беспорядок, резко обрывая мысли и пробуждая ожидания, поэзия приводит душу в движение и делает ее восприимчивой»¹. Кроме того, как отмечает Марта Гелфер, Клопшток предвосхищает романтическую трактовку *Darstellung* как «чувственно-интеллектуальной репрезентации», утверждая, что «эта поэтическая репрезентация содержит свою собственную теорию»². Сравнивая поэму с трактатом, он замечает, что последний – это *только* теория, тогда как первая – теория (поскольку способность языка *обманывать* используется здесь для представления *отсутствующих* вещей) плюс то, что воздействует на чувственную сторону души. Тем самым поэтический *Darstellung* предстает здесь как то, что способно вовлечь в движение *всю душу* целиком.

Кантовская разработка проблематики *Darstellung* обогащает ее многими новыми моментами. Не вдаваясь во все детали, выделим лишь ключевые из них, релевантные с точки зрения раскрытия заявленной здесь темы. Прежде всего Кант придает *Darstellung* важное *когнитивное* значение, полагая его как одно из необходимых условий чувственного опыта. В «*Критике чистого разума*» термин *Darstellung* используется для обозначения *интуиции* (*созерцания*) объекта, а *Vorstellung* – соответствующего этой интуиции понятия. Понятие (в различных его разновидностях) дано *a priori*, но познание имеет место лишь там, где под понятие подводится определенное созерцание (*Darstellung*), придающее ему конкретное, «актуальное» содержание. Можно сказать, что кантовская концепция *Darstellung* имплицитно включает разные его разновидности. Это объясняется корреляцией между *Darstellung* и соответствующим понятием и разнообразием самих этих понятий у Канта, подразделяющихся здесь на три типа: категории, эмпирические понятия и идеи разума. Первые обретают свой *Darstellung* посредством трансцендентального схематизма, вторые предполагают уже эмпирическое созерцание. И, наконец, третьи, согласно «Критике

¹ Helfer M.B. The Retreat of Representation. The Concept of Darstellung in German Critical Discourse. State Univ. of New York Press, 1996. P. 16.

² Ibid. P. 17.

чистого разума», не могут осуществиться посредством *Darstellung*. В «Критике способности суждения» проблема такого осуществления идей разума решается уже более сложно, поскольку сами *Эстетические Идеи* можно рассматривать как «косвенный» *Darstellung* идей разума.

Кроме того, у Канта мы обнаруживаем концепцию *негативного Darstellung*, которая, безусловно, оказала значительное влияние не только на становление концепции *Darstellung* у ранних романтиков, но и на становление их концепции *литературы* в целом. Негативный *Darstellung*, в трактовке Канта, непосредственно связан с *опытом возвышенного* и с сопутствующим этому опыту представлением о *границах*. Действительно, бесконечность, предстающая нам в опыте возвышенного, не может быть постигнута *позитивно*, ибо созерцание бесконечного невозможно по определению. Однако сама эта невозможность, является условием определенного *опыта, опыта границ*: границ видимого. Поэтому то, что находится за этими границами, и будет возвышенным. Таковы, в частности, Природа и Бог, налагающие запрет на стремление человека узреть их: в иудейском запрете на образ и запрете снимать покрывало Изиды.

Этот запрет, таким образом, является запретом на *абсолютную презентацию*, абсолютный *Darstellung*, к которому непосредственно отсылает название разбираемой нами здесь книги. Безусловно, понимание *Абсолюта* у ранних романтиков в определенной степени коррелирует с кантовским, поскольку тоже вводит отсылку к Природе и Богу, которые находят свое представление в литературе: в этой связи можно вспомнить *религиозную* трактовку литературы Новалисом и концепцию природы как художественного произведения близкого ранним романтикам Шеллинга. Но все же не эти манифестации *Абсолюта* являются ключевыми для того образа раннего немецкого романтизма, который создают Нанси и Лаку-Лабарт. Говоря о романтическом понимании *Абсолюта*, нужно указать еще на один (и, безусловно, наиболее важный здесь) аспект проблематики *Darstellung*, непосредственно связанный с той трактовкой *абсолюта*, которую мы находим в тексте разбираемого произведения. Речь идет о проблеме *философского изложения*, которую Кант затрагивает, в частности, в Предисловии к первому изданию «Критики чистого разума» и в позднем трактате «О недавно возникшем барском тоне в философии», где он обращает внимание на «неидентичность» (или непрозрачность) философского языка, в отличие от языка математики. Философ при выражении своей мысли вынужден заботиться о *понятности* своего изложения для другого. Поэтому, в отличие от математика, который, в принципе, может не думать об «эстетической ясности», он вынужден все время подстраиваться под своего читателя, тем самым искажая аутентичный смысл своих идей. Таким образом, Кант, по существу, противопоставляет здесь, с одной стороны, некую способность создавать *философские идеи* (разум), а с другой – способность *излагать* эти идеи, которая может их исказить (а возможно, даже не может их не исказить, в силу своей инородности первой способности).

Однако на этой мысли рефлексия Канта над проблемой изложения не завершается. Как замечает в «Дискурсе о синкопе» Нанси, Кант тематизирует само *изложение (Darstellung)* в качестве *границы*, границы как таковой. Но эта граница отделена от самой себя. Подобно фихтеанскому Я³, «*Darstellung* отделяется от себя в себе; и делает это двумя способами:

³ Процесс «самополагания» этого Я сам Фихте в определенный период своего творчества именовал, кстати, не иначе как *Darstellung*. Концепция *Абсолютного Я* Фихте оказала заметное влияние на становление философии ранних немецких романтиков, прежде всего на

1. Он определяет себя (или выдает себя за определение) и ограничивается [*se finitise*] в *изображении*;

2. В то же время он вступает в амбивалентное отношение с чем-то еще, называемым *Dichtung*, от которого он отталкивается и посредством которого он, возможно, также о-пределяет (*de-fines*) или о-граничивает [*dé-finit*] себя»⁴.

Таким образом, можно сказать, что, в трактовке Нанси, *Darstellung* у Канта раздваивается на трансцендентальный и эмпирический. Или, иными словами, он выступает *то* как абсолютный, *то* как относительный *Darstellung*. Его абсолютность проистекает из того, что два члена оппозиции – философия (*Разум*) и поэзия (*Dichtung*) – оказываются снятыми в нем или, в обратной перспективе, фактически им порождаются. Вот почему *изложение* как таковое можно рассматривать в качестве *Абсолюта*, но, как пишут Нанси и Лаку-Лабарт, *Абсолюта* в его этимологическом смысле – *ab-solutum* – «отделенный от всего», в том числе, добавим мы, и от самого себя. Следовательно, литературный абсолют, образ которого был намечен уже Кантом и окончательно сформирован ранними иенскими и берлинскими романтиками, оказывается разделенным внутри самого себя – на поэзию и философию. Поэтому ставить вопрос о литературе означает в данном случае ставить вопрос о поэтической презентации философии.

Открытие Кантом принципиального несоответствия между идеей и ее изложением (презентацией) приводит к утверждению того, что такая презентация в конечном счёте обречена на неудачу, в смысле невозможности адекватно представить Истину и установить гармонию между мыслью и стилем, между замыслом и его воплощением (одной из метафор этой невозможности может служить история *Франкенштейна* Мери Шелли). Отсюда проистекает определенный скепсис новой «романтической» философии в отношении *философии как таковой* и особенно в отношении возможности обнаружения некоего *начала философии*, т. е. того **первопринципа, из которого можно вывести**, путем дедукции, всю *систему* философского знания. Но отсюда же берет начало попытка институализации *литературы* как того, что превосходит по своему когнитивному потенциалу чисто «философский» (логический) дискурс и призвано его *завершить*, но лишь путем отказа от поиска его *логического* первоначала. Ранние романтики ведут речь либо о полном отказе от первоначала философии в пользу ее *исторического* рассмотрения, провозглашая, что начинать следует *с середины*, либо замещают логический первопринцип имажинативной фикцией.

Соединение принципа историзма и обращения к литературе как источнику истины формирует одну из главных особенностей творчества ранних романтиков: их самосознание в качестве наследников определенной литературной традиции и одновременно тех, кто должен эту традицию преобразовать или даже преобразить. Как отмечают Нанси и Лаку-Лабарт, ранние романтики (которые сами так себя не определяли, термин «романтизм» в современном его понимании возник позднее) не создали, а лишь *переоткрыли романтическое*. Рождение раннего романтизма – результат кризиса «жанрового» романтизма. Этот кризис выражается в поиске идеального литературного жанра, который смог бы представлять литературу как таковую. Подобно классицистам, ранние романтики обращаются к классической культуре, также пытаясь *переоткрыть* ее, но они стремятся при этом не к *имитации*,

философию Новалиса. Однако у последнего отрицается тезис о самополагающемся *Я* как абсолютном начале дискурса и реальности и утверждается точка зрения на *Darstellung* как на *продуктивную иллюзию*.

⁴ Nancy J.-L. The Discourse of the Syncope: logodaedalus. Stanford, 2008. P. 72.

а к созданию нового, к преодолению в смысле гегелевского *Aufheben*, к синтезу античности и современности, т. е. к какому-то небывалому, бесконечно оригинальному произведению (*Œuvre inédite, infiniment inédite*). Иными словами, стремятся к *литературному абсолюту*. Однако, как замечают Нанси и Лабарт, этот «литературный абсолюте» следует понимать не как «поэзию», а как «пойезис», т. е. не как продукт, а как процесс его *порождения*. «Романтическая поэзия желает проникнуть в сущность пойезиса, литературная вещь производит в нем истину порождения самого по себе, и, следовательно, здесь будет беспрестанно верифицироваться порождение самого себя, автопойезис. И, если верно <...>, что самопорождение образует конечный смысл спекулятивного абсолюта, то нужно признать в романтической мысли не только абсолюте литературы, но и литературу в качестве абсолюта, т. е. учреждение *литературного абсолюта*»⁵.

Именно это стремление проникнуть в сущность литературы, а не сами литературные произведения, отличает и делает ценным для нас творчество ранних романтиков и назначает им свое особое место не только в истории литературы, но и в истории философии. Как неоднократно подчеркивают Нанси и Лаку-Лабарт, то новое, что внесли ранние романтики, заключается не в создании великих шедевров, а в формировании самой «теории литературы», или, используя их собственное выражение, *литературной критики*. Благодаря ранним романтикам, литература научилась теоретизировать о самой себе в литературной форме. Однако они также открыли, что такое теоретизирование является ничем иным, как *философией*. Иными словами, они показали, что философия стала теперь возможна только как *литературная критика*. В этом смысле, с точки зрения Нанси и Лабарта, романтики фактически не имеют ничего общего с предшествующей литературной традицией, точнее, смысл их творчества невозможно понять как какое-либо *развитие* этой традиции. Скорее, они открывают совершенно новую эру в истории литературы, кардинально меняя интенциональную природу последней. Ибо переформулируют вопрос о литературе как вопрос о философии и наоборот. Литература в форме *литературной критики* становится здесь способом *создания Системы*. Создать Систему означает в данном случае *преодолеть Канта*. Если Фихте «преодолел Канта» путем обоснованного полагания *свободного Субъекта*, совмещающего в себе практического Субъекта Канта и создающего мир Творца, то ранние романтики преодолевают Канта фактически путем отождествления *Dichtung* и *Darstellung*, *Поэзии* и *Презентации*. Поэтому в их случае само понятие *Системы* кардинально меняет свой смысл, так же, как и понятие *абсолютного знания*, и если у Фихте *Абсолют* полагает себя в основном благодаря *практическому разуму*, то у романтиков он самополагается благодаря *воображению*. Вот почему программным тезисом раннего немецкого романтизма становится следующий: «*философия духа – это эстетическая философия*»⁶.

Как замечают Нанси и Лаку-Лабарт, термин «философия духа», очевидно, «указывает на философию <...> Субъекта самого по себе, в его идеальности или, что то же самое, его абсолютности: т. е. в сущности на то, что можно было бы назвать, довольно строгим образом, *Системой-субъектом*»⁷. Речь здесь, однако, идет не просто о *системе*, а о «*живой Системе*». Систе-

⁵ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P., 1978. P. 21.

⁶ Ibid. P. 49.

⁷ Ibid.

ма у романтиков (как и у Гегеля) – это нечто органическое, но, в отличие от Идеи Гегеля, живым здесь является *произведение искусства*, это «прекрасная жизнь». Стало быть, философия должна осуществиться в своей *эстетической презентации*, т. е. в некоем прекрасном *Darstellung*. Вот почему умение *представлять* для философа становится не менее важным, чем умение мыслить: «философ должен обладать той же эстетической мощью, что и поэт»⁸. Таким образом, снятие и возвышение к Истине происходят здесь благодаря эстетическому *Darstellung*, осуществляемому благодаря «эстетической силе», которая является силой «формирующей». Мы видим, как романтики доводят до логического завершения кантовскую концепцию *Эстетической Идеи*, приходя в конечном счете к заключению, что «разум... – это продукт или эффект поизеса»⁹.

Проводя свой последовательный анализ критического дискурса ранних романтиков, Нанси и Лабарт доходят до того пункта их мысли, который, по видимому, наиболее сильно сближает рассматриваемую литературную концепцию романтиков с нашим временем. Речь идет именно о том специфическом изобретении романтической мысли, которое кардинально отделило ее от идей близкого к этому кругу мыслителей Шеллинга: об идее *фрагментарности*. Хотя *фрагмент* как особый жанр не был изобретен ранними немецкими романтиками, именно он сделался той *литературной формой*, с которой стало ассоциироваться все их творчество. Поскольку именно в этом жанре романтики выражали основные свои идеи (он стал основным жанром литературной критики йенских романтиков), можно сказать, что фрагмент и есть конкретная «инкарнация» *Darstellung* в раннем немецком романтизме.

Безусловно, выбор фрагментарной формы в качестве основного способа выражения идеи раннего романтизма не был случайным. Существует непосредственная корреляция между формой фрагмента и тем, что эта форма призвана представить. Фрагментарный характер презентации, с его ментальной незавершенностью и обрывочностью, противостоит здесь абсолютной логической прямоте и прозрачности классического философского дискурса, как он представлен, например, в творчестве Декарта. Основное различие здесь состоит в том, что картезианский субъект, которого Бог наделил не ошибающимся разумом (ошибки, согласно Декарту, проистекают из других источников), абсолютно завершен в самом себе и осуществляет полное господство над своим дискурсом, понимать который ему ничто не мешает, в то время как *романтический субъект* сам является производным формирующей силы *Darstellung*. Но именно в силу своей обрывочности и незавершенности фрагмент способен дать адекватную презентацию *абсолюта* как совершенно от всего (и прежде всего от логического дискурса) отделенной и автономной «вещи».

Что такое фрагмент? Нанси и Лаку-Лабарт называют три «условия» этого жанра: 1) **исторический генезис**: фрагмент не был изобретен романтиками, его возникновение связано с именами «моралистов» (Шамфора, Паскаля, Монтеня, для произведений которых характерны «относительная незавершенность» или «отсутствие дискурсивного развития мысли»); 2) авторство – нередко «автором» фрагментов, публиковавшихся в *Athenaeum*'е, становился не один человек, а целая группа; 3) фрагмент не отрицает более *систематической* формы выражения идей и фактически может сосуществовать с ней «в

⁸ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 50.

⁹ Ibid. P. 51.

одном и том же горизонте», что и имело место в случае раннего немецкого романтизма. Можно сказать, что природа фрагмента во многих отношениях двойственна. Если говорить о фрагменте как о «руине», оставшейся от прежней культуры, то он и напоминает, и придает забвению. Таковы, например, фрагменты античных философов. Фрагмент – это и форма (Монтень, Паскаль, Ницше), и нечто *бесформенное*. Его можно трактовать и как остаток прошлого, и как нечто незавершенное, идентичное *проекту*, «фрагменту будущего». Он и остаток индивидуальности, и сам индивидуальность. Поэтому он не может быть *определен*. Наконец, фрагмент незавершен так же, как *живой организм*. Поэтому его нельзя представлять просто как осколок или «кусочек» чего-то. Фрагмент – это нечто *растущее* и автономное. В своей отделенности от всего остального он подобен «дикобразу». Фрагмент – это всегда *Darstellung* (а *Darstellung* – это, по сути, всегда фрагмент): он нечто представляет, но одновременно ценен сам по себе (поскольку *презентирует*, а не репрезентирует). Фрагмент представляет Тотальность, но Тотальность и есть фрагмент. Фрагмент – это сингулярность, *событие* Тотальности: «плюральная тотальность фрагментов... не составляет целого, но отвечает (réplique) целому...»¹⁰. Поэтому фрагмент в принципе не может быть «систематизирован» в логическом (т. е. гегельянском) смысле, но, с другой стороны, сама *Система* у романтиков не может быть развернута логически, логический порядок поступательного движения здесь отсутствует. Скорее, в данном случае можно было бы (если бы в этом была необходимость) говорить о порядке *вечного возвращения*.

Возникает вопрос: как фрагмент в качестве основной формы выражения романтической мысли (ее *Darstellung*) может завершить *Систему*, если он сам принципиально незавершен? В действительности, отвечают Нанси и Лаку-Лабарт, фрагмент не завершает *Систему*, ее может завершить лишь *Произведение*, каковым фрагмент не является, поскольку «произведение не перестает имплицитно для романтиков фундаментальный мотив совершенности»¹¹. Это совершенное *Произведение*, согласно авторам «Литературного Абсолюта», противопоставляется романтиками всем конкретным, «изолированным» произведениям как всего лишь *фрагментам* этого окончательного произведения, которое, однако, направляет нас в конечном счете к той концепции литературного произведения, которая была впоследствии сформулирована Бланшо: концепции произведения как *desœuvrement*. «Истинное произведение, абсолютное произведение, гармоничное и универсальное, будучи той “жизнью духа”, в которой “живут все индивиды”, таково, что его представляет последний из *Фрагментов* (*Ath.* 451), и таково, что как раз отличается от “изолированных произведений поэзии и философии” (т. е. фрагментированных), сама завершенность которых остается незавершенной. Произведение в этом смысле есть отсутствие произведений – и фрагментация есть всегда *также* знак этого отсутствия»¹².

Произведение презентует *человека*, но не как то, что он есть, не как действительное бытие, а как то, чем он *должен быть*, как бытие-долженствование, т. е. как *Идеал*. *Darstellung* – это *форма* Идеала. Создавая его, автор создает себя. Поэтому представлять и служить прообразом (*figurer*) здесь, по сути, одно и то же. Фрагмент – это форма «органического», фор-

¹⁰ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 64.

¹¹ Ibid. P. 67.

¹² Ibid.

ма «самоформирования, или истинная форма субъекта»¹³. Поэтому можно сказать, что фрагмент и завершает, и не завершает *Систему*. Более того, он существует и не существует одновременно. Фрагмент – это «пестрое скопление находок», это хаос как остаток былого и исток грядущего *Произведения*. В этом смысле хаос как состояние некоей первоначальной «наивности» «есть условие человека»¹⁴. Именно из этого первоначального хаоса, из этой «материи, данной творцу мира» творит свое произведение романтический *Субъект*, который, как замечают французские философы, отличается от картезианского Субъекта тем, что это не субъект Разума, а субъект способности суждения, и субъект *Witz*, поскольку процесс творчества у романтиков родствен не столько мышлению, сколько остроумию. *Witz* выступает здесь как та способность, которая позволяет извлечь смысл из хаоса и тем самым упорядочить его, придать ему форму. Благодаря *Witz* делаются «находки», точнее, обретается то, что было потеряно. Именно *Witz* разрешает тайну трансцендентального схематизма, поскольку благодаря ему – способности «мгновенного прозрения» – происходит конституирование эстетических идей. Благодаря *Witz* можно *видеть* подобия в хаосе. Таким образом, именно *Witz* является здесь той «эйдестетической» способностью, посредством которой осуществляется *Darstellung*.

Проделанный анализ понятия *Darstellung* в «Литературном абсолюте» Нанси и Лаку-Лабарта подводит нас к определенному пониманию производства *Знания* в художественном произведении. Не будучи дискурсивным, это знание тем не менее не лишено определенного рода систематичности, так как предполагает внутреннюю «когерентность» соответствующей эстетической идеи. Эта когерентность осуществляется не на уровне логических связей, а на уровне связей ассоциативных или эстетических, имплицитных в художественную репрезентацию (*Darstellung*), развертывающуюся по типу *растущего организма*. Отсюда можно вывести основной критерий художественной истины, который будет заключаться в способности той или иной художественной формы преодолеть хаос жизни, внося в него определенный смысл и порядок. Основа такого упорядочения заключается не в рациональных принципах, а в некоей синтетической форме, благодаря которой художественная репрезентация вовлекает в интеллектуальное движение «всю душу целиком» (т. е. ум, эмоции, память, чувства, ощущения). Фрагментарный характер «литературного абсолюта», т. е. принципиальная отделенность произведения от «систематического дискурса», становится предпосылкой для конституирования особой *перспективы* в отношении реальности. Эта отделенность предполагает прежде всего *фикциональный* характер литературного произведения, его внеположность «реальному». Таким образом, именно фикция становится здесь основой познания. Реальность оказывается переоткрытой в перспективе фикции, *из* фиктивного, которое *замещает реальное*. И мы оказываемся перед очевидным парадоксом: в основе художественного познания лежит иллюзия, познание становится возможным благодаря иллюзии, благодаря искажению и снятию реальности.

¹³ Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande. P. 70.

¹⁴ Ibid. P. 72.