



Подписывайтесь
на наши социальные сети



ДМИТРИЙ ХАУСТОВ

ЛИНИИ УСКОЛЬЗАНИЯ

**ВВЕДЕНИЕ
В ФИЛОСОФИЮ
ПОСТМОДЕРНА**



**Издательство АСТ
Москва**

УДК 1(091)
ББК 87.3
Х26

Все права защищены.
Любое использование материалов данной книги,
полностью или частично, без разрешения
правообладателя запрещается

2-е издание, исправленное и дополненное.

Хаустов, Дмитрий.

Х26 Линии ускользания. Введение в философию пост-
модерна / Дмитрий Хаустов. — Москва : Издательство
АСТ, 2026. — 320 с. — (Российская академия).

ISBN 978-5-17-188079-8

Постмодерн давно объявили завершенной эпохой — ушедшим временем цитат, симулякров и беззаботных иронических игр. Но что, если он не остался в прошлом, а все еще определяет наше мышление? «Линии ускользания» — интеллектуальная карта философии постмодерна и одновременно приглашение пересмотреть сложившиеся о ней представления. Дмитрий Хаустов прослеживает расходящиеся пути от структурализма, дискурс-анализа и смерти автора до деконструкции, ризомы и гиперреальности, показывая, как философия второй половины XX века поставила под вопрос автономного субъекта, линейную историю и саму возможность окончательной истины. За релятивизмом и фрагментацией скрывается не интеллектуальный тупик, а последовательная критика тотальности, капитализма и власти. Постмодерн — не конец модерна, а его внутренний рефлексивный разрыв: открытый, критичный, по-прежнему незавершенный проект.

УДК 1(091)
ББК 87.3

ISBN 978-5-17-188079-8

© Д. С. Хаустов, 2026
© Оформление. ООО «Издательство АСТ»,
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.	
Постмодерн — незавершенный проект	7
1. Постмодерн как проблема	25
2. Структурализм и деантропологизация	47
3. История и генеалогия	67
4. Дискурсивные практики	85
4'33. Между словами и вещами.	101
5. Смерть автора	105
6. Мифологии	119
7. Общество потребления	139
8. Симулякры и симуляция	155
9. Деконструкция	169
10. Различание	183
11. Ризома	199
12. Желаящие машины	215
13. Логика смысла	233
14. Понимание медиа	251
15. Модерн — незавершенный проект	269
Приложение	
<i>Такое: метафизический маньеризм</i>	
Джорджо Агамбена	291

ПРЕДИСЛОВИЕ

ПОСТМОДЕРН — НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ПРОЕКТ

Современность убивают каждую ночь

Жак Ваше

Модерн не имеет ни начала, ни конца. Ведь модерн — это современность, а со-временно то, что движется вместе со временем — там и тогда, когда время есть. Логически верно предположить, что всякое время подразумевает свою современность. Получается, эта логика — или же логика как таковая — должна быть нарушена, чтобы вообще-то предположить какое-либо преодоление современности. Такое преодоление требует *паралогического*, которое позволит разорвать привычно рациональную связь времен. Забавнее всего то, что само по себе понятие модерна на уровне его ведущих определений уже сталкивало свою внутреннюю логику со своей же внутренней паралогией.

В доказательство откроем «Словарь основных исторических понятий»: том первый, статья «Современный, Современность» (то есть *Modern, Modernität, Moderne*) авторства культуролога Ханса Ульриха Гумбрехта. Там он пишет: «...представим <...> набросок системы возможных значений слова “современный” (*modern*) <...> Первое возможное значение слова *modern*: “современный, нынешний”, антоним — “прежний, прошлый” <...>. Второе возможное значение слова *modern*: “новый”, антоним — “старый” <...>. Третье возможное значение слова *modern*: “временный, преходящий”, антоним — “вечный”...»¹ — и далее Гумбрехт дает сжатый очерк исторической семантики, в соответствии с которой примерно с конца Возрождения до наших дней значение слова «модерн» постепенно сдвигалось от первого варианта

¹ Гумбрехт Х. У. Современный, Современность (*Modern, Modernität, Moderne*) / Пер. К. Левинсона // Словарь основных исторических понятий: Избранные статьи в 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 245–246.

(нынешний) через второй (новый) к третьему (преходящий). Таким образом, растворяя точечно-твердое, изолированно-неподвижное понятие в воздухе неизменно подвижного времени, указанный семантический сдвиг, впервые закрепившись в так называемом «споре древних и новых» во Франции конца XVII века, проходит через опорные точки немецкого романтизма и раннего европейского модернизма, где оформляется в эпохальный образ бодлеровского поэта-фланера и далее движется в сторону неистового авангардиста начала XX века, для которого нет уже ничего твердого, всё становится временным, преходящим, попросту тем, что следует преодолеть — и упирается в странную фигуру постмодерниста уже конца XX века, которого Жан-Франсуа Лиотар, один из важнейших теоретиков постмодерна, интерпретирует не иначе как своего рода *вечно авангардиста*.

Должно ли нас все еще озадачивать это контринтуитивное сближение двух оппонирующих фигур — модерниста и постмодерниста — через опосредующий их образ авангардиста? «Всё твердое растворяется в воздухе», как говорил еще Карл Маркс про свою современность, усматривая в ней все ту же отчетливую паралогичность, в силу которой «все как бы чревато своей противоположностью <... > машины, обладающие чудесной силой сокращать и делать плодотворнее человеческий труд, приносят людям голод и изнурение. Новые, до сих пор неизвестные источники богатства благодаря каким-то странным, непонятным чарам превращаются в источники нищеты», «победы техники как бы куплены ценой моральной деградации», а «по мере того как человечество подчиняет себе природу, человек становится рабом других людей либо же рабом своей собственной подлости. Даже чистый свет науки не может, по-видимому, сиять иначе, как только на мрачном фоне невежества»². При чтении этого пассажа трудно отделаться от мысли, что если приписать его какому-нибудь французскому постмодернисту левых взглядов, никто бы не понял подмены (*postmodernists often follow Marx*, пишет Кристофер Батлер в своем очень кратком введении в тему³). Что и требовалось доказать: модерн XIX века и постмодерн века XX переглядываются друг с другом как в зеркале, копируя свои повадки, как

² Маркс К. Речь на юбилее «The People's Paper» // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения в 3 т. Т. 1. М.: Издательство политической литературы, 1980. С. 531–532.

³ Butler C. Postmodernism: A Very Short Introduction. Oxford University Press, 2002. P. 2.

в том скетче братьев Маркс (*no pun intended*), почти что один в один, но с легким, едва уловимым различием, которое как раз и остраивает всю эту историческую картину.

Вернемся к нашему словарю. Так, если «новые» под предводительством Шарля Перро пытались обосновать, что они, эти «новые», *лучше* «древних» (то есть поборников принципа подражания античному канону), то немецкие романтики под влиянием Гердера уже утверждали, что «новое» и «древнее» не лучше и не хуже друг друга, они просто *разные*, и относиться к их разнице следует с должным — прежде всего историко-филологическим — вниманием, тогда как...

... в 1859 году <...> Бодлер в своем «Художнике современной жизни»⁴ вывел из этого нового ощущения времени эстетическую теорию современности (*Modernität*), применимую и к самопониманию художественного авангарда XX века. <...> Из осознания того, что каждое прошлое не могло не рассматривать себя как современность (*Gegenwart*), а свое искусство — как современное (*modern*) («У каждого древнего художника была своя современность [*modernité*]»), Бодлер первым сделал вывод, что слова «современный» (*modern*) и «современность» (*Modernität*) обозначают не отличительное качество какой-то одной конкретной недавней эпохи (как думали еще романтики, когда употребляли эти слова), а все многообразные, но всегда преходящие представления людей разных эпох о прекрасном: «Современность (*modernité*) — это преходящее, мимолетное, случайное». <...> Задача литературы — выделять из временного, преходящего всё то поэтическое, что в нем содержится, дабы таким образом «вечное» смогло конституироваться как полюс, противоположный «нынешнему»: «Выделять из моды то, что она может содержать поэтического в историческом, вытягивать вечное из преходящего»⁵.

Иными словами, единственный смысл «вечного», который мы можем извлечь, по Бодлеру и его наследникам-авангардистам, из моды исторического потока, есть — ни много ни мало — сама неизбежная динамика этого исторического потока, который в своем вихреобразном движении непрерывно выбрасывает на берег все новое «новое», все старое «новое»

⁴ Текст «Le Peintre de la vie moderne» (в русском переводе — «Поэт современной жизни», см.: Бодлер III. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315) был опубликован не в 1859, а в 1863 году.

⁵ Гумбрехт Х. У. Современный, Современность (*Modern, Modernität, Moderne*). С. 266.

безжалостно обращая в прах. Такая интерпретация модерна подталкивает к выводу, что подлинным смыслом указанного семантического сдвига в истории слова «модерн» было решительное размывание его номинативного статуса под воздействием его же глагольного статуса, этакое «оглаголивание существительного», рассеяние статичности словоупотребления в пользу его радикальной динамики. Не существительное, но глагол, как скажет позднее Жиль Делёз. Не «модерн», но «модернизация». Не статичное, но динамичное. Семантика — не твердая, но текучая или плавкая. Но также и этика (тот же Бодлер уделяет ей особенное внимание): новое — но не лучшее, а *другое*; вместо самоуверенной и горделивой, а потому подчас разрушительной в своей тяге к тотализации модерности — самокритичный, этический модернизм. Или уже — постмодернизм? Какой же из братьев Маркс перед нами?

Взрывая, варьируя собственную семантику, историческое понятие модерна, функционирующее на топливе временного парадокса, — *вечная* современность, но всегда *новая*, — сливается с постмодерном практически до неразличимости: ведь и ключевое «пост-» второго понятия обозначает не что иное, как современность, бегущую впереди себя. Вероятно, по-разному расставляя акценты, модерн и постмодерн испытывают единую страсть к категориям времени и новизны. Как писал историк модерна Питер Гэй, «начиная с середины XIX века термин “модернизм” применялся к новаторству в любой области, ко всякому предмету, отличавшемуся хоть малой толикой оригинальности. Поэтому неудивительно, что историки культуры, напуганные хаотичностью стремительно развивающейся панорамы, попытались ретроспективно привести ее в порядок, ища убежища в осторожном множественном числе: “модернизмы”»⁶ — они же, добавим тут от себя, «модернизмы с приставками», наиболее именитым из которых по сей день, несмотря на регулярные попытки сместить его и преодолеть, является все тот же великий/ужасный постмодерн.

На подобную зону неразличимости между эпохой модерна и той эпохой, которая вроде бы должна ее сменить (а значит закрыть), указывает и историк Перри Андерсон в книге «Истоки постмодерна»:

Модерн — эстетический или исторический — всегда по определению есть то, что может быть названо «безусловно

⁶ Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее / Пер. И. Заславской, А. Дунаева. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 13.

настоящим», поэтому возникают определенные сложности с описанием любого следующего за ним периода, отправляющего его, модерн, в относительное прошлое. В этом смысле временное решение проблемы в виде простого добавления префикса, обозначающего то, что наступает после, виртуально включено в само понятие; это то, чего можно было бы в той или иной степени ожидать заранее всякий раз, когда возникает определенная необходимость в маркере для проведения темпорального различия⁷.

Суммируя все вышесказанное, интуиция Андерсона о виртуальной включенности постмодерна в модерн абсолютно верна — с той необходимой в данном случае корректировкой, что изнутри самого модерна эта включенность оказывается не видна, почему и требуется странный временной сдвиг, тот разрыв, который паралогически превращает модерн в постмодерн (или же модернизм в постмодернизм — если переходить от более общей историко-философской перспективы к более частной культурно-эстетической). Благо, этот разрыв фиксируется исторически и проходит точно по XX веку.

Мир модерна был склонен к тотальности. Именно эта склонность и порождала большие прожорливые империи, идеологии и теоретические системы — все они равным образом вообще не терпели каких-либо конкурентов и стремились к утверждению собственной исключительности. Вскоре после того, как Гегель, эта главная фигура интеллектуального модерна, объявил завершение, то есть тотальную систематизацию, философского знания, этот вирус грянувшей окончательности накрыл и науку. В лекции 1900 года лорд Кельвин, ученый и инженер, сказал, что «в физике больше нельзя открыть ничего нового», и «дальше просто будет расти точность измерений», тогда как физик Альберт Майкельсон в 1903 году написал: «Все самые важные фундаментальные законы и факты физического мира уже открыты» — эти самонадеянные утверждения приводит Джон Хиггс в книге про постмодернистский XX век «Всё страньше и страньше»⁸. Страшно (а вместе с тем смешно) подумать, что началось дальше: квантовая механика, принцип неопределенности и теорема Гёделя, кубизм, дадаизм и атональная музыка, психоанализ, экзистенциализм и май

⁷ Андерсон П. Истоки постмодерна / Пер. А. Апполонова. М.: АСТ, 2025. С. 61–62.

⁸ Хиггс Д. Всё страньше и страньше. Как теория относительности, рок-н-ролл и научная фантастика определили XX век / Пер. Н. Мезина. М.: Individuum, 2022. С. 25.

1968-го, лето любви, Тимоти Лири и мультивселенные, театр абсурда, теория хаоса и поп-арт, Жан-Люк Годар, постструктурализм и, конечно же, крах Бреттон-Вудской экономической системы, когда курс доллара был отвязан от своего реального (золотого) эквивалента. Это был повсеместный кризис модернистской тотальности — и одновременно вступление в постмодернистский мир, плоды которого составляют сам воздух, которым мы до сих пор дышим.

Модерн подготовил фактически всё для возникновения постмодерна. Ему не хватило лишь одного: жестом барона Мюнхгаузена вытащить самого себя за волосы из болота собственных предрассудков или, говоря проще, посмотреть на себя со стороны. Треснувшим зеркалом, в котором такой взгляд стал возможен, и стал постмодерн для модерна, хотя строго говоря это уже следовало из (пара-)логики самого же модерна, строившегося на гонке за новым, за настоящим и современным, смещаясь тем самым в хроническую постсовременность. Смысл модерна весь состоял в том, чтобы перегонять самого себя. Именно поэтому подразумеваемый под модерном исторический период (огрубляя, с конца XVI по середину XX века) сумел вобрать в себя столько нового: от компаса и телескопа до тоталитарных идеологий и национальных государств, от реформации и инквизиции до парового котла и ядерной бомбы, от гелиоцентрической картины мира до позитивизма и феноменологии, от великих географических открытий до абстракционизма и новой вещественности. Вечно новое, всё новей и новей — вот стихия модерна. Неслучайно Питер Гэй пронизательно-широким жестом сводит ведущий принцип модерна к двум звонким лозунгам, которые, в целом, легко сливаются в один: «Удивите меня!» за авторством великого импресарио Сергея Дягилева и «Сотворить заново!» за авторством великого поэта (и импресарио тоже) Эзры Паунда⁹. А если на один голос, то: «Безостановочное обновление».

На службу этому обновлению была поставлена мощная машина модернистской критики — настолько суровой и всеразрушительной, что ее смело можно назвать даже гиперкритичностью, на пике своем породившей великие «философии подозрения»: Маркса, Ницше и Фрейда — общей задачей которых было безжалостно раскритиковать все до самого основания и доискаться наконец-то до «ультимативного Нового», самого истинного, самого подлинного и окончатель-

⁹ Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. С. 15.

ного основания. Как сказал еще Стендаль, «Дух подозрения овладел миром». Ирония (тут уж вполне постмодернистская) заключается в том, что основания у философов подозрения были разные. Так модернистская тотальность вдруг оборачивается фрагментацией, будто увидев в треснувшем зеркале своего искаженного двойника: Маркс не один, братьев Маркс много. Тожественное оборачивается своим Иным¹⁰. В какой-то момент эта гонка за новизной становится вполне уже постмодернистским парадоксом: нельзя писать книги после Джойса, писать картины после Ротко (а то и Малевича), нельзя сочинять музыку после Кейджа — так прост этот переход от модернистского «еще больше нового» к постмодернистскому «новое более невозможно». Вот так безумно разогнанная в веках машина модерности вдруг ломается, обнажая свою уязвимость и подставляясь под неизбежную критику. Перефразируя здесь маркиза де Сада: «Модернисты, еще одно усилие, и вы станете постмодернистами!»

Всякий модерн всегда уже предполагает свой «пост-». И постмодерн лишь усиливает эту ведущую тенденцию модерна к безостановочному обновлению, доводя его логику до абсурда — так, что даже сама категория «нового», поставленная под вопрос, оказывается не вполне нова. Это отметил один из главных теоретиков постмодерна Фредрик Джеймисон в тексте «Постмодернизм и общество потребления»:

Эти некогда подрывные и воинственные стили — абстрактный экспрессионизм, великая модернистская поэзия Паунда, Элиота или Уоллеса Стивенса, международный стиль (Ле Корбюзье, Фрэнк Ллойд Райт, Мис), Стравинский, Джойс, Пруст и Томас Манн — воспринимавшиеся нашими бабушками и дедушками как шокирующие и скандальные, для поколения 1960-х гг. становятся истэблшментом и врагом — мертвыми, удушающими, каноническими, застывшими монументами, которые нужно разрушить, для того чтобы создать нечто новое¹¹.

¹⁰ Неслучайно книга историка философии Венсана Декомба, посвященная становлению философского постмодерна во Франции XX века, называется «Тожественное и иное», см.: *Декомб В. Современная французская философия*. М.: Весь Мир, 2000.

¹¹ *Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления* / Пер. А. Пензина // *Марксизм и интерпретация культуры*. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 288–289.

Если переформулировать это на языке постмодернистского парадокса, новое неизбежно приносится в жертву... новому. Постмодерн, радикализирующий основные тенденции модерна, оказывается в свете подобного парадокса чем-то вроде *ультра*модерна, в котором критике подвергается сам же модерн. Собственно, главная хитрость постмодернистской критики и состоит в том, чтобы продемонстрировать эту зону неразличимости между Модерном и его Иным — поднести к нему разбитое зеркало, которое фактически никогда не было цельным. Учитывая, что язык этой критики не мог взяться ниоткуда кроме как из самого модерна, образ поднимающего себя за волосы Мюнхгаузена получит свой полный смысл.

Из исторического очерка Перри Андерсона становится ясно, что концептуализация постмодерна — этого вечно спорного термина, формулировку которого возводят, в частности, к великому историку Арнольду Тойнби, — уже развивалась тогда, когда высокий модернизм все еще оставался на своем пике. Это возвращает нас к мысли о том, что постмодерн как таковой заключен в самом по себе модерне: без сомнения, такие титаны модернизма, как Джеймс Джойс с его гиперцитатностью и нарративным блужданием по семиотическим сеткам, Игорь Стравинский с его децентрацией музыкального ритма и смелым смешением низких и высоких жанров, Марсель Дюшан с его растворением художественного текста в дискурсивно-институциональном контексте или Мартин Хайдеггер с его деструкцией метафизики, которая уже предполагает ее деконструкцию, оказываются в равной мере и первыми постмодернистами. В свою очередь, постмодернисты более конвенциональные — например, Джон Кейдж, Дэвид Линч, Фрэнсис Бэкон, Уильям С. Берроуз или Мишель Фуко — легко подпадают под общие категории высокого модернизма. Поэтому «два определяющих качества», которые Питер Гэй приписывает всем значимым модернистам, а именно «тяга к ереси, предопределявшая неизбежность их столкновения с общепринятыми нормами» и «сознательная приверженность самоанализу»¹² (которая, добавим тут от себя, как раз и предполагает их тягу к ереси), всецело сохраняются и в деятельности постмодернистов.

Нет ничего случайного в том, что упоминаемый Андерсоном среди пионеров постмодернистской теории литературный критик Ихаб Хассан занимался как именитыми модернистами

¹² Гэй П. Модернизм. Соблазн ереси: от Бодлера до Беккета и далее. С. 15.

вроде Кафки и Беккета, так и крестными отцами постмодернизма вроде Берроуза (кстати, все три названных автора — главные литературные герои для Жюль Делёза, ключевой фигуры философского постмодерна). В исследовательской логике Хассана одно органично перетекало в другое, сплавляясь в зоне неразличимости, литературным примером которой и может служить творчество вышеперечисленных авторов. Как теоретик дискурсивного постмодерна Хассан опережал свое время. Разработанная им интерпретация постмодернистской литературы появилась в самом начале 1970-х — тогда как значительно более известная Лиотаровская интерпретация постмодерна возникла только к концу 1970-х. Сейчас критерии постмодерна по Ихабу Хассану выглядят каноническими, если не сказать банальными: принципиальная игра с формой, доводящая ее до пределов антиформы, атака на целостность и порядок, своего рода эстетическая анархия, граничащая с нигилизмом и поклонением хаосу — все это было удачно свернуто Хассаном в образ «расчлененного Орфея», давший название его главной книге¹³. Определенной слабостью хассановского понятия было то, что оно ограничивалось эстетической сферой и сторонилось выхода в социальное, что отдельно отмечает ангажированный Андерсон¹⁴. Однако в сфере эстетики, в особенности литературоведения, анализ Хассана стал моментальной классикой и заложил основания более детальных современных интерпретаций художественного постмодернизма. В наши дни категории и формулировки Хассана используются в описании постмодернизма как «экзистенциальной спонтанности», «процессуального искусства» и «онтологического плюрализма», «разрушения нарратива», «эпистемологической неопределенности» и «мультиперспективизма», а также «новой [— по-прежнему новой! —] имманентности языка»¹⁵.

Если Ихаба Хассана читала публика, интересующаяся сложной литературой (на русский язык он так и не переведен), то уже в 1972 году появился более известный в поп-культуре манифест «Уроки Лас-Вегаса»¹⁶ от Роберта Вентури, Дениза Скотта Брауна и Стивена Айзенура. Опираясь на

¹³ *Hassan I.* The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. The University of Wisconsin Press, 1982.

¹⁴ *Андерсон П.* Истоки постмодерна. С. 71.

¹⁵ *Wagner-Martin L.* The Routledge Introduction to American Postmodernism. Routledge, 2019. P. 3.

¹⁶ *Вентури Р., Скотт Браун Д., Айзенур С.* Уроки Лас-Вегаса. Забытый символ архитектурной формы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.