Игорь Чубаров

Коллективная чувственность

Теории и практики левого авангарда

Серия исследования культуры

Высшая школа экономики

Игорь М. Чубаров

Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда

Серия «Исследования культуры»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=7077252
Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда [Текст] / И. М. Чубаров; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2-е изд. : Изд. дом Высшей школы экономики; Москва; 2016
ISBN 978-5-7598-1333-0

Аннотация

Эта книга посвящена антропологическому анализу феномена русского левого авангарда, представленного прежде всего произведениями конструктивистов, производственников и фактографов, сосредоточившихся в 1920-х годах вокруг журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» и таких институтов, как ИНХУК, ВХУТЕМАС и ГАХН. Левый авангард понимается нами как саморефлектирующая социально-антропологическая практика, нимало не теряющая в своих художественных достоинствах из-за сознательного обращения своих протагонистов к решению политических и бытовых

проблем народа, получившего в начале прошлого века возможность социального освобождения. Мы обращаемся с соответствующими интердисциплинарными инструментами анализа к таким разным фигурам, как Андрей Белый и Андрей Платонов, Николай Евреинов и Дзига Вертов, Густав Шпет, Борис Арватов и др. Объединяет столь различных авторов открытие в их произведениях особого слоя чувственности и альтернативной буржуазно-индивидуалистической структуры бессознательного, которые описываются нами провокативным понятием «коллективная чувственность». Коллективность означает здесь не внешнюю социальную организацию, а имманентный строй образов соответствующих художественных произведений-вещей, позволяющий им одновременно выступать полезными и целесообразными, удобными и эстетически безупречными.

Книга адресована широкому кругу гуманитариев – специалистам по философии литературы и искусства, компаративистам, художникам.

2-е издание

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Предисловие 8
Введение. Коллективная чувственность и идея левого русского авангарда 14
Поэтика как политика другими средствами 18
Аналитическая антропология искусства и литературы 27
О «партийности» в исследованиях левого русского авангарда 34
I. Насилие как исток 47
Неэтаблированные теории Мимесиса (В. Беньямин, Т. Адорно, Р. Жирар, Ж. Делез, В. Подорога) 47
Язык как архив нечувственных уподоблений. Вальтер Беньямин 47
Субверсивный мимесис Теодора В. Адорно 60
Мимесис насилия и жертвенность текста: позиция Рене Жирара 68
Писать в пользу революционного народа: Жиль Делез 79
Внутри– и внепроизведенческий мимесис: версия Валерия Подороги[57] 88
Имманентная политичность искусства 94
Пример: Лев Толстой и Федор Достоевский на 105

«Зеленой улице»
Экскурс 1. «Трансцендентальная аффектология» Андрея Белого 117
Астральное тело и путь «само»-сознания 125
«Аффектология» Андрея Белого 129
II. Центральные концепты беспредметного искусства и комфутуризма 141
Между бессмыслицей и абсурдом: статус футуризма и беспредметного искусства в эстетических теориях 1920-х годов (в. шкловский, л. выготский, в. кандинский, г. шпет и гахн) 141
Поверхность литературной вещи как граница смысла и нонсенса 141
Фактура как индивидуализирующий элемент произведения искусства 143
Два вида абсурда: смысл бессмыслицы заумников и ОБЭРИУ 145
Психологический анализ искусства как художественный проект (Л. Выготский, В. Кандинский и ГАХН) 150
Философский мастер-класс формальной школы, или проблема вещи 153
Конец ознакомительного фрагмента. 156

Игорь Чубаров
Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда

Посвящается коллективному в нас самих

Работа выполнена при поддержке Alexander von Humboldt-Stiftung в рамках исследовательской стипендии 2006–2007 гг., фондов Volkswagen (2010–2012 гг.) и РГНФ (2011–2013 гг.), проекты № 11-03-00600 и 12-03-00642.

Составитель серии
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Дизайн серии
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Рецензент
доктор философских наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова ВАСИЛИЙ ВАНЧУГОВ

В оформлении обложки использован фрагмент эскиза Любови Поповой «Прозодежда актера № 7» к спектаклю

«Великодушный рогоносец». 1922.

Предисловие

История – предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное «актуальным настоящим» [Jetztzeit]. Так, для Робеспьера Древний Рим был прошлое, заряженное актуальным настоящим, прошлое, которое он вырывал из исторического континуума. Французская революция понимала себя как возвращение Рима. Она цитировала Древний Рим так же, как мода цитирует одеяния прошлого. У моды чутье на актуальность, где бы та ни пряталась в гуще былого. Мода – тигриный прыжок в прошлое. Только он происходит на арене, на которой распоряжается господствующий класс. Тот же прыжок под вольным небом истории – прыжок диалектический, как и понимал революцию Маркс.

Вальтер Беньямин. «О понятии истории». 14-й тезис

Эта книга далась мне нелегко. В процессе ее написания произошел ряд событий личного и общественного характера, которые поставили под сомнение саму эту форму – книги, монографии на заданную тему. К тому же изначальные мотивации к ее написанию в последние годы я, скорее, утратил, претерпев характерную эволюцию от очарования левым авангардным проектом в искусстве 10–20-х годов прошлого века, которое сопровождалось чуть ли не подражанием его

теоретическим установкам и политическим манифестациям, к осознанию его «вечной истины» – истины постисторического «забегания», не осуществимой в тех социальных условиях и поэтому пришедшей в своих зрелых формах конца 20-х – начала 30-х годов к сюрреализму и абсурду.

Работу над монографией я начал еще семь лет назад в Берлине. Стипендия Фонда имени Александра фон Гумбольдта, которую я тогда получил, помогла отвлечься от повседневных забот и взяться за изучение русского левого авангарда систематически. Я имею в виду прежде всего феномен производственного искусства и литературы факта, деятельность журналов «ЛЕФ» («Левый фронт искусств») и «Новый ЛЕФ» под руководством Владимира Маяковского и Сергея Третьякова и полноценные результаты соответствующего художественно-политического движения в творчестве ряда писателей и художников, традиционно рассматриваемых вне этого значимого исторического контекста (А. Родченко, В. Степанова, Д. Вертов, А. Платонов и др.).

В Университете Вильгельма фон Гумбольдта в Берлине я встретился с людьми, которые увидели в моих занятиях что-то для себя близкое и одновременно чуждое и непонятное. Моя Professorin – талантливый философ и литературовед Сильвия Зассе (Sylvia Sasse) со своими коллегами по Институту славистики познакомила меня с достижениями современной теории литературы и междисциплинарной гуманитаристики в Германии, за что я ей бесконечно благодарен,

как и всему коллективу Института славистики Университета Гумбольдта в Берлине (Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin).

Конечно, я работал совсем иначе, чем мои коллеги-слависты, хотя бы уже потому, что отчасти представлял и сам материал – русскую литературу и искусство, – выстраивая по отношению к нему аналитическую дистанцию как бы изнутри соответствующих произведений. Неверно было бы сказать, что я изучал левый авангард только как «философ». В этом смысле с работой моего учителя Валерия Подороги над проблематикой мимесиса в русской культуре моя книга пересекается только в самых общих теоретических установках и словаре, частично в выборе персонажей и авторитетов. Я тоже понимаю искусство как антропологический опыт производства образов, своеобразно отвечающих на практики подавления и насилия в человеческом обществе. Это опыт привилегированный, играющий основополагающую роль в самоосвобождении человечества, но и, возможно, в его одновременном окончательном закабалении. Поэтому интересует он меня лишь постольку, поскольку может стать частью современного политического процесса, нашего собственного мыслительного и экзистенциального проекта, т. е. в той мере, в какой литература и искусство в целом способны изменять нас и окружающую действительность, а не только развлекать, утешать и приносить субъективное удовлетворение. В то же время анализ соответствующих удовольствий

будет интересовать меня в не меньшей степени, хотя бы уже потому, что они не должны выступать для гуманитарных наук чем-то данным по умолчанию и само собой разумеющимся.

* * *

Первоначально мне казалось важным найти новые подходы в славистике, которые не следовали бы принятой в ней стратегии деполитизации левого проекта в искусстве 1920-х. Сейчас мне это уже не кажется столь существенным. Но большую часть подготовленных материалов я все же публикую здесь почти без изменений.

Дело в том, что феномен русского художественного авангарда в лице его наиболее значимых фигур и направлений не может быть без искажений и подмен изъят из контекста социального революционного эксперимента большевиков, чем бы этот последний исторически ни обернулся. Произведения авангардного искусства вне этого значимого контекста часто предстают ущербно и в не собственных формах, подобно тому как полихромные древнегреческие скульптуры (которые к тому же были со зрачками), вырванные из полнокровной жизни греческого полиса, известны нам сегодня только в виде монохромных римских копий. Но не претендуем на восстановление аутентичных авангардных произведений, скорее, лишь на реконструкцию логики их «продуман-

ных руин» (В. Беньямин).

На мой взгляд, именно левые художники задали упомянутому эксперименту пути дальнейшего развития в плане организации коллективной чувственности, выраженной в формах нового быта и нового языка, в формах общения и социальных отношений. К сожалению, постепенно проект этот был подмят и раздавлен традиционными подходами к искусству со стороны функционеров советской власти и «придворных» художников. Именно в этом обстоятельстве я вижу одну из решающих причин заката и самого раннесоветского социального проекта уже к концу 20-х годов. Соответственно, через антропологический анализ литературного и художественного авангарда в его краткой истории может быть отчасти осмыслена эта неудача русской революции, приведшая феномен коллективной («пролетарской») чувственности, который в ней открылся, к коллективной же смерти, повторив тем самым судьбу чувственности индивидуальной («буржуазной»), причем с не меньшими человеческими издержками.

Но пафос нашего исследования состоит в том, чтобы не смешивать причины и результаты, провозглашаемые цели и применяемые средства, в том числе и чисто художественные, и исследовать произведения на уровне применяемых в них художественных и, соответственно, политических средств. Ибо у искусства есть собственная политика – политика чувственности, тел и образов, которую художникам совсем не

обязательно заимствовать у профессиональных революционеров и политиков.

Проблематизация и переопределение границ или даже разрывов поэтического и политического, закрепленных в буржуазной культуре и науке, нашли свой благодатный материал в опытах производственного искусства, конструктивизма и фактографии, в которых традиционные оппозиции сакрального и профанного, художественного и утилитарного, агитации и фикции, вымысла и факта были децентрированы и продуктивно сняты на уровне производства самих вещей – художественных произведений левого русского авангарда. Этим последний нам сегодня и интересен.

Я хотел бы выразить особую признательность экспертам и сотрудникам Фонда имени Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung) и особенно моему куратору Астрид Грунак (Astrid Grunack) оказывавшей мне постоянную помощь и поддержку в работе. Благодарю сотрудников и экспертов Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), Фонда Volkswagen и лично Николая Плотникова, поддерживавших архивные исследования по моей теме в 2010–2013 гг. Особая благодарность моему другу Валерию Анашвили, практически вынудившему меня издать эту книгу.

Сентябрь 2013 г.

Введение. Коллективная чувственность и идея левого русского авангарда

Мы исходим из понимания литературы и искусства как социального, антропологического опыта производства образов и вещей, выработки идей и построения отношений, а не всего лишь одного из видов или жанров индивидуального художественного творчества, предполагающего самовыражение личности или отражение бытия. Это предопределяет отношение к избранному нами предмету не как к объекту традиционного герменевтического и психолингвистического анализа художественных произведений, но как к саморефлексивному культурно-историческому феномену, требующему от исследователя активной критической позиции по его реактуализации и даже «спасению» от отчуждения и забвения в настоящем. При этом саму историю мы понимаем не как гомогенный процесс, протекающий в линейном хронологическом времени, а как одновременно заинтересованный бросок в постисторическое, имеющий целью избавление человечества от насилия и страданий, и вынужденное «забегание» в протоисторическое, художественными средствами провоцирующее коллективную память к воспроизводству форм ненасильственного общественного сосуще-

ствования. Эти две эксцентричные темпоральные ориентации встречаются во времени-сейчас (Jetztzeit В. Беньямина), одновременно завершающем избранные исторические этапы культуры и спасающем нуждающиеся в этом феномены. Отысканию подобной акупунктурной точки истории на теле русского общества во многом и был посвящен проект левого авангарда в его идее.

* * *

Ибо левый русский авангард – это прежде всего умопостигаемая идея, а не историческое осуществление некоего художественного проекта, развитие направлений или жанров искусства. И он актуален сегодня именно в этом неуловимом качестве – собственной идеальной, т. е. необязательно реализуемой, а, скорее, контрреализуемой исторической возможности. В то же время важны различные обстоятельства, обусловившие саму его неудавшуюся эмпирическую попытку, может быть, впервые сомкнувшую две упомянутые экстраисторические ориентации в одном времени и месте – в 20-х годах XX в. в России.

Изучение культуры русского авангарда, особенно в последние два десятилетия, столь разнообразно и в плане привлекаемого материала, и в плане способов его интерпретации, что единственным выходом для ее актуального философского осмысления может стать попытка представить ее

как некую сингулярную идею. В этом плане мы хотим описать русский левый авангард как своего рода интегральную сущность, собиравшую вокруг себя различные слои культуры и жизнедеятельности революционного этапа новейшей русской истории. Подобно культуре эпохи барокко, руководящую идею и формальные принципы которой Вальтер Беньямин описал в своей второй (незащищенной) диссертации на материале немецкой драмы скорби (Trauerspiel) XVII в., искусство и литературу русского комавангарда можно понять как уникальное культурно-историческое явление, задавшее экстремальный режим взаимодействия видимого и говоримого, предложившее новые способы символизации реального и репрезентации воображаемого, основанные на принципиально иной по сравнению с предшествующими культурными этапами истории России, а также с западноевропейской и восточной культурами структуре коллективной субъективности.

Необходимо отметить, что также подобно немецкой драме XVII в., возможно, активнее других видов барочного искусства претендовавшей на исторический резонанс, но так его и не обретшей, левое производственное искусство (и литература факта), несмотря на краткую идеологическую востребованность раннесоветским государством в начале 1920-х годов, не получило широкого признания и легитимации в традиции, в отличие от других школ и направлений русского модерна. Однако это никоим образом не говорит об утра-

те идейной значимости его артефактов, приемов и теорий, наиболее выпукло выразивших, на наш взгляд, смысл этого важнейшего для русской истории периода[1].

* * *

Несколько забегая вперед, выскажу центральный тезис этой книги: идея русского коммунистического авангарда состоит если не в преодолении, то, во всяком случае, в выявлении и описании форм неустраняемого в обществе насилия, пронизывающего все его отношения – от экономических и политических до визуальных и сексуальных. Причем насилие понимается здесь не как внешнее привходящее качество, или эксцесс, который можно контролировать и регулировать законами права и морали, социальными механизмами и идеологическими аппаратами, а как имманентный антропологический опыт, внутреннее качество социальной жизни, во многом делающее возможной ее саму, во всяком случае, в известных наличных формах. Оно определяет эту жизнь сверху донизу, от насилия образов и дискурсивного насилия понятий до сексуального преследования и экономического принуждения тел. Вопрос состоит в том, что из этого следует в перспективе социального освобождения и какова роль авангардного искусства в соответствующих процессах.

---

[1] Ср.: [Беньямин, 2002, с. 31, 165].

Поэтика как политика другими средствами

Наше обращение к политическому в авангарде нужно прежде всего понимать как прием, имеющий, разумеется, и свои ограничения, т. е. не претендующий на универсальность и однозначность. Достаточно назвать авторов, к которым мы обращаемся с соответствующими инструментами анализа, – от Андрея Белого до Андрея Платонова, от Николая Евреинова до Дзиги Вертова, от Густава Шпета и его учеников по ГАХН до Сергея Третьякова и Бориса Арватова. Объединяет столь различных авторов открытие в их произведениях особого слоя чувственности и альтернативной индивидуалистической структуры бессознательного, которые мы обозначаем здесь понятием «коллективная чувственность». При этом наш подход, скорее, противоположен расхожим формам социального (психо)анализа культуры, ориентирующимся на выявление объективированных архетипов и коллективных идентичностей (юнгианство). Коллективная чувственность и соответствующая структура бессознательного, о которых в данном случае пойдет речь, обнаруживаются исключительно в бессубъектном поле произведения во времени его анализа (В. Подорога). Это, в частности, означает, что никаких «субъектов», способных присвоить язык и производство образов, для нас не существует.

Пресловутая «коллективность» означает в таком случае не внешнюю организацию, а имманентный строй образов, проявляющийся в структуре соответствующих художественных произведений.

В противоположность гонительской (Р. Жирар), «господской» мифопоэтической структуре буржуазного искусства структура пролетарской поэзии, литературы и живописи не просто открыта Другому, а выражает опыт иного предельно аутентично, не утрачивая на уровне производства образов контакта с нерешенными проблемами общества и являясь во многом ответом на них, хотя и не прямым. Сложному символическому опосредованию, делающему эту невозможную коммуникацию возможной, в основном и посвящена данная монография.

Нас будут интересовать «трансцендентальные» условия возможности появления супрематических картин К. Малевича, абстрактных композиций В. Кандинского, архитектурных проектов В. Татлина, моделей прозодежды В. Степановой и Л. Поповой, фотографий А. Родченко, кинофильмов Д. Вертова, романов А. Платонова и т. д. в контексте артикуляции своеобразного опыта, который был понят в начале прошлого века как своего рода новый мистериальный опыт труда, – опыта отрицательных страстей насилия, окончательно вытеснивших господские и христологические «страсти» (Passion) предшествующих эпох. Можно сказать, что страсти Христовы и жертвы всевозможных суверенов

были замещены в революционную эпоху страстями пролетариата и страданиями крестьян, и это не простое переназывание. В последних, на наш взгляд, только и проявился заявленный в сакрализованном языке смысл первых. Следовательно, мы говорим не о заимствовании теологической лексики и христианских образов, а об их альтернативной интерпретации, отклоняющей традиционное отношение между знаком и значением, об их раскрытии на принципиально ином материале.

Подобная квазикантианская задача в ее беньяминовской редакции приобретает здесь новые расширения и ограничения. Прежде всего, мы хотим проверить тезис о единстве художественного и материального труда, общественного производства и искусства, который выдвигался рядом (пост)авангардных художественных направлений (конструктивисты, производственники, фактографы) и отдельными пролетарскими художниками 1920-х годов (Вертов, Платонов). Мы хотим рассмотреть сами произведения авангардного искусства как специфические «вещи» – продукты трудовых отношений, собственности, отношений распределения, обмена и потребления, а также существенно с ними связанных политических, сексуальных и экзистенциальных отношений. Уже только во вторую очередь нас будет интересовать искусство с точки зрения выражения «внутреннего мира» художника, опыта чувственного восприятия и связанного с ним мышления. Следует уточнить и концепцию миме-

сиса как отражения действительности и уподобления идеям. Ибо единственный мимесис, о котором имеет смысл говорить в отношении искусства авангарда, – это приостановка аристотелевского мимесиса, отказ от какого-либо подражания, отражения и поддержания форм существующей действительности и их отношений. Речь идет даже не о режиме негативного мимесиса, характерном для русской критической (реалистической) литературы XIX в., вышедшей из гоголевской «Шинели», а о своего рода антимимесисе – мимесисе бессознательном, сохранившемся в языке в виде архива нечувственных уподоблений (В. Беньямин).

Это искусство перехода от болезненного и неизбежно ущербного саботажа реальности в предшествующие авангарду эпохи к утопии прямого жизнестроения как производства одновременно полезных и прекрасных вещей, а также свободных общественных отношений, не отмеченных печатью насилия. То, что подобная перспектива для искусства оказалась исторически не реализованной, не отменяет достижения отдельными художниками в ее пределах имманентной политичности своих работ, предполагающей альтернативный неотчужденный порядок межчеловеческих отношений и отношений человека с вещами, принципиально иные модели чувственности и фигуры желания.

На первый план здесь вышла проблема утилизации и уничтожения «запасов» насилия и тех институтов, которые занимаются их архивацией, культивированием и прямым ис-

пользованием. Именно в отношении представителей последних в культуре должна сохраняться критическая функция, которую в свое время выполняли русские левые авангардисты.

Таким образом, можно несколько уточнить наш центральный тезис: опыт отчужденного труда, истолкованный как опыт насилия, является тем самым опытом, который художники авангардного искусства и литературы порой в абсурдных, избыточных и преувеличенных образах выражали и изживали в своих произведениях. Поэтому мы предполагаем изучать авангард в разрезе экстремального опыта насилия, в котором политическое и поэтическое сплетаются порой до неразличимости. Эта интуиция, здесь только манифестированная, должна позволить выявить при дальнейшем конкретном анализе произведений идею единичности и исключительности авангардного проекта на уровне как его авторов, так и его продуктов.

* * *

Мы представляем здесь поэтику русского левого авангарда как политику «другими средствами». «Другое» русское искусство (термин В. Подороги[2]) не случайно появляется одновременно с социальным освободительным движением в

[2] Ср.: [Подорога, 2006, с. 10].

России конца XIX – начала XX в. И хотя здесь нельзя говорить о какой-либо детерминации, невозможно отрицать и некую социальную, антропологическую и экзистенциальную связь этих явлений. Обусловлена эта связь не только негативным опытом несправедливости, подчинения и насилия, но и рядом позитивных составляющих социокультурного опыта. Упомянутая «друговость» предполагает в качестве центрального условия «определенность некоторого чувственного мира»[3]. В частности, это означает возможность трудиться не только в целях выживания и использовать язык не только в целях коммуникации и передачи обыденных сообщений, но и для создания специфически человеческого, альтернативного жизненного мира, в котором утилитарность продуктов общественного труда и художественность продуктов индивидуального творчества не противоречили бы друг другу.

Революционные события начала XX в. радикально повлияли на общий характер культурного поля, изменив место и роль искусства в социальной жизни России. Они открыли для художников возможность не только критики наличного состояния общества средствами реалистического изобра-

---

[3] Ср.: «При этом условии Другой возникает как выражение чего-то возможного. Другой – это возможный мир, каким он существует в выражающем его лице, каким он осуществляется в придающей ему реальность речи. В этом смысле он является концептом из трех неразделимых составляющих – возможный мир, существующее лицо и реальный язык, то есть речь». См.: [Делез, Гваттари, 1998, с. 27–29].

жения или беспредметных форм станкового искусства, но и прямого жизнестроения, означающего непосредственное воздействие искусства на быт и чувственно-эмоциональную сферу человека. В этой перспективе изучение опыта русского левого авангарда имеет исключительное значение для понимания логики развития современного искусства вообще в силу своеобразного исторического «забегания» в его будущее через обращение к праисторическому художественному опыту. В этом плане художественные открытия, сделанные в авангарде, до сих пор остаются по большей части невостребованными подобно тому, как в Средние века не были востребованы технические изобретения египтян, арабов и древних греков, долгое время оставаясь игрушками для развлечения базарной толпы или придворной знати.

Между тем возможности, которые открылись для искусства в 1920-е годы в Советской России, не сопоставимы с теми, которые ему может предоставить сколь угодно развитое современное демократическое государство. Фридрих Шиллер, мечтавший в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» о «государстве прекрасной видимости»[4], в котором бы воплотились мечты людей о всеобщем равенстве, не мог даже представить себе масштабов подобной политико-эстетической утопии. Социалистическая революция обеспечила для художника возможность доступа к реальности в непосредственном, неотчуждаемом режиме, не ограни-

[4] См.: [Шиллер, 1957, с. 358].

чивающемся условностями, фигурами иллюзии и фикции, открыв для художественного вмешательства области социального опыта, подвергавшиеся прежде только отрешению и остранению. Речь шла об участии художников в принятии глобальных архитектурно-строительных решений, в художественном оформлении целых городов, в режиссерской организации многотысячных революционных праздников, в создании новых видов одежды для массового потребителя и разнообразных элементов нового коммунального быта. Но основные усилия художников были направлены на изменение самих отношений между людьми, преодоление определявших их до этого форм господства, насилия и эксплуатации. Для этого, в частности, была задействована педагогическая функция нового искусства, ориентированная на трансформацию господско-рабской чувственности, глубоко укорененной в российском социальном теле.

Так понимаемое искусство оказывало воздействие на все стороны социальной и политической жизни эпохи, принятые в ней способы коммуникации и модели субъективации, обнаруживая перспективу становления человека как родового существа, способного возвыситься над несчастным сознанием буржуазного индивида и квазиживотными кодами социального общежития. Известно, что сопровождающие эти процессы противоречивые политические события вследствие известного опережения истории, международной изоляции и целого ряда внутренних причин оказались для рос-

сийского общества разрушительными. Но следует более внимательно, без идеологических предубеждений разобраться в причинах случившейся неудачи – извращения уже к концу 1920-х – началу 1930-х годов проекта социального переустройства, упадка и уничтожения левого искусства и культуры, причем не только на институциональном уровне, но прежде всего на уровне установившихся в раннесоветском обществе способов социализации, отношения к женскому и мужскому телу, в широком смысле – к телу Другого. Разумеется, нас будут интересовать и традиционно рассматриваемые в связи с этим различия авангардного левого проекта с критической традицией русской классической литературы и теми псевдохудожественными и квазиполитическими формами, которые русская культура приобрела в последующие годы советской истории.

Аналитическая антропология искусства и литературы

Мы будем заниматься антропологическим анализом русского художественного авангарда, предполагающим изучение тех социально-политических и антропологических моделей, с которыми вступили во взаимодействие российское искусство и более всего интересующая нас русская литература в предреволюционные годы, на начальном этапе революции 1917 г. и в короткий период 1920-х годов, с выходом на культурно-историческую сцену носителей новой чувственности, практически не имевших до этого возможности непосредственно выражать свой социальный и экзистенциальный опыт на языке образов.

Кризисная ситуация первой пореволюционной эпохи в России, когда получившие право голоса представители широких народных масс затребовали выражения своего особого антропологического опыта на языке литературы и искусства, провоцировала нормализацию неизвестных до этого культуре моделей человеческих отношений, форм чувственности и видов телесности. Новые социальные обстоятельства буквально заставляли художников обращаться к бытующим в обществе способам и моделям общения и поведения, чтобы, с одной стороны, артикулировать соответствующий антропологический опыт, а с другой – избегать идеологическо-

го оправдывания и мифологического замораживания стоящих за социальными кризисами политических и экономических противоречий. Художники и литераторы оказались одновременно мотивированы к обнажению соответствующих противоречий, провоцируя их рецидив и преследуя цель обнаружить в символическом плане, на уровне организации художественных образов, способы преодоления саморазрушительных сценариев социального бытия.

Любой этап истории искусства и литературы проходит на общем фоне столкновения властных интересов, разлитого в обществе насилия и отношений эксплуатации, даже если следы соответствующих событий вытесняются в социальных институтах и официальных дискурсах власти. Собственно искусство выступает более-менее бессознательной реакцией на эти события, предлагая модели и способы выхода из порочного круга осуществляющихся таким образом репрессивных социальных практик. Через производство их избыточных, преувеличенных, поистине «жертвенных» образов художник стремится их символически преобразовать и в конечном счете преодолеть.

Идея К. Маркса из «18 Брюмера…» о людях как творцах собственной истории предполагала становление человека субъектом истории в том смысле, чтобы одновременно избавляться от рабского положения, не превращаясь при этом в гегелевского «господина». Вообще целью антропогенеза (согласно «Экономическо-философским рукописям

1844 г.» К. Маркса) является не столько становление индивидуальности, сколько обретение человеком своего рода, в отличие от рода животного, т. е. освоение им специфически человеческого тела и соответствующих желаний, принципиально отличающих его, как конечного существа с бесконечными задачами, от других животных.

Политическое освобождение человека не является, разумеется, единственным смыслом человеческого существования, но оно является смыслом его исторического социального существования. Это даже тавтология. Правда, что человеческая жизнь не сводится к политической борьбе, но пока неравенство людей – узаконенный факт большинства человеческих сообществ, обсуждать смысл «конечности человеческого существования», «загадки бытия» и прочих вечных вопросов философии неадекватно как с моральной, так и с фундаментальной философской точки зрения. История философии, искусства и освободительных движений имеет в этом плане единую цель – пробиться к сущности человека не только в каком-то отвлеченном и отрешенном от действительности смысле, а в смысле ее реального осуществления.

Я не зашел бы так далеко, чтобы подобно ряду марксистских философов ставить в логическую, а не только в практическую связь вопрос о достижении этой сущности в реальной исторической практике, т. е. утверждать, что эта сущность не может быть помыслена и представлена до того, как человек будет освобожден политически. На мой взгляд, этот ход мыс-

ли повторяет общие принципы религиозных доктрин. В том-то и состоит главное отличие философии и искусства от политики, что они могут не откладывать мышление или видение этой сущности до времен ее реально исторического осуществления, а полагать ее как искомый человечеством образ уже в настоящем. Тем более что именно в настоящем он и зарождается, подобно тому как производительные силы и элементы социалистического уклада, по Марксу, возникают в условиях капиталистической экономики. Но главный тезис интересующего нас художественного направления и философской мысли состоит в том, что мышление это и видение под силу только людям, оказавшимся волею судеб по эту сторону «зеленой улицы» (см. главу I).

Мы имеем в виду такого проблематичного исторического и культурного субъекта, как «широкие трудящиеся массы»: рабочие, крестьяне, представители разночинных слоев российского общества. Всех их объединял отрицательный опыт труда и насилия, отсутствия элементарных гражданских прав и свобод, с одной стороны, а с другой – положительно осознанная (причем не только благодаря рецепции марксизма) необходимость освобождения от навязываемых капитализмом и нарождавшейся буржуазной культурой моделей существования. В повестке исторического дня закономерно возникает вопрос об альтернативных формах социального общения и творческой деятельности.

Разумеется, подобный запрос может быть заподозрен в

некритическом возвращении к скомпрометированным в советские времена риторическим фигурам и псевдонаучным понятиям, таким как «народные массы», «коллективные субъекты» и т. д. Но на то они и заперты у нас в иронические кавычки, маскирующие, в свою очередь, некие феноменологические скобки. Ибо ставят под сомнение возобладавший уже в постсоветский период индивидуалистический подход к изучению феномена русского левого авангарда. Ведь самый этот индивид и его «трансцендентальный» двойник – субъект истории, познания или желания, не являются чем-то само собой разумеющимся и очевидным. Связанная с их логическими характеристиками, местом в структуре символического, в порядке языка и принятых способах общения модель чувственности и телесности кардинальным образом отличается от того гетерогенного сочетания сил, который мы в дальнейшем будем называть носителем коллективной чувственности.

Но мы не намерены заниматься здесь этносоциологией, социальной антропологией или этнической психологией. Коллективная чувственность – не псевдоним массовой души или коллективного бессознательного, этнологическому, антропологическому и социально-психологическому анализу которых уделили в свое время столь большое внимание патриархи этнической психологии, социальной антропологии и психоанализа (В. Вундт, Х. Штейнталь, М. Лацарус, Г. Лебон, З. Фрейд, К. Юнг и др.). Мы собираемся анали-

зировать коллективные модели чувственности там, где они единственно и могут быть обнаружены – в коммуникативных стратегиях и структуре художественных произведений авангардного искусства.

Ибо мы исходим из того, что литература и искусство участвуют в социально-политическом процессе и определяющих его практиках уподобления и социальной мимикрии не как сторонние наблюдатели, а как заинтересованные игроки. Короче говоря, художники и поэты сознательно или бессознательно участвуют в миметическом в своей основе процессе определения жертв, «козлов отпущения» и фигур исключения, направленном на легитимацию или маскировку общественных несправедливостей или обнажение стоящих за ними социальных неразрешимостей[5]. Соответственно, речь идет о двух руслах этого процесса – о господском, ориентирующемся на образцы и принуждающем к «истине», и, условно, рабском – уделе изгоев, отщепенцев и маргиналов, обреченных на ложь, бред и абсурд. Последние просто не способны осуществить в своем творчестве тотальный аристотелевский мимесис действия, будучи со всех сторон – и политически, и чувственно-телесно – ограничены в способностях его осуществления. Но это ограничение, перенесенное в язык, оказалось продуктивным квазимиметическим приемом, позволившим подвергнуть критике и смещению с

[5] Речь идет о проблематике Ж. Батая и Р. Жирара, которую мы далее применяем к материалу русского левого авангарда. Ср.: [Батай, 2006; Жирар, 2000; 2010].

исторического трона культуры господский мифологический мимесис, противопоставив ему фигуры нонсенса, абсурда и поэтику коллективной классовой смерти.

* * *

Жизнестроительные утопии 1920-х годов, идеи производственного искусства и литературы факта, манифестированные авторами «Искусства коммуны» и «ЛЕФа», пытались совместить соответствующее понимание искусства с проектами всесторонней революционизации российского общества. Теоретические парадоксы и сложности осуществления подобных идей на практике станут основным предметом нашего анализа. Нас будут интересовать объективные социальные причины и имманентные художественному процессу обстоятельства, из-за которых этот проект исторически не осуществился, хотя и имел впечатляющие художественные достижения и значимые теоретические результаты. И наконец, мы обратимся к оценке тех потенций, которые сохранились в нем для политики искусства в настоящем. Мы постараемся показать, чем авангард принципиально современен, т. е. способен соответствовать сегодняшней актуальной политической ситуации в плане ее изменения, а не только декорировать отдельные стороны современности или выступать в качестве частного или партийного ностальгического проекта.

О «партийности» в исследованиях левого русского авангарда

Хотя заявленная тема, разумеется, не нова и специально исследовалась рядом западных и российских ученых, ее разработанность на данный момент следует признать недостаточной и односторонней. Прежде всего надо упомянуть важнейшие по нашей теме работы И. Смирнова, Е. Добренко, О. Ханзена-Леве, Б. Гройса, Г. Гюнтера, И. Кондакова, И. Есаулова, Б. Хазанова, А. Аггева, К. Кантора, С. Хан-Магомедова и многих других. Остается актуальной диссертация и вышедшая впоследствии книга А. Мазаева о производственном искусстве[6]. Относительно недавно изданы специально посвященные феномену производственничества и литературы факта книги итальянской исследовательницы М. Заламбани, следующей методологии школы Ю. Лотмана[7].

Однако большинству доступных нам на сегодняшний день исследований этого феномена мешает явная или неявная идеологичность подходов, лишающая их авторов возможности беспристрастного анализа проблематики русского левого авангарда. Речь идет о как бы вывернутой наизнанку «партийности» исследовательских установок, которые могут

---

[6] См.: [Мазаев, 1975].

[7] См.: [Заламбани, 2003; 2006].

внешне выглядеть как академически нейтральные и умеренно либеральные. При традиционном интересе к комфутуризму и русскому авангарду на Западе его стараются представлять либо как модернистскую альтернативу «коммунистическо-сталинскому» культурному проекту, либо как преамбулу к последующему уже в 1930-е годы застыванию левого искусства в соцреалистическом каноне. Особенно это характерно для исследований, выполненных в рамках западной славистики.

Такая позиция, на наш взгляд, неявно признает довольно грубые тезисы марксистско-ленинской философии, такие, например, как определенность различных форм сознания материальным и общественным бытием и отнесение искусства и литературы к так называемой надстройке, различным видам идеологии, мешая даже элементарно разобраться в исторических фактах. Большинство оценок левого литературного авангарда, кроме незначительного числа работ, являются в терминах шпионского языка простой дезинформацией, которая в свое время служила хотя бы понятным идеологическим целям, а сегодня выглядит как какой-то инертный антисоветизм. Большинство исследователей исходят из резкого противопоставления политического и поэтического, причем, пусть и негативно, в пользу политического. Даже если поэтике отводится автономная роль и придается прямо-таки «божественное» значение, политика оказывается как бы не ее делом.

Подобной пристрастности лишены разве что фундаментальные работы Оге А. Ханзена-Леве «Русский формализм» [Ханзен-Леве, 2001], «Мифопоэтический символизм» [Ханзен-Леве, 2003] и др., которым мы обязаны самим интересом к проблематике художественных теорий 1920-х годов. Существует несколько достойных работ по общей теории и отдельным представителям авангарда, к которым мы обращались в процессе написания этой книги. Это прежде всего следующие работы: П. Бюргер «Theory of the Avant-Garde» [Bürger, 1974]; В. Турчин «По лабиринтам авангарда» [Турчин, 1993]; Т. Гланц «Ви́дение русских авангардов» [Гланц, 1999]; С. Хан-Магомедов «Конструктивизм – концепция формообразования» [Хан-Магомедов, 2003]; А. Горных «Формализм: От структуры к тексту и за его пределы» [Горных, 2003]; Е. Бобринская «Русский авангард: границы искусства» [Бобринская, 2006]; Е. Деготь «Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926–1936» [Деготь, 2009]; Е. Андреева «Казимир Малевич. Черный квадрат» [Андреева, 2010] и др.

Очень важными для нас в рамках данного исследования стали тексты Вальтера Беньямина «Автор как производитель», «Краткая история фотографии», «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Беньямин, 2012] и др.; Теодора Адорно «Эстетическая теория» [Адорно, 2001]; Клемента Гринберга «Авангард и китч» [Гринберг, 2005]; Поля де Мана «The Theory-Death of

the Avant-Garde» [Man, 1991]; Вяч. Вс. Иванова «Практика авангарда и теоретическое знание XX века» [Иванов, 2007]; Андрея Крусанова «Русский авангард 1907–1932» [Крусанов, 2010]. Следует упомянуть также труд Розалинды Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» [Краусс, 2003]. Интересна работа М. Лацаратто «Видеофилософия» в связи с анализом понятия коллективного восприятия у В. Беньямина и Д. Вертова[8]. Наконец, Валерий Подорога является автором нескольких важных текстов на близкие нам темы («Homo ex machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы» [Подорога, 2010], «Суть вещей. Вещь: явление и уход» [Подорога, 2011] и др.). Особенно следует выделить его текст об Андрее Платонове «Евнух души» [Подорога, 1991], развернутый в целую главу II тома его классического труда «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы» [Подорога, 2011]. Существует совсем немного исследований, выявляющих специфику интересующего нас исторического и культурного явления как раз в связи с производственным искусством и литературой факта как итогом развития исторического русского авангарда: А. Фоменко «Монтаж, фактография, эпос» [Фоменко, 2007]; Д. Фор «Советская фактография: производственное искусство в эпоху информации» [Фор, 2007]; Б. Холмс «Угроза новых авангардов?»[9]; Дж. Робертс

---

[8] См.: [Lazaratto, 2002].

[9] См.: [Холмс, 2007].

«Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory» [Roberts, 2006], «Производственное искусство и его противоречия» [Робертс, 2009]; Г. Рауниг «Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке» [Рауниг, 2012] и др.

* * *

Разумеется, хранители архивов литературы и искусства способны дезавуировать любые художественные явления, даже отрицающие предмет их неустанных хлопот – историю литературы и искусства. Но, к счастью, их интерпретативными практиками забвения до сих пор остаются не охвачены маргинальные стороны творчества некоторых художников, которые просто не могут быть ими адекватно истолкованы.

Если говорить о неадекватных интерпретациях, то это касается прежде всего творчества заумников, кубо– и комфутуристов, производственников, конструктивистов и некоторых обериутов. Это, например, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Сергей Третьяков, Владимир Маяковский, Александр Введенский, Андрей Платонов, если называть только самые яркие имена. Традиционные литературоведческие авторитеты относятся к ним снисходительно, если не резко отрицательно, часто не признавая за их произведениями художественной ценности вообще. Говорится, что они были созданы под давлением властей или из личных заблуж-

дений художников, а то и из-за отсутствия или потери ими «настоящего» (т. е. индивидуального) таланта. Для этого они находят, зачастую ценой обеднения и фальсификации целого, слабые звенья в этих плотных рядах. Но, опять же к счастью, в поле левого искусства есть такие цельные фигуры, которые можно растворить в истории буржуазного искусства, только уничтожив все их своеобразие. Надо сказать, что буржуазное литературоведение в отношении упомянутых фигур удовлетворяется, как правило, эрзацами своего же изготовления, но сделать на этом некий прибавочный продукт смысла у них все равно не получается. Все кошки оказываются серы. Введенский оказывается похож на Поплавского, Платонов на Пильняка, Хлебников на Г. Иванова, Вертов на Эйзенштейна, а Маяковский на Пастернака, причем не в пользу первого.

Свою задачу мы видим поэтому не в том, чтобы этим писателям были возданы какие-то дополнительные почести, а то и «всемирная слава», а в том, чтобы они вышли из гетто истории литературы и разместились на переднем крае политической борьбы и актуальной философской мысли.

* * *

Если рассматривать революцию как вид социального мимесиса, что заложено уже в самом его понятии, т. е. как возвращение к утраченному состоянию справедливости, брат-

ства между людьми, отсутствию эксплуатации и свободному труду, то можно выделить два его подвида. Первый предполагает осуществление полного мимесиса как подражания некоему доисторическому идеалу общежития, воплощение истинной идеи коммунизма в исторической действительности. Это вид политического мимесиса, задаваемый исключительно идеологическими инструментами. Второй исходит из понимания чувственно-экзистенциальной ограниченности возможностей революционного класса в плане осуществления подобного проекта.

В упомянутых выше ограничениях миметических способностей революционного класса рудиментами старорежимной чувственности и буржуазным образованием «ЛЕФы» увидели потенциал для развития искусства, предложив способ его производственной утилизации. А именно, если полностью преодолеть эти ограничения невозможно даже в условиях победы пролетарской революции, то следует просто удерживать запрет на внешнее уподобление действительности, отражение ее видимых форм и выражение психологии и «внутреннего мира» автора в художественном творчестве.

Для искусства это означало возвращение в лоно общественного производства и передачу творческого процесса некоей коллективной коммуне-машине, в работе которой отдельный автор выполнял только функцию мастера – художника-конструктора. Зависимость работы такого мастера от потребностей класса и общества в целом выражалась в идее

«социального заказа», которую не следует демонизировать, отождествляя с вульгарно-социологическим лозунгом «социального приказа». Речь шла, скорее, о попытке отрефлексировать чувственно-телесную связь художника с той социальной средой, из которой он произошел или к которой тяготел. То, что такие горячие головы, как О. Брик, С. Третьяков, Б. Арватов и Н. Чужак, перебарщивали при этом с идеей осознанного исполнения подобного заказа, не должно закрывать от нас главного – обнаружения ими связи художника со своим социальным телом, природу и формы которой мы беремся здесь исследовать.

Таким образом, теоретики ЛЕФа преимущественно придерживались второго понимания мимесиса, считая, что ограничения миметических и коммуникативных способностей и, соответственно, недостоверность, условность произведенных художественных образов объясняются прежде всего дворянским происхождением или буржуазным бэкграундом авторов, т. е. чисто социальными ограничениями, и искали контакта с действительностью через ее предварительное изменение художественными методами. Ближайшая реальность, которую надо было изменять, – это реальность языка, его формальной структуры и медийной природы.

В условиях социалистического строительства для продолжения раннего кубофутуристического проекта им потребовалась более сложная ремотивация. Ибо присущая авангарду революционность формы натолкнулась на номинально ис-

тинное содержание, которое якобы не было более причин «остранять». Тем более что параллельно с комфутом в новой культурной ситуации пышном цветом расцвело поддерживаемое новыми властями «пролетарское» искусство, готовое продвигать это политическое содержание традиционными художественными средствами.

Одним из важнейших достижений производственного искусства стало понимание, что классовое сознание пролетариата – может быть, и необходимое, но явно недостаточное условие революционного искусства вследствие бессознательного характера той миметической деятельности, которую пролетарий (как художник) реально способен осуществлять. Только источники этой бессознательности должны были выводиться из широкого социального, а не душного семейно-индивидуального контекста.

Из противопоставления труду творчества, а одинокой личности художника – коммунального тела «пролетариата» мы и предлагаем интерпретировать «утилитаризм» производственников, критику ими автономии искусства, только на первый взгляд противоречащие ранним футуристическим манифестациям и теориям ранних русских формалистов[10]. Это соображение опровергает модную идею, что комфуты и производственники были крестными отцами соцреалистического канона и «стиля Сталин» (Б. Гройс). Различия здесь были принципиальными.

---

[10] Обоснование этого тезиса см.: [Ханзен-Леве, 2001, с. 461–491].

Ибо даже рьяно отстаивавшийся производственниками тезис о растворении искусства в общественном производстве не предполагал торжества миметической модели «Государства» Платона, а отмечал переход искусства от станка, музея и салона в саму социальную действительность в формах художественно оформленных элементов быта, новых вещей и освобожденного от эстетства и иллюзионизма языка.

Основные идеи комфута шли вразрез с догматически интерпретированным марксизмом, согласно которому искусство могло революционизироваться как бы автоматически, через постепенное воздействие базиса (новых производственных отношений) на надстройку (частью которой является искусство), при обратном воздействии ее на базис в отмеченном выше идеологическом смысле. Из лукачевско-беньяминовской альтернативы «эстетизации политики – политизации искусства» эстетическая доктрина ЛЕФа нашла выход в марксистской по происхождению идее жизнестроения, совмещенной с формалистской идеей автономии эстетического ряда. Основой различия позиций здесь выступало понимание человеческой деятельности как художественного и технического творчества на фоне открытия нерепрезентативной модели субъективности – машинно организованной «родовой» пролетарской телесности и соответствующей ей коллективной чувственности.

Подобно теоретикам раннего Пролеткульта и в отличие от троцкистов группы «Перевал», «ЛЕФы» рассчитывали на

открытие творческих способностей в пролетариате без полувековой отсрочки на строительство социализма, находя в производственном искусстве модель такого открытия. Хотя пролетариат понимался у них в несколько иной по сравнению с Пролеткультом логике: не как достигнутый по факту социальный статус-кво, а как принципиальная возможность открытия у человека «пролетарского сознания». Производственное «пролетарское искусство» в этом смысле – это не «искусство для пролетариев» и не «искусство пролетариев», а искусство «художников-пролетариев» [11]. Таким образом, производственники ратовали за новый социокультурный статус художника, предлагая ему своеобразную модель субъективации – становление пролетарием и, наоборот, становление пролетария художником через участие рабочих в доступных им формах художественного и технического творчества.

Последнее оставалось, конечно, в условиях 1920-х годов не более чем благим пожеланием, слабым звеном в аргументации производственников, которое перехватывалось идеологической машиной государства, легко подменяющей утопии творчества идеологемами труда. Возможно, попытки квазигегелевского «снятия» утопии и идеологии в более поздних версиях производственничества (журнал «Новый ЛЕФ», объединение «Октябрь») стали главной причиной, из-за которой движение, пусть и вследствие внешних

[11] [Брик, 1918, № 2].

атак, распалось изнутри. Ибо ни для кого не было секретом, что между футуристической утопией и ее возможным осуществлением залегает смерть, в том числе и «смерть искусства». Последняя, возможно, была бы и не столь большой бедой, если бы хоть одна художественная утопия осуществилась в образе земного рая, а не оставалась лишь бесконечно достигаемой целью становления в формах самого же искусства. И хотя за этим ложно стыдливым «лишь» стоит реальная жертвенность художников (самоубийство В. Маяковского, расстрел С. Третьякова, мытарства А. Платонова), пытавшихся восполнить своими самоотверженными усилиями неустранимый разрыв между индивидуальным художественным творчеством и рутиной общественного труда, в стране победившего социализма некому было принять эту жертву.

Не решенная при новой власти проблема труда, которая очевидно не сводилась к провозглашенной общественной собственности на средства производства, привела к взлету технического утопизма, подтолкнувшего в начале 1920-х годов ряд талантливых литераторов вообще уйти из искусства в социалистическое строительство (А. Гастев, ранний А. Платонов). В соответствующих машинных утопиях рутинный труд предполагалось переложить на плечи машин (прямо по раннему Марксу). Человеку же оставалось учиться, изобретать сами эти машины и заниматься другим общественно полезным творчеством. Но чересчур оптимистические надежды на тотальную машинизацию хозяйства очень

скоро пришлось умерить. Не то чтобы утопии эти оказались неосуществимы в принципе, просто на пути их реализации встали, помимо чисто технических проблем, мирового капиталистического окружения, разрухи и голода, достаточно консервативные залежи коллективной российской чувственности: стереотипы господства-рабства, объектное, насильственное отношение к телу Другого и т. д.

К этому положению дел, как и к факту сохранившегося при социализме разделения труда и социальной дифференциации, можно было отнестись двумя разными способами: утопическим и идеологическим. Поверяя Адорно К. Мангеймом, можно сказать, что левое искусство, чтобы не предать утопию «ради видимости и утешения», не имело права становиться идеологией. Между тем большинство левых художественных течений пошло в 1920-е годы по пути «предательства» утопии, т. е. представляя существующее в виде уже реализовавшейся «истинной идеи», без того, чтобы изменять согласно ей существующую действительность, совершенствуя по ходу дела средства своего производства.

Именно тогда теоретики, поэты и художники, сплотившиеся в начале 20-х вокруг возглавляемого В.В. Маяковским журнала «ЛЕФ», ответили на эти охранительные тенденции идеей *производственного искусства и литературы факта*. На их примере видны сегодня все преимущества и издержки принятия на себя искусством прямых политических задач и властных функций в культуре.

I. Насилие как исток

Неэтаблированные теории Мимесиса (В. Беньямин, Т. Адорно, Р. Жирар, Ж. Делез, В. Подорога)

Язык как архив нечувственных уподоблений. Вальтер Беньямин

Для прояснения концептуальных оснований нашего проекта обратимся к проблематике ряда работ В. Беньямина о языке, переводе, насилии и медиа. Существенная связь между различными сторонами творчества Беньямина позволяет говорить о некоей их общей основе и, возможно, о единственном концептуальном учении («Lehre vom Ähnlichen»), которое он всю жизнь разрабатывал, но так и не завершил. Речь идет о теории нечувственных подобий и бессознательного мимесиса, заявленной им в ряде работ 1930-х годов[12].

Но теория эта обусловлена его ранним пониманием язы-

[12] Ср. его: «Учение о подобии» («Lehre vom Ähnlichen») и «О миметической способности» («Über das mimetische Vermögen») [Benjamin, 1972–1999, 1991. Bd. II. S. 204–213]. Далее цит. по рус. изд.: [Беньямин, 2012 (а)].

ка не как сознательного выражения заранее известных значений, а как продолжительного исторического и по большей части бессознательного процесса производства слов через нахождение подобий между телами и их отношениями, опосредованных связью с соответствующими сторонами знаков как вещей и отношением с ними самого человека. Согласно Беньямину, осознанно воспринимаемые подобия представляют лишь верхушку айсберга «по сравнению с бесчисленным множеством воспринимаемых бессознательно или же вообще не воспринимаемых подобий»[13]. Следствием этой гипотезы выступает рассмотрение им языка как системы взаимосвязанных соответствий, которой человек не управляет, но лишь репродуцирует ее активно или пассивно на письме и в речи[14].

Ранний Беньямин исходил из понимания языка не как средства коммуникации и передачи значений вне и помимо него существующих означаемых, а как непосредственного выражения «духовной сущности» человека, вещей и отношений. Подобная непосредственность, понимаемая им как подлинная медиальность языка, означает, что язык обладает несводимой языковой сущностью, которая и есть духовное в человеке. Духовное, по Беньямину, сообщает себя не посредством языка, а им самим, что позволяет говорить даже о своеобразной языковой магии. В языковом сообщении

---

[13] [Беньямин, 2012 (а), с. 164].

[14] См.: [Kramer, 2003, S. 29].

прежде всего выражается не что-то внешнее языку, а сам язык. Это утверждение только по видимости тавтологично. Духовная сущность вещи не является чем-то внешним по отношению к его языковой сущности, хотя и не сводится к последней. Она тождественна языковой сущности лишь постольку, поскольку сообщает о себе в языке, т. е. поскольку она *сообщаема*. И, наоборот, язык выражает свою сообщаемость как таковую, но лишь в той мере, в какой в нем сообщает себя духовная сущность. Именно этот смысл имеет утверждение Беньямина о том, что духовная сущность сообщает себя не *посредством* языка, а *в* самом языке.

Разумеется, статус подобной «духовности» и возможность какого-то дополнительного, сверхъязыкового доступа к нему вызывают некоторые сомнения. Но понятия духа, а тем более «Бога» не предполагали у Беньямина какого-либо приватного религиозного верования и тем более допущения персонифицированного божества. Он неоднократно оговаривался, что «существование, которое не состояло бы ни в какой связи с языком, – это идея; но такую идею не сделать продуктивной, в том числе и для тех идей, сфера которых очерчивается идеей Бога». Более того, он писал, что «наивысшая духовная сущность, такая, какой она является в религии, в чистоте своей опирается на человека и обитающий в нем язык»[15].

В конечном выражении понимание Беньямином духа (под

[15] [Беньямин, 2012 (а), с. 8, 14].

никами «Бог» и даже «Мессия») оспаривает идею имманентности сущего, не нуждающегося якобы ни в каком медиуме. Ибо такая имманентность – всего лишь секуляризованная идея Бога, также понимаемого внемедийно, т. е. независимо от якобы сотворенного им мира и человека. Соответственно верно и обратное: духовное без выражающего его медиа ничем не отличается от образа имманентной материальности, оказываясь всего лишь его концептуальным двойником. Причина подобной ловушки в фундаментальной определенности понятийного языка онтотеологическими предпосылками, вырваться из которых не так-то просто. Материалистических и атеистических деклараций для этого явно недостаточно. Поэтому, в частности, в своем незаконченном «Труде о пассажах» Беньямин изображал отношение своей мысли к идее Бога в диалектическом образе: «Отношение моего мышления и теологии можно сравнить с отношением промокательной бумаги к чернилам. Бумага насквозь пропитана чернилами. Но если попытаться на ней что-то написать, все исчезнет без следа»[16]. Отсюда и задача – не познание данного, а раскрытие в языке, в этом архиве нечувственных и по большей части бессознательных уподоблений, следов утраченного цельного миметического опыта. Характеристики этого опыта отнюдь не сводятся у него к чувственному или интеллектуальному восприятию. Язык Беньямина – это такой альтернативный кантовско-хайдеггеровскому времени

[16] См. [Benjamin, 1982, S. 588].

интерфейс, обеспечивающий перевод видимого в говоримое в обход онтотеологической матрицы коммуникативного языка.

Но «духовное» не сводится у Беньямина и к языку, к смыслу языковых выражений, разуму или сознанию. Оно отсылает к дорефлексивным, допредикативным видам опыта, который поздний Беньямин связывал с утраченной современностью миметической способностью, сохранившейся лишь в языке в заархивированном виде нечувственных уподоблений. Отношение между немым «языком вещей» и именующим человеческим языком, которое ранний Беньямин предлагал понимать как осуществляемый через континуум превращений перевод различных по плотности языковых медиумов, было позднее им интерпретировано как миметический процесс. Ибо «магию природы», переходящую в «магию языка» в процессе уподобления вещей «именам Бога», через их превращение в знаки для возможного считывания человеком, никак иначе не понять[17].

---

[17] Было бы неверно говорить о каком-то разрыве между ранними текстами Беньямина о языке и этими размышлениями 1930-х годов. Последние являются развитием ряда интуций работ «О языке вообще и языке человека» (1916); «Задача переводчика» (1918) и др. Теологические метафоры получают здесь материалистическое истолкование, но ни о каком смысловом противоречии говорить не приходится. Беньямин пишет об эпистемологическом разрыве между эпохой миметических практик и современной эпохой печати и информации. Ср. мнение Г. Шолема по поводу противоречий между мистическим пониманием языка ранних работ и марксистским материалистическим поворотом: [Беньямин, 2012 (а), с. 181]. Известно, что для написания статей о мимесисе Беньямин запраши-

* * *

Способность к усмотрению подобий, по Беньямину, была основополагающей для первобытного способа мышления, всецело определяя и артикулируя соответствующий жизненный опыт. Миметическая способность выражалась в ритуальных обрядах, танце, орнаменте, чуть позже в астрологии. Речь при этом шла не о фиксации внешних феноменологических сходств, а о непосредственном соотнесении порой совершенно несхожих явлений в голове жреца или провидца, об усмотрении связей земной жизни людей с положением звезд в предсказаниях астролога, об уподоблениях микрокосма и макрокосма в движениях танцора и ремесле орнаменталиста. Мимесис представал здесь не как усмотрение созерцающим субъектом внешних подобий, а как его становление подобным – рождение человека как существа, производящего схожести и способного их запоминать[18]. Способность к усмотрению сходств и различий в исторической ретроспективе основывается, таким образом, не на соотнесении с априорным предметным тождеством или скрытым прообразом, а на даре уподобления сравниваемых предме-

---

вал в начале 30-х из архива Шолема свою раннюю статью о языке.

[18] Ср. размышления Ницше о становлении моральной памяти в работе «К генеалогии морали» [Ницше, 1990, с. 439 сл.].

тов самому себе, которым обладал древний миметик[19].

В современном мире подобный дар встречается разве что в детских играх и в необъяснимом усмотрении физиогномических сходств. Астрология давно выродилась в род шарлатанства. Но Беньямин не был намерен воскрешать реликты магической чувственности, не утратившие, однако, доверия в массовом сознании и сегодня. Он обратил внимание на нечто иное. Та же астрология не сводится к антинаучным бредням о влиянии звезд и космических сил на повседневную жизнь людей, а указывает, пусть и в искаженном виде, на оригинальный и в рудиментарном виде сохраняющийся миметический образ мысли и жизни. Когда астролог фиксировал соответствия положения звезд и человеческих судеб, он и не претендовал на научность, а, скорее, использовал донаучный способ организации опыта, альтернативный научному. Чтение по звездам предполагало вычитывание в их сочетаниях как некоей целостности подобия с человеческой жизнью, которая также рассматривалась как целое, сопряженное с образом космического бытия в интенсивном темпоральном режиме. Беньямин полагал, что здесь можно говорить об альтернативном понимании самого человеческого духа как мгновенной репрезентации идей в потоке самоупо-

---

[19] Ср.: «Подобия между двумя объектами всегда передаются с помощью сходства, которое человек обнаруживает в себе между ними обоими или которое он предполагает как сходство с обоими» [Беньямин, 2012 (а), с. 184].

добляющихся вещей[20].

В «критико-познавательном» предисловии к «Происхождению немецкой барочной драмы» (1928) он выразил суть различия упомянутых способов организации опыта и генезиса духовного в емкой формуле: «Идеи относятся к вещам так же, как созвездия – к звездам»[21]. Беньямин неоднократно обращается в своих текстах к этому астрологическому образу и соответствующему режиму сочетания чувственного и интеллектуального, который в дальнейшем мы будем именовать констелляцией – альтернативным ratio способом организации и выражения опыта.

Согласно Беньямину, феномены ясновидения и чтения судеб по звездам и внутренностям животных нужно понимать не только как исток древних искусств танца и орнамента, но как вообще прообраз письма и чтения, которые одновременно являются специфическими видами телесной и визуальной памяти. В этом плане Беньямин связывал рождение человека с возможностью чтения созвездий на плоскости, что предполагало возникновение поверхности записи, экрана его миметических проекций, и соответствующего (нефонетического, доалфавитного) письма, производящего ономатопоэтические знаки. Такие знаки уподоблялись не

---

[20] Мимесис приравнивается Беньямином к «дару делать дух сопричастным такой единице времени, в подобиях которой он будет мимолетно проблескивать из потока вещей, чтобы тотчас же погружаться в него вновь» [Беньямин, 2012 (а), с. 172. Ср.: с. 184–185].

[21] Ср.: [Беньямин, 2002, с. 14].

единичным вещам, а их сочетаниям, и выражали значимые миметические соответствия на уровне почерка и шрифтового рисунка[22].

* * *

Беньяминова версия языкового генезиса намечала некий срединный путь между ономатопоэтической теорией, согласно которой существует смысловая связь между словами и вещами, и конвенциональной концепцией знаков, настаивающей на произвольности этой связи. Беньямин прослеживает исторические этапы способности к уподоблениям, в течение которых миметическая способность постепенно поглощается языком, утрачивая свой чувственный характер, но сохраняя прочные позиции в бессознательном и воображении. Однако архаический опыт уподоблений не мог не оказать влияния и на современный язык. Отвергая в этой связи конвенциональную теорию происхождения языка, Беньямин пытается найти для ономатопоэтической гипотезы новую основу и находит ее в идее нечувственного подобия. В понимании языка как «архива нечувственных подобий»

[22] Таким образом, астрология понадобилась Беньямину лишь как пример нечувственного характера современных миметических практик в той мере, в какой она опиралась на некую аксиоматику, соответствующую определенному календарю. Подобным каноном, по Беньямину, в котором заархивированы исторические модели уподоблений, выступает для современного человека язык.

Беньямином отстаивается его творческая природа, в той мере, в какой язык постепенно принимает на себя осуществляемые прежде по чувственным каналам миметические функции и пользуется их архивом, перенесенным на другие носители. Идея Беньямина состояла в том, что с преодолением магии связанный с ней способ бессознательных уподоблений как чувственного (в этом смысле – «иррационального») отношения к миру не исчезает, а лишь меняет медиума. Так он постепенно проникает в письмо и разговорный язык, существенно определяя сам способ их функционирования. Знаки языка как бы поглощают подобия мира и закрывают доступ к миру вещей, их дальнейшему производству или изменению, а подобия усматриваются теперь только на уровне знаков[23].

Таким образом, письмо понималось Беньямином как седиментация мировых взаимосвязей, противостоя различного рода натуралистическим концепциям, теориям эманации и мимикрии. В своих работах Беньямин почти не касается этой формы натурального мимесиса, только вскользь о ней упоминая. На наш взгляд, это связано с тем, что столь важная для понимания мимикрии идея приспособления к враж-

---

[23] Ср.: «…наивысшим применением миметической способности: медиумом, куда без остатка влились прежние способности запоминания подобного, так что в результате язык представляет собой медиум, где предметы уже не соприкасаются друг с другом напрямую, как было прежде в сознании провидца или жреца, но где встречаются и взаимодействуют их сущности, их мимолетнейшие и тончайшие субстанции, даже ароматы. Иными словами: с течением истории ясновидение передало свои древние силы письму и языку» [Беньямин, 2012 (а), с. 169–170].

дебной среде, предполагающая ужас перед Другим и задающая режим уподобления как господства и подчинения, была Беньямину не близка. Не разделял он и идею имманентности, не предполагающей исхода из круга природного насилия и de facto его легитимирующей. Даже в отношении отмечаемого им преимущественно бессознательного характера мимесиса он делал ту существенную оговорку, что природные соответствия и бессознательные миметические процессы имеют значение, только если стимулируют определенные способности человека, т. е. находят у него отклик[24].

Мотивом к самим занятиям проблематикой мимесиса для Беньямина послужил поиск не зараженных насилием человеческих практик, т. е. такой организации человеческого опыта, которая не сводилась бы к получению превосходства, господства и т. д. Именно в этом плане он пишет в ряде своих текстов о спасении, наступлении мессианской эпохи вслед за эпохой призраков и демонов. Усложненная метафоричность и диалектичность его письма обусловлена актуальной политической задачей – выскользнуть из тотализующего мифопоэсиса, открывая способ иного понимания истории, альтернативного его движения. Преодолеть онтотеологическую, мифологическую языковую матрицу можно, по Беньямину, только путем творческой работы с языком, ориентированной, однако, на внеязыковые цели. Свежесть языка и его действенность может быть восстановлена не в регрессив-

[24] См.: [Беньямин, 2012 (а), с. 165].

ном плане поиска утраченных архаичных смыслов, а в производстве новых, с учетом его бессознательномиметической структуры, посредством которой чувственные впечатления переводятся в идеальный план[25].

На раскрытие соответствующих миметических пластов языка было, в частности, ориентировано, по Беньямину, творчество Бодлера, Пруста, Валери и сюрреалистов. Однако то же самое, и даже в еще большей мере, можно сказать об авангардном искусстве вообще и русском кубофутуризме в частности, эволюционировавшем в 1920-е годы в производственное искусство и литературу факта. В концепции «автора-производителя» Беньямин во многом следовал за идеями русских производственников, и прежде всего Сергея Третьякова, о чем у нас еще будет идти речь в дальнейшем (см. главу III; «Вместо заключения»). Кстати, Беньямин был знаком с рядом персонажей русской авангардной сцены благодаря своему посещению Москвы в 1926–1927 гг., общению с А. Лацис и Б. Райхом[26].

Чтение авангардного художественного текста, как и самое его производство, провоцирует создание новых, небывших вещей и неведомых чувственному опыту различий, направ-

---

[25] Ср.: «Ввиду такой ориентации Беньямин отклоняет те взгляды на язык, которые отмечают интенциональную передачу через него смысла и значения. Его понимание языка, скорее, приводит его всякий раз к распознанию в конкретных языковых фигурах отражений миметической способности, т. е. способности уподобляться и производить подобия» [Kramer, 2003, S. 35].

[26] См. его «Московский дневник» [Беньямин, 2012 (б)].

ляемых примысливаемым тождеством предметного смысла. Подобная операция противостоит процедурам онтотеологического порядка. Ее открытие Беньямином идет следом за поэтическими и политическими практиками русского левого авангарда, развернувшего перед искусством неисчерпаемый горизонт развития, освободив его от обслуживания уже установившейся реальности и ввергнув последнюю в неостановимый поток становлений и преобразований.

Так, «самовитое», самоценное слово В. Хлебникова[27] не просто несет его словарное значение, но и отсылает к прежде в нем немыслимому, только записанному на его социальном теле аффективному подобию, к вызвавшей его телесной практике[28]. Поэтому воспринимаем мы его в чтении не чувственно-пассивно, а как бы повторяя шаги творческого воображения автора, приведшие к «раз-иннервированию» в тексте стоящего за письмом аффекта[29].

---

[27] См.: Пощечина общественному вкусу [Поэзия русского футуризма, 1999, с. 617].

[28] Ср.: «Самовитое слово Хлебникова – это слово, не оторванное начисто от быта и жизненных польз, а слово, противопоставленное им, не ограничивающееся ими, а связанное с “бытом” отношением “дополнительности”, не скованное своими словарными, всеобщими, ничейными значениями и потому способное отрешиться от призраков данной бытовой обстановки, взорвать с помощью словотворчества глухонемые пласты языка, проложить путь из одной долины языка в другую» [Григорьев, 2000, с. 98–108].

[29] Ср.: «По Беньямину, необходимая предпосылка такой практики чтения – новое пробуждение нашей способности воспринимать и продуцировать подобия, то, что он называет нашей “миметической способностью” – способностью, с ко-

Субверсивный мимесис Теодора В. Адорно

Мы не претендуем здесь на анализ эстетической теории Теодора Адорно, и даже специально его теории мимесиса. Она станет для нас только поводом сказать нечто существенное о том, что вообще спрашивается, когда спрашивается об искусстве. Соответственно, у нас нет цели полемизировать с Адорно и адорнианцами. В вопросе, номинально касающемся природы искусства, важно не попасть в ловушку внешнего к нему отношения. Хотя сам факт философской рефлексии нас на это вроде бы обрекает. Но мы не вводим пока никаких специальных различий, чтобы дистанцировать эту запись от обсуждаемых в ней искусства и литературы. Искусство как внешний предмет нас вообще не интересует, хотя мы и не можем заранее претендовать на то, что без этой объективации, как бы имманентно, через письмо нам что-то удастся о нем сказать.

Претензия на понимание искусства не менее амбициозна, чем на его производство. Но мы собираемся войти в это

торой современность, по его мнению, в целом обошлась не самым лучшим образом. В качестве защитной реакции на эмоционально болезненные ситуации, характеризующие современность (войны, толпы, новости дня, механизация труда и досуга), мы законсервировали свою готовность отождествлять себя с другими людьми, подражать им, полагаясь вместо этого на автономные, отлившиеся в привычку реакции» [Флэтли].

пространство без всяких прав и заранее обговоренных полномочий, следуя исключительно желанию разобраться, где мы находимся, когда спрашиваем об искусстве. А когда мы спрашиваем об искусстве, даже не будучи художниками, мы уже оказываемся вовлечены в него, если и не на уровне создаваемого произведения, то хотя бы на уровне осуществляемого в нем опыта. Потому что искусство, хотя и неизвестно, что это такое «в себе», является социальной практикой и антропологическим опытом, к которым в том или ином плане, в той или иной мере причастен всякий член общества, частный человек, или мы сами. Именно исходя из условий собственной изначальной включенности в игру мы здесь и размышляем. Иначе чего стоили бы эти слова об искусстве как об антропологической практике и социальном опыте? Но они, несмотря на высокий уровень абстрактности и общности, не бессмысленны. Не претендуя на создание и подмену собой искусства, только они позволяют понять его произведения.

Мы попытаемся отвечать на неправильно поставленный вопрос об искусстве правильно, т. е. возвращаясь к первому тезису – через учитываемую заинтересованность в этом вопросе, а не из праздного теоретического любопытства, обрекающего нас на внешний взгляд и объективизм. Таким образом, мы спрашиваем об опыте, частью которого является искусство, который запускает искусство, производит искусство, выражается в искусстве или отражается в нем. Сам этот

опыт есть опыт неизвестного, о котором известно лишь то, что он как-то касается нас самих.

Ошибкой было бы описывать только сам этот опыт, разлагая, например, искусство в его реализации, на его социальные и природные условия, художественные способности и продукты. Это действительно было бы «вульгарным социологизмом», «антропологизмом» и т. д. Ибо нет такой вещи или сущности, заранее нам известной и названной, которую мы могли бы таким образом анализировать.

* * *

Адорно, не отрицая необходимости науки эстетики, исходит в своей «эстетической теории» из тезиса загадочности искусства и нерешаемости его проблем в смысле какого-то позитивного утверждения сущности искусства или стоящего за ним опыта. Поэтому сказать, что его понимание искусства исходит из идеи негативно понимаемого мимесиса, диалектически опосредованного разумом и верно и не верно. Ибо в его описаниях эстетического и художественного всегда сохраняется некий неулавливаемый этой формулой остаток, который не сводится ни к миметическому поведению и его импульсам, ни к понятиям или идеям. Само искусство в своем автономном бытии способно превосходить возможности природы, разума, чувств и самого человека, хотя, разумеется, без них оно никогда не имело бы места.

Адорно даже замечает, что вопрос об искусстве: что это такое, вернее, зачем оно нужно, – сродни по уровню абстракции вопросу о смысле жизни. Но важно не отождествлять невозможность прямого ответа на этот последний с безответностью первого, вызванного его неправильной формулировкой. На так поставленный вопрос можно ответить только вопросом – о смысле, о том, зачем искать смысл искусства, т. е. об условиях его постановки. И не для того, чтобы ответить вопросом на вопрос, а чтобы через вопрос об искусстве действительно приблизиться к вопросу о смысле («жизни»), и наоборот. Определенный ответ («да» или «нет») здесь только уничтожил бы предмет.

Другими словами, при ответе на вопрос об искусстве мы учитываем, что оно как-то есть, например как социальный и антропологический опыт, способ жизни или бытия. Но мы не подменяем его собственным именем, в котором что-то уже раз и навсегда определено. Ибо ему нет имени, хотя и к его отсутствию оно также не сводится. Несомненно лишь то, что искусство пытается осуществлять этот опыт и сам этот опыт отчасти осуществляется в нем. Отвечать, следовательно, мы можем только из собственной включенности в его «что», объявляя себя ответственными за исход объявленной игры. Ибо мы не можем исключить себя из нее, если все еще хотим отвечать именно на поставленный выше вопрос, а не на какой-нибудь другой. Но именно с этой включенностью прежде всего и следует разобраться. За вопросом об искус-

стве скрывается извечный вопрос о человеческом в человеке, о том, что делает его понятным самому себе и выносимым.

* * *

Адорно анализирует искусство с самых различных сторон: со стороны природы и социально-политической реальности, из антропологического опыта, человеческих способностей восприятия и художественного производства, со стороны формального устройства самих произведений и оформляемого ими содержания. Исследуемый феномен – это всегда результат взаимоналожения различных пластов или страт, не сводимых только к одной способности или точке зрения.

Понятия мимесиса, подражания, уподобления и копирования находятся у него в сложной взаимосвязи со своим «другим»: мимесис и рацио, мимесис и выражение, технический прием («Funktion der Verfahrungsweise») и миметическое поведение и т. д. Для подхода Адорно характерно, что он не противопоставляет друг другу художественный опыт, его осмысление и само мышление. У него речь всегда идет о диалектической конструкции, в которой взаимодействуют разум, связанный в частности с открытием новых художественных приемов, и мимесис, или миметическое поведение, связанное с чувственно-психической сферой, психомимикрией субъекта по отношению к миру. Миметическое по-

ведение берет свое начало в архаических практиках уподоблений вещам, действиям и отношениям природы.

Согласно Адорно, в основе подобного уподобления – природный страх и трепет первобытного человека, но не проекция его «божественной» субъективности на источники ужаса. Скорее, это источник субъективности самого божественного. Квазимарксистское переосмысление интуиций Р. Кайуа[30] позволило Адорно сформулировать тезис, принципиально недоступный консервативному типу мышления: «Вопль ужаса, который вырывается при встрече с непривычным, становится его именем. Им фиксируется трансцендентность неведомого по отношению к известному и тем самым святость ужаса»[31].

Определение мимесиса у Адорно выглядит достаточно традиционно: «Неумирающий мимесис, внепонятийное родство субъективно созданного с его “другим”, существующим само по себе, не созданным, определяет искусство как форму познания, и в этом смысле как явление “рациональное”»[32]. Но он придает ему совершенно необычный смысл, обусловленный новыми конфигурациями, в которые вступила неустранимая миметическая способность в истории. Рацио и мимесис постепенно обретают в современности чер-

---

[30] См. добротное представление историко-философского контекста теории мимесиса у Адорно: [Früchtl, 1986, S. 8–29].

[31] См.: [Хоркхаймер, Адорно, 1997, с. 30].

[32] См.: [Адорно, 2001, с. 82].

ты друг друга, как бы обмениваясь местами. Мимесис образует с рацио диалектическую пару: разум становится миметичным, мимесис же получает способность к рефлексии и отрицанию. Как и у Беньямина, мимесис у Адорно постепенно приобретает нечувственный характер, нерасторжимую связь с разумом, который, в свою очередь, начинает производить подобия, выраженные в художественных (технических) приемах. Существенно здесь то, что у мимесиса соответственно изменяется и предмет: место пугающих древнего человека сил природы все больше заступает запугивающая и уничтожающая исторического человека социально-политическая реальность, структурированная аппаратами власти и идеологии. В результате меняется и характер самого мимесиса: если раньше он служил гармонизации отношений человека с природой, ответом на ее непредсказуемость и хаос, то теперь как бы вошел в модус критики социальных практик и установлений.

Здесь требуются некоторые уточнения. Изменение миметического отношения к реальности в искусстве Адорно связывал с историческим процессом расколдовывания, десакрализации и рационализации мира культурными усилиями человечества. Но ход этого процесса нелинеен и неоднозначен. Основная мысль «Диалектики Просвещения» Адорно и Хоркхаймера состояла в том, что просвещенческий проект рационализации скомпрометировал себя в идеологических формах государственного разума. Только искусство в этом

смысле сохранило, по Адорно, истину человеческого, поддерживая духовный процесс путем показа иррациональности происходящего рациональному по форме государственному разуму. И в этом плане оно выступает у Адорно антитезой обществу, отрицанием принятых в нем иррациональных и прямо абсурдных отношений и ценностей, т. е. «другим» власти и политики как рационального осуществления иррациональных целей. Как пишет Адорно, «искусство представляет истину в двойном понимании этого слова: в том, что оно сохраняет скрытую от мира рациональностью картину ее целей и устремлений, и в том, что искусство изобличает реальную суть иррациональности этих целей – ее абсурдность»[33].

Однако сложность состоит в том, что само искусство может существовать, только проецируя себя на эти же самые феномены, пусть и в негативном режиме. По сути, Адорно лишает мимесис спонтанности, опосредуя, а вернее, перепоручая его не чувствам, а разуму. Правда, речь идет о рациональности особого рода – эстетической, в свою очередь, опосредованной чувственностью. Поэтому предположение, что мимесис для Адорно остается чувственной реакцией на ужас, не точно, – скорее, это результат критической работы мысли. Здесь нельзя не учитывать, что появление искусства, а соответственно, миметическое поведение Адорно, как и Беньямин, связывал с процессами секуляризации в обществе, исторически выводя его из магических ритуаль-

[33] [Адорно, 2001, с. 84].

ных практик. Упрощением было бы считать в этой связи подход Адорно психологистическим и иррационалистическим. Адорно смотрел на проблему негативности, скорее, метафизически, чем психологически[34]. Известно также его критическое отношение к психоанализу именно в связи с темой генеалогии художественных образов[35].

Мимесис насилия и жертвенность текста: позиция Рене Жирара

Как у вас обстоят дела с «козлами отпущения»?
Рене Жирар

Концепция насилия Рене Жирара[36] исходит из важного в пределах нашей проблематики понятия миметического кризиса, связанного с утратой баланса уподоблений и различий как бессознательных механизмов, контролирующих экономику насилия в обществе. Миметический кризис выливается в жертвенный кризис, когда избираемые в прежней миметической логике искупительные жертвы перестают отвечать достаточно противоречивым требованиям сходства и разли-

---

[34] Ср.: «Человек делает это [то есть изменяет внешние предметы, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь] для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишить внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя» [Гегель, 1968–1973, т. 1, с. 37].

[35] См.: [Адорно, 2001, с. 15–21].

[36] См.: [Жирар, 2000; 2010; Girard, 1990; 2009] и др.

чия с субъектом, которого они призваны заместить, искупая чужую вину. И насилие выплескивается наружу, уравнивая правых и виноватых в потоках безразличной смерти, грозящей коллапсом, правда, лишь достаточно небольшим, закрытым сообществам. Но и в нашем мире в относительно локальных зонах возможность такого системного сбоя все еще сохраняется.

Насилие выступает в этой концепции в качестве универсального объяснительного принципа всех общественных практик и институтов, включая литературу и искусство. Хотя, пожалуй, именно с ним самим стоило бы здесь разобраться в первую очередь. Основной тезис Жирара звучит одновременно и банально, и интригующе: «В начале было насилие». И это практически единственная его идея, все остальное – это описание его инфраструктуры, механизмов трансформации и контроля в первобытных сообществах. Прежде всего, это религиозные, ритуально-жертвенные механизмы, функционирующие вокруг жертвы отпущения и стоящего за ней единодушного решения общества придать ее смерти, якобы только и позволяющие разорвать грозящий самому этому обществу порочный круг мести.

Различия, о которых в данном случае идет речь, не сводятся к экономическим или социальным рангам. Жирар настаивает на более изначальном слое подобных различений правого и виноватого, жертвы и преступника, причем, как это ни странно звучит для современного уха, в пользу по-

следних. В ритуальной системе жертвоприношений остановка насилия происходит не через наказание виновного, а на уровне выбора очистительной жертвы, не виноватой ни перед кем.

Собственно миметический кризис наступает в тот момент, когда насилие начинает подражать себе самому, когда устраняется его направленность на иное. Объект, в принципе, становится не то чтобы безразличным, скорее, он уравнивается со всеми иными возможными объектами насилия. Насилие лишается оснований, потому что все члены общества имеют одинаковые основания для его применения, вернее, не нуждаются ни в каких основаниях. Но главное – при жертвенном кризисе, по Жирару, исчезает различие между жертвой прямого насилия и очистительной жертвой, нечистым и священным насилием, и оно разливается в общем неразличимом потоке.

На самом деле здесь Жирар вынужден признать, что жертвенные ритуальные механизмы ненадежны, и именно потому, что освящаемый ими исток находится в забвении и скрывает свою подлинную природу – совершенное и перманентно совершаемое в человеческом обществе насилие. Логика избираемых жертв, которая должна соответствовать двум противоречивым условиям – в чем-то походить на замещаемый объект и одновременно быть ему иным, чтобы обмануть призраков мести и отвести насилие в другое русло, предстает у Жирара скрытой логикой самой истории культуры.

Но ведь этнографический факт двойного кризиса, которому Жирар посвящает целую главу книги «Насилие и священное», предполагает единственное объяснение: эксплуатируемые виды уподоблений как способы понимания мира средствами мифологии и религии оказываются нерелевантными тем явлениям, объяснению которых вроде бы призваны служить. Можно даже предположить, что насилию они вполне адекватны, выступая как его агенты, но есть что-то по ту сторону самого насилия, что заставляет формы, в которых оно исторически представлено в культуре, постоянно трансформироваться, выступать в несобственном виде, в фигурах неузнавания, замещения, а в конечном счете и вовсе разрушаться.

В актив Жирара следует отнести способ имманентного рассмотрения этих механизмов вытеснения и сокрытия насилия в культуре и общественном сознании, из ловушек которых, с его точки зрения, не может выбраться и большинство современных научных теорией. Он обнаружил в них изощренную символическую игру уподоблений, замещений и различий, позволяющую якобы держать насилие под контролем, запирая его в системе запретов, конвенций и жертвенных формул, но никогда не избавляясь от него полностью.

Согласно Жирару, мифы выполняют функцию консервации и контроля насилия, но, выступая частью ритуала жертвоприношений, ничего не знают о его источниках и смыс-

ле. Именно поэтому контроль этот ненадежен, а мифы, как зашифрованные законы-загадки, как бы дважды скрывающие смысл произошедших в прошлом чудовищных событий, постепенно приходят к символической инфляции. Короче говоря, мифы не могут надежно предупреждать периодические паводки насилия. Они способны лишь временно отвлечь внимание заинтересованных сторон от реальных причин происходящего. Причины жертвенных кризисов, которые миф пытается заклясть в чисто номинативном плане восстановления различий путем жесткой трансфигурации и реструктурации приведшего к ним состояния дел, нужно, следовательно, искать не в самом насилии как некоей безосновной субстанции, а в структуре общества, которая заставляет его воспроизводиться, несмотря на все предосторожности или даже благодаря им.

* * *

Возможность такого системного сбоя сохраняется и в современности, хотя и в относительно локальных зонах. В «Козле отпущения» Жирар переходит к более современным историческим сюжетам, связанным с проявлениями коллективного насилия. На формальном уровне он пытается обосновать здесь довольно своеобразную, квазиструктуралистскую версию объяснения воспроизводящихся в различных обществах гонений на избранных жертв. Своеобразие ее со-

стоит не только в том, что автор настаивает на единстве структуры гонений в мифах, трагедиях, священных и профанных «гонительских» текстах, повествующих о преследованиях, «разоблачениях» и убийстве неких «козлов», псевдовиновных в традиционных социальных кризисах – чуме, голоде, депрессиях, разгуле преступности и даже революциях. Более существенно, что Жирар не разделяет характерную для структурализма идею самореферентности подобных текстов, отсылая (несмотря на единство их структуры и даже благодаря ему) к некоему вытесненному событию, которое, даже несмотря на его обнаружение, указание на него как на коллективное насилие, остается не понятым и не принимаемым научным сообществом, интеллигенцией и широким общественным сознанием.

В «Козле…» навязчивым примером такой структуры выступает текст куртуазного поэта XIV в. Гийома де Машо «Суд короля Наваррского», повествующий о чуме («черной смерти») во Франции 1349–1350 гг. Открытие, которое тщательно аргументирует здесь Жирар, состоит в ретроспективной проекции на уровне структурного принципа, обнаруженного им в этой поэме оправдания и даже провоцирования реально произошедшего в те годы холокоста, на всю мифологию и ряд современных гонительских текстов и дискурсов.

Вопросы Жирара: стоят ли за гонительскими репрезентациями реальные гонения, и участвуют ли авторы гонительских текстов в этих гонениях, влияют ли на них? От-

веты положительные. Заметить это мешают искажения, которые возникают при такого рода гонительской репрезентации. Ибо мифы историчны, а носители мифологического сознания склонны постепенно вытеснять следы коллективного насилия, маскировать убийство рассказами о ритуальных жертвоприношениях богам и о самопожертвованиях богов[37]. Гонительские искажения сакрализуют жертвы, зачастую превращая их в невинных богов. В приводимых примерах мифов (греческих, ацтекских, скандинавских, ветхозаветных) Жирар убедительно обнаруживает за мнимыми самопожертвованиями таких богов признаки виктимного отбора, следы принуждения и коллективных убийств. Парадоксальная природа «козла» совмещает в себе проклятие и благословение общества. Мифы одновременно трепещут перед его могуществом, сакрализуют его, но и вешают на него всех собак, то и дело приговаривая к смерти. На этом основании Жирар приходит к скандальному выводу: мифы представляют собой замаскированные гонительские тексты, и в нашем восхищении ими присутствует не изжитая в современной культуре жажда жертвенной крови.

Но наиболее любопытным у Жирара представляется интерпретация им трагедии как одновременно реакции на жертвенный кризис и провокатора этого кризиса. В отличие от мифа, у которого она, правда, берет все сюжеты и

---

[37] Ср.: «Желание стереть репрезентации насилия управляет эволюцией мифологии» [Жирар, 2010, с. 126].

сам язык, трагедия «дует на остывшую золу жертвенного кризиса, <…> заново сшивает разрозненные фрагменты исчезнувшей взаимности <…> заново уравновешивает то, что вывели из равновесия мифологические сигнификации <…> поднимает вихрь взаимности насилия; различия плавятся в этом горниле, как они некогда плавились в кризисе, подвергшемся затем трансфигурации в мифе»[38]. Но и в трагедии, также обреченной на язык различий, насилие замещается всевозможными формами его миметических двойников, например, в фигурах инцеста, в образах брато– и отцеубийц и т. д. По Жирару, трагедии не удается полностью деконструировать миф, отчасти поддерживая его гонительскую логику. По Жирару, этого удалось добиться в истории только Евангелиям (sic!).

* * *

К несомненным достоинствам работ Жирара принадлежат тонкие наблюдения в отношении повторяющихся, ключевых мотивов в структуре древнегреческих трагедий, выводящих в них на свет репрессивное первособытие. Но именно при анализе символических структур, превращающих трагедию в частичную альтернативу мифу и делающих соответствующее мышление исходом из насилия, Жирар вступает

[38] См.: [Жирар, 2000, с. 83].

в противоречие с политическими предпосылками собственного дискурса.

Опасность редукционизма и эссенциализации насилия у Жирара, неизбежно ввергающая его в круг самообоснования, состоит в приписывании человеку априори «злой природы». Это превращает любые наши попытки объяснять самих себя в изощренный самообман – в форму замаскированного насилия, оправдывающего и скрывающего перманентно и бессознательно осуществляемую нами «волю к власти». Этот парадокс, который стал своеобразным итогом философии XIX в., Жирару, очевидно, разрешить не удалось[39], как еще ранее не удалось это сделать ни Ф. Ницше, ни К. Шмитту, ни сообществу «Акефал»[40].

Хотя в «Козле…» он и попытался это сделать, обратив свой способ анализа на евангельские тексты, но явно поспешил найти в них эликсир от гонительского синдрома. Поэтому дальше главы X его интересной книжки нам за ним проследовать не удалось. Этот ход с христианством слишком подозрителен, ведь, в отличие от мифологии, в пользу истин Евангелия от собственных научных принципов и здравого смысла готовы отказаться далеко не только этнографы, но и идеологи, и политики.

Проблема состоит в том, что, рассматривая насилие как

---

[39] Ср. заключение к его книге «Насилие и священное» [Жирар, 2000, с. 391–392].

[40] См. главу «Жертвоприношение и самопожертвование» [Бланшо, 1998].

первичный социально-антропологический феномен, Жирар невольно приходит к консервативным выводам: единственное спасение человека от самого себя он видит в трансформирующихся в истории формах жертвенного ритуала, религии, права, судебной системы и т. д., поддерживаемых идеей сильной централизованной власти, якобы только и гарантирующей своими «учредительными» решениями[41] их весьма относительные успехи по обузданию этого «монстра». Люди оказываются повязаны в этой логике своей якобы неутолимой жаждой крови и неизживаемой животной агрессией, превратно истолкованной доверчивыми читателями Конрада Лоренца. Они становятся как бы заложниками собственного насилия, приобретающего форму неискупимой вины и долга.

Эта логика позволяет Жирару уличать в недооценке и забвении насилия любые попытки культуры обмануть его, переиграть или изжить. Насилие превращается у него в аналог «бытия» у Хайдеггера[42]. Любые попытки помыслить альтернативный насилию источник антропогенеза отвергаются. Идея жертвенности самих литературных текстов, которая на самом деле относится к наиболее удачным интуициям Жирара, им самим отклоняется как всего лишь бессознательное потакание моделям жертвоприношения. Знание, по Жирару, сводится к принятию страшной истины о самих себе и созна-

---

[41] За идеей «учредительного насилия» здесь у Жирара маячит Карл Шмитт.

[42] На что он сам намекал: [Жирар, 2000, с. 324].

тельному, я бы сказал циничному, использованию уверток для ее преодоления. Но именно в метафизике и герменевтической философии, в отношении которых Жирар не скупится на иронические филиппики, присутствует идея разрыва любой, не только мифической, психической и социологической, континуальности, связанная с осознанием человеком собственной конечности. Именно эта, кажущаяся позитивистскому типу мышления слишком абстрактной, идея смерти остается более верным мотивом трагического поэта в его противостоянии действительно недооцененным литературоведами и этнографами практикам насилия. А «великолепное изобилие» мифологии, религии и трагедии, которое Жирар столь остроумно, но неубедительно пытался дезавуировать[43], связано не только с драматическим нарративом, но и с такой трагической альтернативой насилию, как любовь. Как минимум, бедновато было бы, к примеру, интерпретировать самопожертвование Ромео и Джульетты в контексте кровной вражды Монтекки и Капулетти.

Однако повторимся: его впечатляющий сравнительный анализ древнегреческой трагедии и ряда мифологических и библейских сюжетов, как и смелая интерпретация на его основе природы самой литературы, может с учетом упомянутых противоречий открыть плодотворное направление антропологических исследований на совершенно неожиданном в этом контексте материале – русском авангарде. Ибо

---

[43] [Жирар, 2000, с. 386].

именно в русской авангардной литературе 10–20-х годов XX в. трагедия возрождается как жанр, выполняя близкие описанным Жираром культурные и социальные функции, но добившись на пути проблематизации и изживания насилия более значимых результатов[44].

Писать в пользу революционного народа: Жиль Делез

Противопоставление Ж. Делезом подражания становлению не должно помешать нам увидеть в его понимании литературы своеобразную версию мимесиса. Он выступает только против узкого его понимания, ориентированного на цельные объекты представления. Его критика подражания, имитации и даже воображения связана с отказом от идеи субъекта, который будто бы придает условную художественную форму материи пережитого («жизненного») опыта[45]. Отказ Делеза от любой целостной формы реальности, которой субъект мог бы подражать, обусловлен тем простым наблюдением, что литература как процесс письма, скорее, прорастает в незавершенном и живет этой незавершенностью, нежели берет готовые образцы из действительности.

---

[44] Здесь ср.: Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов [Якобсон, Святополк-Мирский, 1975].

[45] С этого начинается его статья «Литература и жизнь». См.: [Делез, 2002, с. 11–17].

Литература ничего не может принять в себя без изменений, она все должна переработать или вырастить сама, зачастую впервые. Кроме как в становлении и осуществлении прежде не бывшего, только возможного или переживаемого заново она не может состояться. В качестве письма она сама является процессом, неотделимым от реальных становлений, сквозь/через которые «прорастает»[46].

Литература не может ориентироваться на уже доминантную в культуре форму выражения – человека-белого-мужчину-гетеросексуала и т. д., но может принимать в себя уклоняющиеся от такой формализации становления – женщиной, животным или молекулой. Правда, «человек» в литературе тоже может претерпевать становления, но не в той форме, которая доминирует на сегодняшний день в общественном сознании, а в полуразрушенном виде, более соответствующем, кстати, реальному положению дел. «Стыдно быть человеком, – часто повторял Делез слова Примо Леви и добавлял: – Есть ли лучший повод для письма?»[47].

Когда Делез пишет о становлении, он, разумеется, не имеет в виду реальное или воображаемое превращение автора-художника или его персонажа в «женщину», «ребенка», «негра» или «животное». Такая альтернатива мимесиса бы-

---

[46] Ср.: «Писать – это дело становления, которое никогда не завершено и все время в состоянии делания и которое выходит за рамки любой обживаемой или прожитой материи. Это процесс, то есть переход Жизни, идущий через обживаемое и прожитое» [Делез, 2002, с. 11].

[47] [Там же].

ла бы действительно абсурдной. Он говорит о «становлении женщиной» в самой литературе, в письме, в изобретаемом ею языке и синтаксисе. Потому что вне ее (в обществе, в культуре) женщина еще не обрела полноценной символической формы, способной сравниться, например, с формой «мужчина». Поэтому ей по факту, кроме образов мужского желания, даже и нечему подражать. В этом смысле Делез пишет о «недооформленности», о состоянии «на полпути» к целостной форме «женского».

Но в какой-то миметической близости с женщиной этот род становления все же должен находиться. Образ литературного письма должен разделить «судьбу женщины», стать неразличимым с ней. В этом смысл подобного становления. Мимесис распространяется здесь, скорее, по горизонтали, нежели по вертикали. Делез говорит об обнаружении в литературном образе зон близости со своим прототипом (если он вообще существует), а не о заимствовании его готовой формы, о неразличимости образа такого становления и того, чего он образ, ввиду элементарного отсутствия чего-то, что могло бы выступать его прообразом[48]. Персонаж, например,

---

[48] Ср.: «Становиться – это не достигать какой-то формы (отождествление, подражание, Мимесис), а находить участки соседства, неразличимости, такой недифференцированности, что уже невозможно отличить себя от *какой-то* женщины, *какого-то* животного или *какой-то* молекулы: ни расплывчатых или общих, а непредусмотренных, непредсуществовавших, менее всего определенных по своей форме, ведь своеобразие они обретают в своем виде» [Делез, 2002, с. 11–12].

становится неразличимым с жуком в себе, а не с каким-то реальным жуком, претерпевая таким образом двойное становление человеком-жуком и жуком-человеком, как Грегор Замза у Кафки.

Именно поэтому литературные образы сугубо индивидуализированы. Это не «типы», а выделенные из популяции единичности, «сингулярности». Становления таких единичностей в литературе осуществляются, по словам Делеза, «между» или «среди» подобных себе (женщины между женщин, животное среди других животных), а не через идентификацию с кем-либо в действительности. И индивидуацию свою они получают не через формальные признаки тождественного самому себе объекта, а, скорее, через его саморазрушение, потерю, распадение его цельности. Таким образом, литературный мимесис, скорее, разрушает цельное тело, чем подражает ему. Мимесис понимается Делезом как становление смертным ради поиска возможностей для жизни, заключаемой в тюрьму самими людьми. Ибо литература дает язык не бессмертному, а живому, не совершенному, а конечному[49].

Перестает ли пловец у Кафки быть чемпионом, когда выясняется, что он не умеет плавать? Почему это не происходит в литературе, но легко обнаруживается в легкой атлети-

[49] Ср.: «Языку надлежит добраться до женских, животных, молекулярных уверток, и всякая увертка – смертельное становление. Ни в вещах, ни в языке нет прямых линий. Синтаксис – это совокупность необходимых уверток, создаваемых всякий раз заново для обнаружения жизни в вещах» [Там же. С. 12–13].

ке? Ответ напрашивается сам собой: потому что это абсурд. Ответ как будто верен. Делез поддакивает: «Литература – это бред». Но это бред самой жизни, самой истории, наконец, той же атлетики – легкой или тяжелой. Ведь литература, скорее, диагностирует и врачует безумие, нежели его производит. В этом смысле писатель пишет не от своего «Я», своих воспоминаний, неврозов, «тяжелого жизненного опыта» и т. д., а «за», «вместо» или даже «в пользу» тех, кто лишен такой возможности по факту своего социального бытия. Это может быть и несуществующий еще народ (хотя и не оттого, что он не существует, а оттого, что только становится), реально репрессированная раса, или… «умирающие телята»[50].

Здесь важно понять, что писатель, согласно Делезу, пишет не от своего лица, но и не от лица народа, понимаемого как национальная или географическая общность, призванная властвовать над миром. Он пишет от третьего, «среднего» лица[51]. Но это не какое-то абстрактное лицо. Это суще-

---

[50] Ср.: «Животным становишься тем вернее, когда животное умирает; вопреки спиритуалистическому предрассудку, как раз животное умеет умирать, обладает чувством или предчувствием смерти. Литература начинается, согласно Лоуренсу, со смертью дикобраза, согласно Кафке – со смертью крота: “…наши бедные красные лапки, вытянутые с какой-то нежной жалостью”. Пишут для умирающих телят, как говорил Мориц» [Делез, 2002, с. 12].

[51] Ср.: «…литература начинается только тогда, когда в нас рождается третье лицо, лишающее нас силы говорить “Я” (“нейтральное”, по выражению Бланшо). Разумеется же, литературные персонажи в высшей степени индивидуальны, нерасплывчаты, не всеобщи; но все индивидуальные черты поднимают их до такого видения, которое увлекает их в какую-то неопределенность, являющуюся

ствующий в теле самого писателя угнетенный и задавленный «малый народ», вписанный, по емкому выражению Делеза, в атомы писателя и рельеф самой литературы как процесс становления этого народа революционным.

Разумеется, отношение общего и единичного, коллективного и индивидуального в литературе необходимо еще прояснять на уровне анализа конкретных художественных произведений. Делез ссылается на Мелвилла и Кафку, у которых литература понималась «как коллективное высказывание малого народа или всех малых народов, которые находят выражение только в писателе и через него». Сам Делез понимает это отношение как сложное взаимодействие языка, литературы, социального и личного опыта.

Аргументация Делеза изобилует яркими метафорическими образами и спекулятивными оппозициями, иногда сбивающими с толку. Что не означает, разумеется, что она не строга или недостаточно последовательна. Так, Делез говорит о литературе как о «коллективном ансамбле высказываний», только отсылающем к своим индивидуальным агентам – авторам. Но при этом, как мы уже говорили, квалифицирует соответствующие высказывания как «бред», преследующий человеческую историю. Противопоставление этого бреда лепету психоаналитического пациента о «мамочке и папочке», к критике которого обращается Делез, не делает его веским свидетельством в пользу коллективистской природы бреда.

для них слишком сильным становлением» [Там же. С. 13–14].

Согласно Делезу, литература изобретает свой язык на границе двух типов бреда, понимаемых в качестве видов коллективного высказывания. Это бред рессентимента и бред революции: «Бред – это болезнь, болезнь по преимуществу всякий раз, когда он возвеличивает претендующую на чистоту и господство расу. Он является мерой здоровья, когда вызывает в мыслях угнетенную расу бастардов, которая непрерывно волнуется под сапогом господства, сопротивляется всему, что подавляет и порабощает, вырисовывается во впадинах литературы как процесса»[52].

И та и другая «раса» вписана, как хорошо известно, в «рельеф литературы». Есть поэты-фашисты, есть поэты-коммунисты, поэтов-либералов народы любят меньше. Но бред как болезнь господства может только прервать процесс, остановить становление, когда, смешиваясь с «бредом незаконнорожденности», он порождает фашизм. Делез обыграл здесь известную формулу В. Райха о наложении в фашизме революционной по природе эмоции на реакционные социальные идеи. «Незаконнорожденность», указывающая, по Делезу, на движение или перемещение задавленных и угнетенных расизгоев, присутствует в фашистах и связывает их через этот канал с коммунистами (не позволяя договориться с либералами).

Но именно через эту «незаконнорожденность» поэт должен добраться до фашизма и противостоять ему и в себе, и

---

[52] [Делез, 2002, с. 16].

в своем народе. Он должен изобрести несуществующий народ, лишенный желания господства, но не утративший желания быть свободным в сообществе незаконнорожденных[53]. Изобретение народа, по Делезу, означает прежде всего изобретение языка, языка нового, «уклоняющегося от доминантной системы», становящегося другим, почти иностранным в рамках материнского. А значит, и изобретение новых форм общения и общности. Это изобретение Делез мыслит не как производство неологизмов, а как творение нового синтаксиса и стиля. Но это невозможно, если не деконструировать материнский язык и не изобретать новый. Делез выделяет и третий аспект: «…иностранного языка не выдолбить в собственном языке без того, чтобы при этом не зашаталась, в свою очередь, всякая речь, без того, чтобы она не была доведена до предела, до некоей внеположности, или обратной стороны, состоящей из Видений и Слушаний, каковые не принадлежат уже никакому языку»[54].

Нужно развоплотить слова и языковые конструкции с застывшими значениями, разложить их на звуки и зрительные впечатления, но только для того, чтобы пробиться к утраченному в них смыслу, а не наслаждаться их индивидуальным потреблением на фоне праздно объявленной бессмысленно-

---

[53] Ср.: «Предельная цель литературы – выявить в бреде это созидание некоего здоровья или изобретение некоего народа, то есть какую-то возможность жизни. Писать ради этого народа, которого не хватает… (“ради” означает здесь не столько “вместо”, сколько “для”)» [Делез, 2002, с. 16].

[54] [Там же. С. 16–17].

сти жизни[55]. Реальный угнетенный или «изобретаемый» народ не обязан знать, что писатель должен делать со своим языком, чтобы дать ему слово, а не «мычание». Как, впрочем, и самого писателя, согласно А. Платонову, должны заботить не парадоксы письма и поиски оригинального стиля, а нечто совсем другое[56].

Известно, что Делез недолюбливал авангард. Но только потому, что был плохо знаком с русским кубофутуризмом и производственным искусством. Практически все, что он говорит о языке важного, можно полностью отнести к литературе В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Платонова и др. Но и более того, нам даже не нужен Делез, чтобы понимать произведения Хлебникова или Платонова. Ибо это более чем примеры «иностранного» языка в родном и нового стиля, выворачивающего язык наизнанку, за пределы всякого синтаксиса. Это прежде всего язык не существовавшего прежде народа, который впервые заговорил через свою литературу и искусство. Ибо, чтобы дать угнетенным слово, язык сам должен быть выведен из угнетения, чтобы быть не языком

---

[55] Ср.: «Такие видения являются не наваждениями, но истинными Идеями, которые писатель видит и слышит в промежутках, отклонениях языка. Речь идет не о перерывах процесса, а о входящих в него остановках вроде вечности, которую не обнаружить вне становления, или пейзажа, который виден лишь в движении. Они не лежат где-то вне языка, они суть его внеположность. Писатель как тот, кто видит и слышит, – вот цель литературы: переход жизни в язык, который учреждает Идеи» [Там же. С. 17].

[56] См. ниже Экскурс 4 «“Литературные машины” Андрея Платонова».

угнетенных, а становящимся языком их освобождения.

Внутри– и внепроизведенческий мимесис: версия Валерия Подороги[57]

В.А. Подорога исходит из понимания литературы как «языковой тотальности чувственного опыта образов»[58]. Антропологический анализ литературных текстов противостоит здесь традиционным методам литературоведения, которые усматривают в искусстве лишь виды подражания образцам так или иначе понимаемой реальности, или фундированную мифопоэтической структурой комбинацию условных знаков, образующую мир фиктивных образов и персонажей. Литература, понимаемая как тотальный социальный и культурный факт (Э. Дюркгейм, М. Мосс[59]), не сводится к представлению об отдельном жанре искусства, но предстает, по словам Подороги, неограниченной областью формирования чувственно-телесных миметических практик. То есть она прежде всего является опосредованной работой с языком, выражением исторически изменяющегося социального

---

[57] См.: [Подорога, 2006; 2011].

[58] Ср.: Подорога В.А. Мимесис. Аналитическая антропология литературы. Программа курса [Электронный ресурс]. URL: http://kogni.narod.ru/podorogapr.htm

[59] Ср.: О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений [Мосс, 1996].

и антропологического опыта, который отливается в определенные способы поведения и общественные отношения той или иной эпохи. Помимо функции накопления общественно полезного знания, литература выступает индикатором существующих в обществе противоречий и обратно воздействует на периодически возникающие в нем кризисы. Литература предстает здесь как трагическое видение эпохой самой себя, мотивированное осознанием ее границ и поиском возможностей выхода за их пределы.

Так понимаемая литература не может быть сведена к отражению «большой» физической или даже метафизической реальности, но становится своеобразной произведенческой реальностью тогда, когда оказывается чувственно доступной в художественных образах. Очевидный на первый взгляд разрыв между реальной чувственностью как восприимчивостью нашего тела к внешним раздражителям и чувственностью литературной – ощущениями, испытываемыми при чтении и эстетическом восприятии произведений искусства, переходим здесь в обе стороны. Более того, именно художественно организованные знаки-образы способны взломать нашу психическую защиту, уже приспособленную к определенному порогу боли и нормализующую его на уровне повседневного чувственного восприятия, телесного опыта и организации обыденного языка. Задача антропологического изучения литературы в этом смысле состоит в анализе форм бессознательного нечувственного мимесиса, обеспечиваю-

щих перевод общеупотребительного языка на язык художественных образов и обратно.

Подобный анализ позволяет обнаруживать в каждом историческом времени скрытые способы уподоблений и замещений, позволяющих одним слоям общества контролировать циркулирующие в нем потоки насилия через язык власти, а другим – раскрывать и оспаривать этот язык средствами языка искусства и политической борьбы.

* * *

Подорога рассматривает мимесис в двух принципиально различных, но неразрывных планах. Мимесис внешний представляет собой общую для искусства стратегию отражения и выражения в языке, инсценировки и симуляции реальности. В арсенал этого мимесиса-I могут входить такие художественные средства, как фабула, сюжет, идея, план, герои, персонажи, нарративная конструкция и весь набор риторических приемов и поэтических тропов. Но вся эта машинерия текста еще не создает художественного произведения: «Произведение строится на условиях ему имманентной и разветвленной миметической практики, но внутрипроизведенческой (в оппозиции к внешнему подражанию)»[60]. Художественная форма возникает не по образцам осуществля-

[60] См: [Подорога, 2006, с. 154].

емого автором в поле «большой» культуры и языка аристотелевского мимесиса как подражания образам-действиям реального мира, а, скорее, вопреки сознательному авторскому желанию чему-то здесь «подражать». Проблема состоит в том, что, пытаясь перевести свои впечатления на доступный восприятию другого язык, автор сталкивается с порогами собственной чувственности, антропологическими ограничениями или, наоборот, с избыточностями, на кромках которых формируются образы его идеальной телесности, которым он в конечном счете и подражает как себе-другому. Внутренний или обращенный мимесис является, таким образом, чуть ли не вынужденной защитной реакцией автора на случайно открывшийся ему на собственном теле разрыв. Он ощущается им одновременно и как часть бесконечного и хаотичного мира, и как присвоенная «я-чувством» ограниченная телесная собственность. Функцию разрешения соответствующего миметического конфликта берет на себя язык (обладающий собственным миметизмом), экспериментирование с которым автор только и может себе позволить.

Поэтому главной характеристикой мимесиса-II является практика «нечувственного уподобления» (В. Беньямин) как символического восстановления через особым образом организованный язык утраченного современным человеком чувственного единства, которое обеспечивает взаимодействие частей его от рождения разорванного тела как одновременно природного и общественного, коллективного и ин-

дивидуального и т. д.

Вопрос только в том, как движутся образы этого «третьего тела» – от внутреннего к внешнему или наоборот. В зависимости от ответа мы будем иметь дело с литературой «большой» – Пушкина, Толстого, Солженицына – или с литературой «малой» – Гоголя, Достоевского, Шаламова.

Наш подход к проблематике коллективной чувственности и телесности в русском левом авангарде во многом следует методам аналитической антропологии, разработанным В.А. Подорогой на избранном материале русской литературы конца XIX – начала XX в.[61], но не без критической коррекции базовых онтологических и социально-политических установок. Когда мы обратились к концептуальным источникам темы мимесиса у Вальтера Беньямина и Теодора Адорно, выяснилось, в частности, что бессознательный характер мимесиса, на который указывал в своих текстах Беньямин, был обусловлен не страхом первобытного человека перед природой или «ничто», а, скорее, ужасом перед историческим социусом. Другими словами, пресловутый Angst всегда уже был опосредован коллективными практиками насилия, в которые уже вплетались или которым противостояли соответствующие художественные стратегии – мифопоэтическая или трагическая, подражательно-изобразительная или миметически-жизнестроительная, идеологическая или критическая. И образ ужаса не обязательно замещался здесь

[61] [Там же. С. 359 и др.].

на контролируемый субъектом образ-фетиш (как это понимал Фрейд), с помощью которого можно было избавляться от собственных страхов, одновременно запугивая других[62].

[62] Ср.: [Подорога, 1999].

Имманентная политичность искусства

Классическое философское определение того или иного явления грешит своего рода одержимостью тавтологией. Философия берется выявлять сущность явления, отличающую его от всех других возможных сущностей, на основании предикатов, свойственных исключительно ей. Как если бы в реальности существовали такие автономные единичности. На деле имеют место сложные переплетения различных сторон явления, позволяющие отдельным вещам заступать места друг друга, меняться этими местами и, соответственно, сущностями – становиться иными себе. Искусство производит модели подобных замещений – тропы, с помощью которых достигает сущности феноменов не через применение родовидовой логики, перечисление специфических признаков или усмотрение сущности созерцаемой вещи, а через ее обнаружение и высвечивание в ином, актуально невоспринимаемом образе. Упомянутые отношения-замещения не подменяют одно явление другим, а лишь означают, что смысл вещи никогда не сводится к самой этой вещи, как и не пребывает в каком-то идеальном месте. Он всегда в другой вещи как ее собственной возможности, через которую она только и существует, обретая уникальные смысловые очертания на границе иного.

Так, смысл искусства расположен в иноприродном ему топосе – политическом. Искусство в этом смысле всегда политично, даже когда оно намеренно дистанцируется от публичной институциональной политики. В свою очередь, и политика охотно использует для своих целей эстетический арсенал. Это не значит, что можно обойтись политикой, сводя к ней всякое искусство как всего лишь идеологическое средство. Как и обратно – нельзя подменять борьбу человечества за свой целостный образ, за реализацию сущности человеческого эстетической и знаковой игрой. В этом смысле автономность искусства можно понимать не как его иноприродность миру, а, напротив, как условие его воздействия на социально-политическую действительность.

Подобным образом понимал отношение искусства и общества Теодор В. Адорно: «Нерешенные антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы. Именно это, а не влияние материально-предметных моментов определяет отношение искусства к обществу. Напряженные взаимосвязи различных позиций, рождающие новые импульсы, кристаллизуются во всей чистоте в художественных произведениях и благодаря их эмансипации от реально фактического фасада внешнего мира затрагивают непосредственно самую суть дела»[63].

Искусство обладает собственным политическим измере-

---

[63] Ср.: [Адорно, 2001, с. 12].

нием и имманентными критериями «художественности», которые не являются ни чисто эстетическими, ни узкополитическими. Ибо они происходят не из политического дискурса, и вообще не из дискурса, а следуют из политических задач искусства как социального опыта труда, эксплуатации и насилия, которому в той или иной мере, по факту жизни в обществе оказывается причастен любой художник. Вообще тезис автономности искусства имеет смысл только в плане его независимости от «политического» как якобы такого же однородного, замкнутого на себе феномена. В исторической реальности сферы политики и поэтики, скорее, анаморфичны. Понимание политики как эксклюзивно автономной социальной практики ведет только к дегуманизации ее целей. А ведь результаты социальной борьбы должны в конечном счете совпасть с целями подлинного искусства. Даже если до этого «конечного счета» никто никогда не досчитается.

Но что такое «подлинное искусство»? Согласно этимологии слова «подлинное» означает «полученное под линьками». Голландские линьки – это применявшиеся для телесных наказаний еще в XIX в. в России плетки с узелками. Добытое под линьками признание и считалось «подлинным». Нас здесь не интересует вопрос, насколько можно было доверять «истинам», открытым таким образом. Мы хотим только указать на выраженную в языке смысловую связь когнитивных и художественных практик с практиками насилия, которые человечество издревле применяло в отношении самого

себя. Мы, конечно, не заходим так далеко, чтобы истолковывать, например, способность насилия смещаться с одного объекта на другой как прафеномен поэзии, бессознательный механизм производства тропов и т. д. Но какая-то связь здесь имеется.

* * *

Следует воздержаться от избыточного теоретизирования, сопровождающегося незаметной подменой рассматриваемого явления его понятийными психоаналитическими субститутами, как это получилось, например, у Юлии Кристевой[64]. Выводя литературу из испытываемого людьми отвращения, страха и ужаса, которые художник отклоняет в языковой символизации, она невольно подменила причины этих аффектов соответствующими понятиями[65]. Но «страх» и «ужас» не существуют «в себе», в виде понятий. Поэтому выводить произведения искусства из отвращения и ужаса все равно что пытаться выяснить, чем занимается стоматолог, через изучение зубной боли. Подобно тому, как зубной

---

[64] [Кристева, 2003, с. 36–67].

[65] Ср.: «От архаизма дообъектных отношений, от незапамятного насилия, с которым одно тело отделяется от другого, чтобы существовать, отвращение сохраняет в себе эту мглу, где теряются контуры означаемого и где проявляется лишь неуловимый аффект. Разумеется, если я аффицирован тем, что не представляется мне как определенная вещь, то это означает, что управляют мною и обусловливают меня законы, отношения и структуры самого сознания» [Там же. С. 45].

врач лечит не боль, а зубы, художник создает свои произведения не для того, чтобы всего лишь отвлечься от какого-то абстрактного ужаса или субъективного испуга, а чтобы вскрыть художественными средствами их причины и найти средства их преодоления.

Можно, конечно, сказать, что стоматолог излечивает и зубную боль, но это будет всего лишь метафорой. Стоматолог лечит зубы, боль он вылечить не может. Кстати, боль в стоматологическом кресле только усиливается, а проходит позже, и во многом от самого человека зависит, будут ли и дальше болеть его зубы.

То же и с искусством. Художник выявляет возможные источники страха, но не путем эстетизации и концепирования самого этого чувства, а через разыгрывание условий его возникновения, их символической деконструкции и дальнейшего устранения. Кстати, иногда это не менее больно.

Мы вплотную подошли к вопросу, что такое вообще искусство. Без ответа на него дальше двигаться не удастся. Но надо сразу заметить, что речь не пойдет о позитивном его определении. Хотя мы не отвергаем никаких существующих определений, указывая только на их недостаточность. Наша исследовательская установка находится на равном удалении от понимания искусства как секуляризованного жертвенного ритуала, профанной молитвы, мастерского отражения-подражания образцам реальности или самовыражения внутреннего мира художника. Речь пойдет, скорее, об отрицатель-

ных определениях, причем не того, чем искусство не является, а того, что к искусству в искусстве не сводится, являясь в нем, однако, наиболее интересным, наиболее притягивающим, наиболее запоминающимся и, в конечном счете, хотя это и парадоксально, отличающим искусство от не-искусства.

* * *

Мы исходим из понимания насилия с его травматическими последствиями как причины ограничения чувственных способностей автора, т. е. из соображения, что художник не столько является носителем подобного травматического опыта, сколько ограничен в возможностях его выражения. Следовательно, речь идет не о каком-то непосредственном влиянии насилия на письмо, а о целой системе социальных опосредований – от положения в семье до бытующих в обществе отношений к телу, – которая определяет работу внутренних миметических механизмов. Причем сценой этих первичных процессов является не столько семья, сколько социум, и касаются они не столько индивидуальной психики, сколько коллективной телесности, которой художник оказывается причастен как представитель определенного социального слоя, или класса. Лефовская идея «социального заказа» выглядит в контексте этих соображений не столь уж и брутально. Только понимать ее нужно не как зависимость ин-

дивидуального сознания от коллективных интересов социальной группы, к которой принадлежит его носитель, а как причастность любого индивидуального телесного переживания социальному, коллективному телу, состояния которого и следует в точном смысле называть бессознательными.

Область этого бессознательного, в свою очередь, очерчивает набор социальных и бытовых привычек, стереотипов поведения и моделей отношений в обществе, включая допустимые в нем пороги насилия и типы сексуальности. Причем причастность индивида репрессивному социальному опыту совсем не обязательно означает его номинальную принадлежность угнетенному классу, «пролетариату» и т. д., а касается в той или иной мере всех членов общества.

Соответствующий слой телесности В. Подорога[66] вводит через наблюдение, согласно которому наше тело принадлежит не только нам и лишь частично может быть присвоено субъектом, будучи со всех сторон вовлечено в потоки природного становления и умирания. Но то же самое можно сказать и о нашем социальном, коллективном теле, которое касается нас отнюдь не только через идеологические механизмы. В отличие от косного природного тела, налагающего ограничения на наши действия и заставляющего даже нас самих воспринимать наше тело как объект, социальное тело выступает носителем исторической памяти, того бессознательного, которое мы необдуманно называем коллектив-

[66] Ср.: [Подорога, 1999, с. 12 сл.].

ным, считая его субъектом какой-то внешний коллектив с его по аналогии примысливаемым «коммунальным» телом. Но единственным субъектом социального тела, как это ни парадоксально, являемся «мы сами», олицетворяя и воплощая его даже в более гуманитарном смысле, чем столь знакомое нам «природное» тело. Но это говорит не столько о заданности и определенности нашей индивидуальности телесной коллективностью, сколько о нашей ответственности за социальное тело, возможность трансформации его привычек, стереотипов и ограничений.

Различие социального тела и тела природного в их взаимоотношениях с индивидуальным можно прояснить по аналогии двух видов причинности и эффектов смысла-события у Ж. Делеза: «Хрупкость смысла легко можно объяснить. У атрибута совсем иная природа, чем у телесных качеств. У события совсем иная природа, чем у действий и страданий тела. Но оно вытекает из них: смысл – это результат телесных причин и их смесей. Таким образом, причина всегда угрожает присечь событие. Последнее избегает этого и подтверждает свою самобытность, но только в той мере, в какой причинная связь подразумевает неоднородность причины и эффекта: связь причин между собой и связь эффектов между собой. Иными словами, бестелесный смысл – как результат действий и страданий тела – сохраняет свое отличие от телесной причины лишь в той мере, в какой он связан на по-

верхности с квазипричинами, которые сами бестелесны»[67].

* * *

Встреча с событием в чистом виде – как с источником миметической на него реакции, выливающейся в художественное разыгрывание этого события с целью изживания его травматичности или повтора связанного с ним удовольствия, – представляется достаточно сомнительным источником искусства. Даже если предположить эту возможность и разместить вслед за расхожими психоаналитическими теориями очаг подобной травмогенной событийности в интерьере современной мелкобуржуазной семьи, останется непонятным, почему она имеет нетривиальные последствия только в одном случае на миллион, чаще всего заканчиваясь приватной психической травмой заурядного человека, о которой ему нечего рассказать, кроме тривиальности.

Событие в этом смысле опосредовано сложнейшими социокультурными механизмами, целой системой социальных ролей, с которыми от рождения встречается и вынужден считаться человек. К такого рода событиям и их претерпеваниям относятся в современном мире насильственные манипуляции над человеческим телом, которые формально повторяются в искусстве, воспроизводя структуру соответству-

---

[67] См.: [Делез, 1998 (а), с. 133].

ющих травм на уровне задействуемой произведением чувственности. Но в этом случае событие не просто трансформирует чувственность, оно разрушающе действует на ее первичные принимающие каналы, и в зависимости от характера полученной травмы художник восполняет недостаток поврежденной способности (например, сонорной, зрительной и т. д.) за счет избыточной нагрузки на неповрежденную. Отсюда странность, или остраненность, его художественных образов и своеобразие почерка, фактуры произведения.

Причем речь идет в большей степени о бессознательных процессах, нежели о сознательных художественных приемах (хотя во вторичном подражании и обработке они могут стать и сознательными). Вопрос, однако, не в том, является ли искусство подражанием-отражением внешней действительности, образцов прекрасного или безобразного, а в том, в какой степени конкретный художник способен соответствовать подобному ожиданию от искусства, чтобы таким образом их «отражать». Неверно было бы предположить, что художник является субъектом каких-то надындивидуальных влечений, агентом биокосмических сценариев, а то и медиумом божественных предначертаний. Более дифференцированное понимание мимесиса позволяет также избежать банального субъективизма, идеи творческой исключительности и мистического объективизма, в избрании которых отчасти сходятся материалистическое учение об отражении и доктрина божественного происхождения искусства.

Сложности, разумеется, остаются. Так, недостаточно ясно, как взаимодействуют негативный и позитивный миметические каналы в историческом времени. А объяснять искусство только из чувственного недостатка на самом деле столь же сложно, как из совершенных способностей индивида, его гения или таланта. Но более-менее ясно, что одним из фундаментальных источников искусства выступает социальное насилие или, точнее, импульс избавления от него. В этом плане история искусства похожа на историю политической борьбы, которой движет преимущественно желание людей избавиться от тяжелых природных и социальных условий жизни. Проблема состоит в том, что господствующие классы перманентно перехватывают и перекраивают на свой лад коды этого желания. Опыт насилия принципиально разделяет тех, кто его претерпевает, от тех, кто его только наблюдает и тем более причиняет.

Пример: Лев Толстой и Федор Достоевский на «Зеленой улице»

В дореволюционной России дать адекватный язык опыту насилия впервые смогли разночинцы, пробившиеся в конце концов в культурное поле и даже впервые вспахавшие его, создав русскую светскую культуру во второй половине XIX в. Например, литература Ф.М. Достоевского была не столько выражением, сколько организацией репрессивного опыта своей эпохи, той самой «записью на теле», которой и определяется искусство в его уникальной сущности. Упомянутая кафкианская запись здесь не более чем свернутый образ, совмещающий в себе практику письма и область его приложения – социальное тело человека как негативное единство его чувственных способностей. Но можно спросить: как эта запись переходит в литературу и вообще в искусство? Ибо сама по себе она, разумеется, ничем иным кроме репрессии не является? А причастность художника социально и телесно соответствующему опыту не является, как мы уже писали, достаточным условием ценности его произведений. Но, возможно, она является необходимым его условием? Причем необходима она не в каком-то позитивном смысле жизненного опыта как испытанного «на собственной шкуре» содержания. Подобное требование к художнику отвергалось еще русскими формалистами: чтобы написать «Холстоме-

ра», Льву Толстому совсем не обязательно было становиться лошадью. Но ведь и к приему остранения материала как его оформления все не сводится. Ибо требуется еще объяснить, откуда берется эта остраняющая материал форма и чем обусловлен используемый автором прием.

Тому же графу Толстому, сумевшему войти в шкуру лошади, при всем его интересе к проблематике насилия и негодующем его осуждении, никогда не удавалось, подобно Достоевскому, проникнуть в тело пешеходов «зеленой улицы», чтобы чувственно-телесно, а не спекулятивно-моралистически выразить особенности национального прогона сквозь строй.

В.А. Подорога отмечает, что в русской реалистической литературе толстовской традиции мы найдем множество образов и свидетельств насилия, не искорененного и в пореформенной России. Но только Достоевский сделал насилие способом, каким реальность вообще может быть представлена. Только у него стала очевидна событийность насилия как стихии и субстрата русского быта. Мимесис-подражание в отношении насилия носит у Достоевского, в отличие от Толстого, совершенно иной, имманентный характер. Можно сказать, что если Толстой подражает насилию извне, описательно, только изображая его, то Достоевский подражает ему на уровне самого своего тела, имманентного антропологического опыта, перенося его формы на структуру художественного произведения. Герои «Записок из мертвого до-

ма» живут этим насилием, рассматривая и оценивая через него все прочие явления жизни. Поэтому и никакого морализаторства по поводу телесных наказаний у Достоевского не встретишь. Даже описания самых отъявленных палачей в этом смысле, скорее, нейтральны, а их оценка жертвами не является осуждающей с позиции какого-то правового или морального идеала.

Подорога считает, что невосполнимый разрыв между двумя отмеченными ветвями русской литературы обусловлен принятыми в них начальными образами тела, выражающими различный телесный опыт «поротого» и «непоротого», «господского» и «униженного-оскорбленного». Тела Толстого в этом смысле завершены и незатронуты в феноменальном плане, это поистине «полные тела». Напротив, частичные, раздробленные тела Достоевского собираются в столь же частичные образы боли и муки, представляя проблему насилия в совершенно ином свете.

В. Подорога пишет о Достоевском: «Литература Достоевского – одно из наиболее выразительных свидетельств опыта подавленного, оттесненного и одинокого тела в общей картине тогдашних крепостных и пенитенциарных практик. Насилие казалось ему могущественным, сколь и отвратительным посредником между произволом имперской власти и послушанием в пореформенной имперской России. Как если бы можно было составить общую карательную карту отечественной литературы для двух литератур: одной – при-

дворно-дворянской, «барской», и другой – разночинной, литературы по происхождению «холопской» (отчасти рожденной воображением и рессентиментной памятью бывших крепостных); одна – поротая, а другая – нет. Вот откуда разрыв между литературами, который ничем не восполнить, хотя бы потому, что их разъединяют начальные образы тела: одно – достаточное и полное, завершенное в своей физической и феноменальной проекции, тело незатронутое (тело, которого никогда не касалась ни розга, ни плеть, ни веревка); а другое – затронутое (тело униженное и оскорбленное, "обнаженное", раздробленное на части, несобранное, слепленное из боли, подавленности и презрения). И один общий критерий, их различающий: телесное наказание… Для литературы Достоевского насилие – не предмет изображения, а способ, каким реальность может быть представлена. Литературная имманентность насилия очевидна, ее нельзя устранить, это стихия, если угодно, само вещество отраженного литературой исторического бытия. Насилие становится художественным приемом, самой литературой. Жить насилием и через него обращаться к бытию: быть-через-насилие»[68].

* * *

Никто, разумеется, не станет сегодня всерьез оспаривать

[68] См.: [Подорога, 2006, с. 449].

величие Льва Толстого как писателя. Это было бы под силу разве что конгениальным ему художникам. Но из этого не следует, что мы не можем подвергать критическому анализу отдельные произведения, идеологические стратегии и политические взгляды классика. Было бы тем более странно отказывать современному исследователю в возможности ставить под сомнение сложившиеся стереотипы в оценках его творчества, особенно в сравнении с другими представителями «великой русской литературы».

Я исхожу из уже упомянутого различения у Подороги двух основных стволов развития русской литературы: придворно-дворянской литературы, идущей от Пушкина к Толстому и далее к Бунину и Набокову, и литературы разночинной («холопской»), идущей от Гоголя к Достоевскому и далее к А. Белому и А. Платонову. Надо сказать, что различение это не выступает в качестве какой-то объяснительной социологической модели, т. е. не им что-то объясняется, а оно должно быть объяснено из имманентной логики соответствующих художественных произведений, из присутствующих в них зрительных, сонорных, тактильных ориентаций и других антропологических составляющих литературного опыта. Таким образом, подход этот носит не идеологический характер, который был свойствен советской социологии искусства уже с 1920-х годов, а, скорее, антропологический. Но произведение не объясняется и не сводится и к набору антропологических и социологических клише, в ко-

торых невозможно выразить его уникальность. Оно может быть только описано в окрестности соответствующих «условий», которые, в свою очередь, именно в нем и проявляются. Другими словами, из самих произведений Толстого и Достоевского мы должны увидеть, что означает это «барство» или «рабство» в литературе, и фундированный ими «реализм», а не объяснять этими сверхдетерминированными, как бы заранее известными определениями соответствующие произведения. Но разве имеет какое-то значение для вопроса о реализме принадлежность Толстого к определенной социальной группе русского общества? Да, имеет, но не то, о котором вы могли (лениво) подумать.

* * *

Различение усадебно-дворянской и разночинной литературы было предложено еще в 1920-е годы таким бескомпромиссным левым теоретиком искусства, как Н. Чужак, в лефовском сборнике «Литература факта» (1928). И хотя позднее оно стало карающим инструментом советской литературной критики, позволявшим функционерам мгновенно отличать своих от чужаков, в первоначальной своей редакции, в контексте идей производственного искусства и литературы факта оно имело принципиально иной смысл.

Чужак был чужд наивного социологического редукционизма – различение это проводилось им не в связи с личной

сословно-классовой принадлежностью писателей, а по «признаку литературного влечения», с точки зрения «приемов обработки человеческо-общественного материала и его целевого назначения»[69]. Он пытался нащупать корни этого различия, указывая на образец уподоблений первого вида литературы – помещика, барина и его устойчивого, как бы естественного мира, держащегося, однако, на сословных предрассудках – идее некоей нормы господского взгляда, полноты барского быта и соответствующих ему удовольствий. В связи с этим он характеризовал тургеневский реализм как пассивно-созерцательный, практикующий внешний, опирающийся на представление мимесис, как любование действительностью «под знаком красоты и изящества»[70]. Реализм Решетникова и Достоевского Чужак, напротив, квалифицировал как не удовлетворяющийся правдоподобием (основой традиционной эстетики), отказывающийся от внешних уподоблений, сомневающийся в извечных устоях жизни и пытающийся добраться «до самой жуткой правды».

Чужак пытался далее восстановить связь футуризма и современной ему коммунистической литературы с частью литературной традиции через понятие жизнестроения, которое сущностно характеризует, с его точки зрения, разночинный

---

[69] См.: *Чужак Н.* Литература жизнестроения [Литература факта, 1929, с. 34]. Ср. различение В. Шкловским дворянской и раннебуржуазной русской литературы XVIII в. [Шкловский, 1929; 1933].

[70] См.: [Литература факта, 1929, с. 36 сл.].

реализм. Пафос жизнестроения и соответствующие способы работы с материалом действительно были характерны для поэзии будетлян и зауми, образцы которых публиковались в «ЛЕФе» (прежде всего В. Хлебников и А. Крученых), и для поэтов-кубофутуристов круга Маяковского (В. Каменский), для производственников (Б. Арватов и Б. Кушнер), для фактографов и формалистов (С. Третьяков, О. Брик и В. Шкловский), для художников-конструктивистов (А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, А. Лавинский) и режиссеров (Д. Вертов, Вс. Мейерхольд).

Но Чужак не смог объяснить, по каким причинам русские писатели XIX в., принадлежащие даже к одному сословию, тем не менее осуществляли принципиально различные миметические стратегии. Его перекочевавшее затем в советские учебники истории литературы социологическое объяснение, связанное с культурным выдвижением разночинства как социального слоя на фоне развития городов, промышленного капитала и новых производственных отношений, не объясняет также, почему большинство пролетарских писателей 1920-х вернулись к эстетике и поэтике «дворянского» реализма, не приняв идей коммунистического футуризма.

А понятия опыта, симпатии, влечения и мироощущения, которые Чужак только декларирует, следует еще уточнять. Причины, по которым он их не разбирает, очевидно, связаны с запретом на психологизм в формалистских и структуралистских кругах ЛЕФа. Это же обстоятельство не позволило

заумникам и футуристам узнать свои корни в дооктябрьской поэзии и литературе, несмотря даже на недвусмысленные филологические подсказки В. Шкловского. Как мы помним, с корабля современности футуристы попросили всех классиков без разбора. Но психологизму души и грубому биографизму текста здесь можно противопоставить антропологический анализ коллективной чувственности не менее авангардных произведений, возникших несколько ранее эпохи русского авангарда.

* * *

Итак, я собираюсь говорить о превратностях жизнеподобия, соответствия художественного образа некоей «истине», или «истинной идее», и «изображению жизни в формах самой жизни» (Мих. Лифшиц), т. е. определений, которыми характеризуется реализм, на примере изображения Толстым и Достоевским телесных наказаний в рассказе «После бала» и в «Записках из мертвого дома» соответственно.

Первое, на что стоит обратить внимание, – это топология авторского взгляда, т. е. откуда смотрят наши писатели на место пытки или казни, ибо соответствующие позиции во многом предопределяют сами способы их письма и оценки рассматриваемого феномена. А они стоят как бы по разные стороны так называемой «зеленой улицы» – строя солдат в два ряда, сквозь который проводят наказуемых. Персо-

наж Достоевского, хотя и не подвергается сам прямому насилию, смотрит на его осуществление изнутри, из середины солдатских шеренг, а не с обочины, как персонаж Толстого. И соответствующая топология взгляда вовсе не условна. Как известно, Достоевский биографически побывал и в роли невольного палача, стоя в строю солдат, приводящих в исполнение приговор, и в роли жертвы, когда сам был на каторге. Возможно, именно это позволило ему занять невозможную позицию казнимого палача, избежав тем самым ловушек дискурса жертвы.

Толстой же смотрел на насилие со стороны, извне, не включаясь в ситуацию тактильно-телесно. И в этом смысле был носителем господского взгляда, как бы он сам к подобному господству ни относился. Поэтому лично травмирующее его (или даже его брата Сергея – ведь это чуть ли не «случай из жизни») зрелище насилия способно было вызвать в его персонаже лишь некие брезгливые чувства, а именно «тошноту» и «тоску» (так по тексту рассказа «После бала») и моральное осуждение палачей.

«После бала» выстроен на резком диссонансе между манерами полковника в кругу семьи и светского общества и его же поведением «после бала», на армейском плацу. Но Толстой был не способен понять, что второе служит не просто оборотной стороной первого, а его базовым условием. Проблема состояла не в потере каким-то армейским начальником чести и совести, а в насильственной, но не замечаемой

Толстым подоснове великолепия балов, бросающей тень даже на беззаботных толстовских барышень. Соответственно, и его «реалистические» образы – это в основном генералы, бравые офицеры, дамочки на содержании и т. д. Не случайно и тяготы войны Толстой разместил на теле Пьера Безухова – графского сына. Разумеется, нельзя сказать, что реализм этот не демонстрировал ничего реального. И я даже не пресловутого Платона Каратаева имею в виду[71]. В определенном смысле в выборе подобных персонажей проявилась даже известная честность графа Толстого – он же в конце концов не Короленко.

* * *

На основе вышесказанного понятно, почему надо осторожно употреблять термин «реализм» в отношении таких больших и таких разных писателей, как Толстой и Достоевский[72]. Очевидно, что одна и та же реальность виделась ими совершенно по-разному. И никакими формальными приемами, природной гениальностью или достижениями мастерства не объяснишь этого различия во взглядах. «Реализм»

---

[71] Помнится, Ж. Делез на примере описания состояний Пьера в пылу битвы даже иллюстрировал особые темпоральные характеристики события («Логика смысла»). Но сути дела это не меняет.

[72] Ср. аффективную интерпретацию реализма Гоголя и Достоевского у А. Белого (Экскурс 1).

оказывается здесь не только слишком расплывчатым определением, не способным ухватить специфику конкретных произведений, но и сбивающим с толку. Ибо он не отвечает на вопрос, почему, несмотря на общую миметическую стратегию уподобления реальным феноменам, характерную для классического искусства вообще, и на разделяемое теми же Толстым и Достоевским аналоговое отношение к действительности, конечный результат получился у них столь различным и на уровне содержания, и на уровне выражения конкретных социальных феноменов тех же телесных наказаний. Мы уже показали, что здесь недостаточно будет сказать, что они по-разному понимали одно и то же явление или что пользовались различными художественными приемами для выражения одного и того же содержания или оформления материала. На наш взгляд, Толстой и Достоевский прежде всего работали с различными структурами чувственности и планами выражения.

Экскурс 1. «Трансцендентальная аффектология» Андрея Белого

Таков феномен лирического поэта: как гений-аполлониец, он интерпретирует музыку в образе воли, между тем как сам он, избавленный от алчности волевого, всецело есть лишь чистое, незамутненное око Солнца.
Ф. Ницше[73]

Белый-философ: маски и вуали

В своих мемуарах Белый неоднократно и охотно вспоминает своего друга Густава Шпета, не скупясь на лестные отзывы и признавая справедливость его разоблачений кантианского маскарада, который Белый не без успеха устраивал в интеллектуальных кругах Москвы и Санкт-Петербурга начала XX в. Характерный эпизод из «Начала века»:

> «На моем реферате у Морозовой на тему “Будущее искусство” (кажется, в 1908 году) профессора, рвавшие и метавшие по адресу “Белого”, возражали мне в приятно-академическом тоне (и не без комплиментов); Лопатин, доселе лишь надо мной издевавшийся, вдруг завозражал по существу; Евгений Трубецкой на треть соглашался с моими тезисами; даже неокантианцы не столько спорили, сколько обменивались мыслями

[73] См.: [Ницше, 2006, с. 75].

со мной. Только мой в то время друг, любивший меня как художника, Г.Г. Шпет, иронически отнесясь к вынужденно-паточному тону между седыми профессорами и непричесанным “скандалистом” (в ту эпоху гремели мои “скандалы” в “кружке”), нанес позиции моей удар жесточайший и после реферата дразнил меня: “Это я – нарочно; зачем надел ты из приличия философский фрак; он тебе не идет; если бы ты выступал без защитного цвета, я бы тебя поддерживал”. “Защитный цвет” – тон необыкновенной “культурной вежливости” и терпимости к позициям друг друга, который впервые установила Морозова между университетскими кругами и символистами […]»[74].

И еще, там же:

«Я года присутствовал при съедании схоластиков одной масти схоластиками другой масти; “кассирерианцы” и “ласкианцы” съедали, жестоко, как термиты, – всё, оставаясь такими же сухими и тощими; между прочим, съедали они и схоластику Льва Лопатина; с ними мне приходилось считаться, чтобы не сдать своих позиций; и термины их я изучал, упражняяся в их жаргоне; в этом и состояла моя партия в шахматы: мимикрировать жаргон Риккерта, чтобы впоследствии его языком опрокинуть его же твердыню: ценность – “норма долженствования”. Шпет, меня видя насквозь, мне шутливо грозил: “Я приду в “Кружок”

[74] [Белый, 1990, с. 241].

сорвать с тебя маску!” Приходилось бронировать себя; а от злости Лопатина даже не приходилось: партия его была сыграна; в существе неправые неокантианцы с правотой загрызали его».

Итак, Шпет усматривал в кантианстве Белого лишь маску, философское травести. Виктор Шкловский, в свою очередь, упрекал писателя в навязывании им литературе антропософской линии – внешней мировоззренческой задачи, которую искусство выполнить не может ввиду инородности его любой идеологии[75].

Еще на раннем этапе творчества «профессионалы» уличали Белого в плохом знании Канта[76]. Да и в «Истории становления самосознающей души» (ИССД)[77] образное и ироническое представление Канта, аттестуемое самим Белым как шарж[78], могло подействовать на профессиональных читателей философских текстов, скорее, раздражающе. Между тем критика Белым Канта в ИССД и в других поздних работах[79] вполне адекватна, разве что за вычетом излишней драматизации и резковатой образности[80].

---

[75] [Шкловский, 1990 (б), с. 212–239].

[76] [Галич, 1904, с. 680].

[77] [Белый, 1926].

[78] [Белый, 1999, с. 175].

[79] Ср., например, «Основы моего мировоззрения» [Там же. С. 12–14, 20–25 сл.].

[80] Ср.: «Сфера познания, вся – оказалась бессмыслием форм приложенья одной половиночки смысла “*для вещи*”, к другой половиночке, к “вещи для нас”. Для

И все же тезис «Андрей Белый – философ» звучит несколько двусмысленно. Ведь, сколько бы усилий мы к этому ни прилагали, его ИССД, например, никогда не станет новой «Феноменологией духа» или «Критикой чистого разума». С другой стороны, мысль Белого ценна не столько ассоциативной связью с канонизированными именами всемирной философии и даже ее законным местом в истории русской религиозной философии начала XX в., сколько открывшимися в его произведениях актуальными философскими сюжетами, которые стали доступны современному анализу в результате длительной исторической рецепции, задействующей источники, которые не могли быть непосредственно известны самому Белому.

Я хочу сказать, что Белый важен для современности не как в прямом смысле «философ», а как носитель уникального художественно-антропологического опыта, значение которого становится доступным философской рефлексии только сегодня ввиду переосмысления в современной философии роли литературы и собственного мышления художника. Это переосмысление предполагает прежде всего идею неза-

---

каких это "*нас*" – я позволю спросить себя в духе хранителей Кантова "*смысла*". И где эти "*мы*"? Как психически цельные, как содержательные индивиды – мы вдавлены в чувственность, мы – обезличены, раздроблены, как говядина, двенадцатизубою кантовой мясорубкою (двенадцатизубием его категорий) и явлены в ней материальным, атомным раздрóбом; все то ж, что осталось от нас, – форма тождества ("*Я=Я*"), иль рычаг мясорубки; но этот остаток от "*мы*" – что угодно, но только – не мы» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Кант»].

вершенности «произведения» изучаемого нами автора в его собственном времени и времени известной ему традиции, необходимость учета произошедших после его смерти событий в культуре мысли и, главное, временных характеристик нашего собственного анализа, в котором соответствующее произведение только и может быть завершено.

Рефлексивные усилия самого Белого по осмыслению своего художественного опыта, получившие в том числе отражение в ИССД, являются с данной точки зрения привилегированной частью этого опыта и требуют соответствующих методов изучения. В частности, невозможно не признать, что, как и его литературные произведения, они носят на уровне выражения не столько концептуально-терминологический, сколько образный и символический характер. Стиль этого выражения, его «как», гораздо важнее его «что», хотя именно это «что» только благодаря упомянутому стилю и выявляется. Именно в этом проблемном переходе от «как» к «что» получает свое место и оправдание современная аналитическая работа с литературой.

ИССД – наиболее показательное в этом плане сочинение. Его важнейшие части представляют собой впечатляющую попытку рефлексии над аффективной жизнью тела, зашифрованную в квазиантропософских понятиях. Использование мифологического словаря антропософии в этом плане обусловлено у Белого целями остранения, «воскрешения» и инсценирования проблематики, которая в языке современ-

ной ему (прежде всего неокантианской) философии потеряла живость, формализовалась. Но само обращение к антропософии не являлось для Белого отходом от Канта и тем более «изменой» философии. Не сводился замысел Белого и к задаче простого совмещения кантианского и антропософского словарей. Штейнерианство позволило Белому перенести современные ему философские сюжеты на другую сцену, как бы олицетворить и разыграть их на театре антропософских мифологем[81]. Но речь не шла при этом о какой-то «образной» словесной игре, размещающейся за пределами философии. Напротив, Белый на протяжении всей своей творческой практики настойчиво продумывал отношение образа и понятия в опыте сознания[82] и в результате самостоятель-

---

[81] Ср.: «Скажем: “*чувственность*” Канта – астральное тело; в его оформлении при помощи категорий *реальности, качественности* и других, в окончательном, познавательном оформлении кантовом, т. е. в точке процесса приклеивания сознания к мигу, встает оформление природного мира материи. Здесь мы могли бы подробнее остановиться на самом процессе ариманизации как последовательном употреблении категорий, где применение категорий так называемой первой группы (единство, множество, всеобщность) есть процесс оформления самых принципов астральности, которой форма – счет, и которой смысл – число, где в деятельности 3-й категориальной группы (основание познания, причинность, функциональная зависимость) имеем оформление принципов эфирного тела, а в группе 2-й категории (качество, количество, реальность) имеем принципы физического тела; в четвертой же группе (возможность, действит., необходимость) дается принцип ариманического отрезывания телесно оформленной природы от всякого нормального духовного мира; и создается в символах материи мир ненормально духовный» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Кант»].

[82] Ср., например: «Кантова точка зрения предполагает первичною данностью данную чувственность и данный синтез рассудка (a prori категорий); мы виде-

но пришел к выводам, вполне совместимым с современными философскими достижениями в этой области. В частности, я имею в виду теории образа, получившие развитие, с одной стороны, в феноменологической и герменевтической традициях (например, у Г. Шпета, Ж.-П. Сартра, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти и др.), а с другой – в современном психоанализе (идущем от Ж. Лакана).

И в этом нет ничего удивительного. Белый – художник, и вопрос о его «философичности» осмыслен по преимуществу в плоскости его рефлексии на художественное (в том числе собственное) творчество, природу и смысл искусства. Именно в этой области, т. е. в отношении анализа творчества художников, наиболее близких ему, так сказать, по типу чувственности и телесности как способности воспринимать, переживать и понимать действительность, Белый и проявил себя в большей степени как философ, причем философ постсовременный. То есть такой, который равно избегает объективирующих репрезентаций (бога, бытия, единого и т. д.) и

ли, что в философии *целого* опыт с его предпосылкой даны в предпосылке, не вскрытой теорией знания Канта: в первичноположенной данности в образе мира; и стало быть: в результате познанья имеем мы не однобокую деятельность оштампованья поверхности, так сказать, образа формой рассудочной, а, так сказать, двубокую, двуударную деятельность: оштампование образа формой и преображение формы познания в изобразительный жест в результате действительного проницанья друг другом их; в этой концепции *изобразительность – сила идеи*; идейность – конкрет жизни образа; самое слово *идея, эйдейя*, есть деятельность изображения (от эйдос, иль образ) […]» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Душа самосознающая, как тема в вариациях»].

некритической опоры на чувственные и когнитивные акты некоего «субъекта», приобретающие якобы за счет этого статус самодостоверности.

Поэтому мы категорически не согласны с тем, что Белый занимался лишь «художественной символизацией» Канта и неокантианцев в духе их учений, а «отвлеченные философские конструкции давали ему материал (прежде всего эмоциональный, не идейный) для создания новых художественных образов»[83]. Напротив, он, как художник, утверждал права действительности в доступном восприятию образе и в таком виде предоставлял ее себе же, но уже как философу[84].

Другими словами, философия в лице своих ведущих представителей в XX в. дошла до уровня художественной рефлексии, перестав рассматривать искусство как всего лишь иллюстрацию понятийных конструкций, открыв для себя литературу как антропологический опыт образов и сделав его привилегированным предметом своего анализа.

В этом плане сам Белый привнес в известный набор традиционных философских сюжетов ряд оригинальных поста-

---

[83] [Дмитриева, 2007, с. 367].

[84] Ср.: «Художник не просто для себя созерцает, а разоблачает тайны. Запечатлеть – здесь только начинается художественно-совершенное зрение художника – явленность вовне. Красота – дважды рожденная, дважды явленная. Оттого она – и смысл, и значение. Оттого она не только эстетична, но и философична. Но, прежде чем передать действительность философу, художник должен утвердить ее права на бытие в созерцании: еще не реального и уже не идеального только» [Шпет, 2007, с. 192].

новок вопросов, оказавшись в авангарде философской мысли своего времени. Это прежде всего проблематика телесности, не сводимая к физическому, объектному пониманию тела, рассматриваемая Белым в отпугивающих философов-позитивистов пространствах «эфира» и «астрала». Это связанная с «астралом» тема аффектов, или страстей, условиями возможности которых для становления сознания, истории и бытия духовной культуры Белый подробно занимался в ИССД. Наконец, это тема звукообраза и проблема символа как знака, обладающего смыслом, но не сводимого к своей логической форме и словарному значению.

Астральное тело и путь «само»-сознания

Все обозначенные темы зрелой мысли Белого существенно связаны между собой. Так, целое астрального мира[85], который есть мир желающих тел, страстей и аффектов, мыслимо только в виде образа, мысле-образа. Мысля таким образом целое, сознание встречается с «собой самим», с тем «са-

---

[85] Ср.: «Так мы фигуру научных пунктиров вполне равномерно рассматриваем в трех разрезах; рассмотр всей фигуры как суммы слагающих атомов-точек дает представление нам о физическом *теле* как некоем постоянном комплексе, уравновешенном, замкнутом, плотном; рассмотр всей фигуры как сил, образующих пересеченьем своим эти точки (здесь точка дана как пучок силовой), есть рассмотр всей фигуры в символике тела эфирного; а рассмотренье фигуры как целого пересеченья всех сил (и всех точек внутри этих сил) есть рассмотр той же самой фигуры как тела *астрального* […]» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Явление тела»].

мо», которое только и имеет отношение к «астралу» как целому мировых тел. Другими словами, в идее астрального целого желающих тел для Белого было важно не полагание какой-либо цельности (религиозно-мистической, метафизической, онтологической), а соотнесение ее с непосредственным опытом сознания, или переживаний самосознающего «Я».

Означенное «Я», однако, остается у него в кавычках[86]. Объяснение этих кавычек – в различии, которое можно провести, например, между позицией марбургской школы неокантианства в лице П. Наторпа и бессубъектной и нерепрезентативной традицией в понимании сознания, к которой, помимо Ф. Ницше, В. Соловьева и Г. Шпета (называя только источники Белого), принадлежал и сам Андрей Белый. Спрашивается: почему ему было недостаточно, подобно Натор-

---

[86] Ср.: «Подобно тому, как пророст воли в мысль умножает нам точку понятия в круг таких точек, так личность, единство сознания, ставящая знаки равенства между собою и "*Я*" в ней живущем, в период души самосознающей разорвана ростом в ней "*Я*"; личность есть колыбель; в колыбель был когда то положен младенец; и крепко привязан до времени был он; но, выросши, этот младенец пытается встать; колыбель его рвется на части; пока не осознан процесс отделения "*Я*" от его облепляющей личности, эта личность-личина себя исживает сперва в раздвоеньи, а после – в расстройстве (в "*распетеряйстве*", быть может); являются в ней – двойники, тройники, вдруг выныривая из глухих подсознаний мифических; кажется, что "*Я*" сознания– нет, потому что есть "*Я*" у познанья (души рассуждающей), есть "*Я*" у чувства (души ощущающей), есть даже "*Я*" у процессов природно-телесных, свершающих где-то в мраке свои "*козловаки*", подобные актам сознания; личность себя ощущает, как *лебедь-ракщука*; "*рак*" – пятит назад; "*щука*" – тащит в стихию страстей, "*лебедь*" рвется в мир духа» [Белый, 1926, ч. III, гл. «Душа самосознающая»].

пу, понимать самосознание как обращенность субъекта сознания на самого себя, как «первоиндивидуальное» и «первоконкретное» в их сочетании[87]?

Но почему Белый вообще отправляет самосознающее «Я» в «бездны астрала», эту смутную и двоящуюся область, полную соблазнов и рисков[88]? Прежде всего потому, что сознательное отношение человека к миру, по Белому, не сводится только к представлению[89], будучи включено в его непосредственный чувственно-телесный опыт. Самосознающее «Я»

---

[87] Ср.: [Дмитриева, 2007, с. 368–369].

[88] Ср.: «Все же схожденье в астрал, в мир страстей, в мир привычек – операция необходимая, но и рискованная, сопровождаемая не только видоизменением бессознанья сознанием, но и видоизменением бессознаньем последнего; только с отчетливо укрепленным сознанием можно держаться сознаньем в астрале; схожденье в астрал есть огромнейшее испытанье культуры […]» ([Белый, 1926, ч. II, гл. «Проблема “само”»). В издании 2-й части ИССД 1999 г. в этой цитате ошибочно напечатано: «[…] операция необходимая, но не рискованная […]» [Белый, 1999, с. 203].

[89] Да и само человеческое тело Белый предостерегал сводить к представлению. См.: «Лишь тогда, когда “*Я*” сознаванья вплотную приблизилось к телу, пытаясь вне оболочек изжитой душевности, так сказать, соприкоснуться с природой телесного, как с чем-то внутренним, “*тело*” отчетливо сбрасывать стало вуаль “*представлений о теле*”» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Явление тела»] (Курсив А. Белого. – *И. Ч.*). Ср.: «Неназываемое бытие есть конкретное, *реалистическое* осознание движений телесных – не взгляд из души, как из фортки, откуда телесность – ландшафт: то – картина природы, то – прикосновенье поверхности чуждой стихии как чувственности, то – абстракция, данная схемой атомного века. Принятие телесного мира вовнутрь, – нам являет стихию родную и чуждую – одновременно […]» [Белый, 1999, ч. II, гл. «Еще раз “.Толстой” и еще раз Толстой»] (Курсив А. Белого. – *И. Ч.*).

уже находится в пресловутом «астрале». Согласно Белому, мы должны пройти через процесс узнавания самих себя в астрале – в страстях и аффектах тела. Ибо только в таком случае возможно их имманентное изживание и «переплавленье». А это, в свою очередь, возможно, если тело перестанет исключительно рассматриваться как греховная плоть (религия), или психофизический организм (наука), т. е. как тело мертвое, объектное (или, что то же, сакральное и вечное). Важно также отметить, что «душа самосознающая» в этом процессе не остается, согласно Белому, без изменения, она «плавится», проницаясь эмоциями, обретая диффузную форму «чувство-мыслия»[90].

Обращение Белого в этом контексте к антропософской аксиоматике не должно нас смущать. Даже когда Белый раскавычивает свое «Я» в понятии само-духа («манас»), оно все

---

[90] «Душа самосознающая вносит в сознанье *внимание* к мысли, меняющее представленье о мысли; присутствуем мы при разительном перерождении самой субстанции мысли; мысль, непроницаемая, – проницается: плавится, так сказать, и протекает одной стороною в под нею лежащую сферу души ощущающей, там начиная работать, меняя ландшафты эмоций; пока они с мыслью раздельны, – одни они; но в "*чувство-мыслии*", явленном сферою самосознанье, другие они; измененье рельефов эмоций, – разительно, катастрофично; подобно провалам оно континентов, потопам и взрывам глухих вулканических сил; мир страстей, нами правящий, нами нѐ видимый, пока мы смотрим в него сквозь очки разсуждений, встает. Фауст – старец до случая с Гретхен наверно казался безстрастным – себе и другим; взрыв страстей, авантюр в измененном сознании Фауста-юноши, – катастрофичен для Фауста. Жил бы он с Вагнером, спорил бы о философии с ним, как и прежде, – зачем ему Гретхен еще? Но – ему нужна Гретхен: на старости лет» [Там же. Ч. III, гл. «Познание и чувство в самопознании»].

равно не превращается у него в субъект сознания[91], а становится сознанием «космическим», вбирающим в себя множество «Я», коллективом, которым выступает и само это «Я»[92].

«Аффектология» Андрея Белого

Кавычки, в которые заключены слова «трансцендентальная аффектология», означают, что Андрей Белый, разумеется, никакой «аффектологии», на манер Аристотеля, Декарта, Спинозы или Гоббса, нам не оставил, тем более «трансцендентальной». Но вот изучать его творчество, и прежде всего теоретические тексты, я предложил бы именно в перспективе заявки своего рода учения о страстях, получивших от критической постановки вопроса запрос на выяснение условий их возможности, их имманентной связи с миром тел, социальным миром, их отношений с ratio, наконец.

Прежде всего, для нас важно здесь наблюдение Белого, что художественный образ неразложим на эмоции и логические понятия, он представляет собой совершенно автономную область, не сводимую к его онтологическим, психиче-

---

[91] Кстати, если Белый и не читал Наторпа [Дмитриева, 2007, с. 368–369], то «Сознание и его собственник» Шпета он точно изучал. Ср. критику П. Наторпа у Шпета: [Шпет, 2006 (б), с. 287–290, 300–301].

[92] Ср.: «[…] “Само” есть “*Я*” в процессе ритмизации астрала, в процессе вобрания астрального тела в себя, т. е. в процессе пресуществления астрала, как тела, в сознании, и тем пресуществления точки “*Я*” в сферу космического сознания, итогом которого являются “*манас*”» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Ницше»].

ским или когнитивным характеристикам. Но именно в отношении к этой области различаются и артикулируются концепты и аффекты. С материальными телами человек входит во взаимодействие специфическим образом, т. е. никогда не непосредственно, а через отношения с другими людьми – через язык, сферу знаков и интерпретаций. Именно из этой области можно поставить вопрос об аффектах и их роли в духовном становлении человека трансцендентально, на уровне их возможности, не подменяя его вопросом об их происхождении, природе и соотношениях в рамках какой-либо классификации. Такой подход предполагает изучение аффектов в широком интердисциплинарном контексте, задействующем инструментарий сравнительного литературоведения, психоанализа, философской антропологии, политической философии и этики.

Страсть в этом контексте предстает как ответ на запрос желания, который субъект не может вынести в одиночку, точнее, не способен контролировать исключительно рассудочными средствами. Причина тому – неподконтрольность субъекту самого желания, у истоков и на пути которого всегда стоит Другой, если, конечно, речь не идет о потребности. Другой одновременно конституирует и ограничивает это желание, стоит на страже его (не)исполнения. Столкновение с желанием Другого конституирует наше собственное желание на уровне самого его субъекта (отнюдь не только объекта) и поэтому приводит к аффектам как переходным состояниям

от неудовольствия к удовольствию, от сознания к бессознательности, от жизни к смерти, и обратно[93].

В своих рассуждениях о страстях и аффектах Белый не просто близок установкам постсовременной философской мысли, он является их оригинальным предтечей[94].

Обратимся за подтверждением этого тезиса к характерному фрагменту из ИССД, где Белый прибегает к настоящим истокам своего учения об аффектах – произведениям Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского:

> «Факта “Я”, о котором рассказано – столько, написано столько; и все оказалось не “Я”; это “Я” захотело пред нами явить неприличие физиологической жизни сознания; мысли его оказались не мыслями, не рассуждениями, вовсе не чувствами, фактами, видимыми, осязаемыми, точно тело; нас “Я” потрясло своей “вещностью” у Достоевского; и восприятье явления этого “Я” вне душевных одежд – оказалося явлением тела во всех его *срамах*, в действительностях самосознанья; действительности – в факте слиянности “Я” с телом страсти, иль – “как бы” слиянности; до Достоевского этой слиянности не было; после него, она – факт: и не видеть его невозможно; сознание себя изживает не в “*чувстве прикрашенном*”, и не в сентенции здравой, – нет, нет: в них сознание

---

[93] Ср.: [Лакан, 2006, с. 58–112 сл.; Кожев, 2003, с. 12–13 сл.].

[94] Ср. его рассуждения о многих личностях в «Я» в ИССД [Белый, 1926, ч. II, гл. «Гете»].

спит; в них оно еще эмбрион, тень, иль – “*субъект*”; Достоевский нам вскрыл: все понятья о мире конкретного “Я”, – без которых действительность “Я” – верх скандала, – понятья такие – младенческий лепет еще не окрепшего “*самосознания*”; “*самосознанье*” впервые подобно инстинкту телесному, страсти; и “Я”, само, – страсть: *как бы* страсть; Достоевский подчеркивает: что не страсть, а – *как бы* страсть; говоря о страстях, как о “Я”, он *страстит* наше “Я”, остраняет его; в этом *метод*, подобный реалистическому *остранению* Гоголя; Гоголь – *страннит*; Достоевский – *страстит* проявления нашего конкретного “Я”; *острастненьем* сознания хочет он выразить факт непреложный, что корень сознанья, нащупанный нами в его *содержаниях*, живописуем реальнее в символах мира *страстей*, чем – душевных движений, что самые эти движенья – покров, аллегория на организме вполне полнокровного “Я”; это ж “Я”, в своем голом, вполне беспокровном раскрытьи отныне решает себя изживать не в работе над миром душевным, – в попытке продушевления телесности; у Достоевского в бане астральной, нагие, себя изживаем в борьбе со страстями мы, падая в страсти, *страстясь*» [ИССД, ч. II, гл. «Реализм: Гоголь, Достоевский»].

Здесь намечена целая теория художественного аффекта. Белый эксплицитно откликается на концепции уже упомянутых нами Шкловского и Шпета, которые пытались понять природу художественного творчества и искусства с помощью

таких достаточно абстрактных и общих характеристик, как соответственно остранение[95] и отрешение[96]. На материале Достоевского Белый предлагает радикальное истолкование метода остранения, понимая его как своего рода управление страстью – «страстение нашего “Я”», позволяющее переходить от одних психотелесных состояний к другим, осуществляющее сдвиг в нашем телесном бытии, «машина» которого, собственно, и запускается художественным *про*-изведением[97].

При этом он отвергает (вслед за Ницше, см. эпиграф к Экскурсу) возможность прямого обмена эмоциями между автором и читателем, как и непосредственной аффектации чувственности вещами физического мира, открывая в работе художника с аффектом своего рода медиум соответствующих практик[98]. Он пишет о «как бы» страстях самосозна-

---

[95] Имеется в виду центральный концепт формалистской школы. См.: [Ханзен-Леве, 2001].

[96] См.: Проблемы современной эстетики [Шпет, 2007, с. 314–322].

[97] Ср.: «Аффект и есть машина телесного перекроя, или готовности к таковому, и способности стать прозрачным и эластичным по отношению к событиям. Или, другими словами, аффект – это потенция тела производить сдвиг, сдвигать свои параметры в сторону усиления или ослабления способности вступать в отношения композиции с другими телами и событиями» [Кубанов, 1999, с. 14]. К важнейшим особенностям аффекта, по Кубанову, относится исключение им внешнего аффектирующего воздействия материальных тел. Наше уточнение этой идеи будет состоять в том, что подобная аффектация и соответствующее состояние изначально носят социально-политический, а не психофизический характер.

[98] Ср.: «[…] “*тенденциозность*”, дефект у других, – в Достоевском – аффект; и эффект величайшей художественности; нет ее на отдельных страницах романа,

ющего «Я», своего рода аналогиях аффективного чувственно-телесного опыта, которыми Достоевский «страстит» и «отстраняет» наше «Я».

Этот ход созвучен уже эстетическим идеям Густава Шпета, для которого сфера эмоций, которая проявляется в произведениях искусства на уровне их экспрессивно-символических форм, является единственным пристанищем уникального «Я» художника. Именно благодаря этим формам мы можем почувствовать его индивидуальный почерк и стиль. Парадоксальным образом на эмоциональном уровне произведения «Я» художника наиболее дистанцировано от него, как индивида-особи, обнаруживаясь в изначальной общности с другими «Я», в открывающемся здесь неограниченном «Мы»[99]. Во внутренних же, смысловых, логических формах слова это «Я» всегда представлено как «объективированная субъективность», «социальная вещь», знак, имеющий анонимное культурно-историческое значение[100].

В художественных произведениях упомянутая «работа над аффектами» проводилась Белым на уровне слова, вернее, языковой организации звукообразов. Белый пытался

но в вас она; вовсе не в нем; от нее воздержался он в тексте, но влил в вашу душу; идея романа дана в модуляциях: в гамме сплошной за нотой нота; они не подобраны, – автором: выросли, точно грибы, из идейной подпочвы; *идея* дана нам в явлениях; и оттого-то “*идея*” конкретнее у Достоевского, чем у всех прочих идейных писателей» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Реализм: Гоголь, Достоевский»].

[99] См.: [Шпет, 2007, с. 501].

[100] См. об этом нашу статью: [Чубаров, 2008, с. 41–69].

ритмически организовывать роящиеся в его сознании звуки Другого[101] во всей их неясности и смутности, проборматывая их и как бы сворачивая вызываемые ими аффекты в звуковые символы. Не случайно для понимания своих текстов он советовал читателям произносить их вслух[102].

Ранний Белый писал:

> «Мое “Я”, оторванное от всего окружающего, не существует вовсе; мир, оторванный от меня, не существует тоже: “Я” и “мир” возникают только в процессе соединения их в звуке. Внеиндивидуальное сознание, как и вне-индивидуальная природа, соприкасаются, соединяются только в процессе наименования […] Слово создает новый третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освящаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и

---

[101] По словам В.А. Подороги, многие тексты Белого построены на резонации различных звуковых образов, связанных с сонорной детской травмой. То есть для Белого эта связь имела особый автографический смысл, который был обусловлен попытками гармонизации родительских голосов, конкурирующих в борьбе за власть над образами его субъективности. См.: [Авто-био-графия, 2001, с. 29–31].

[102] См., например, его статьи 1930-х годов: «Как мы пишем», «О себе как писателе» [Белый, 1988, с. 8–24].

изнутри, ибо я – слово, и только слово»[103].

«Ритмизация астрала» [ИССД, ч. II, гл. «Ницше»], о которой Белый часто упоминает в ИССД, также предполагала гармонизацию голосов (воль, нот) астрального мира[104]. Ритм здесь понимался Белым как «дух», выражающийся «в вариациях стиля целого», «как индивидуальная кривая в ее отнесении к жесту смысла», по отношению к внешним формам слова эта кривая выступала как «эмблема, печать, марка души самосознающей, как символа духа в душе […]» (ИССД, ч. II, гл. «Понятие ритма»).

Главное, что выгодно отличало взгляды Белого на аффективную жизнь от греков, философов Нового времени и того же Канта, – это понимание, что человеческое желание не

---

[103] См.: Магия слов [Белый, 1994, с. 131].

[104] Ср.: «[…] он [Ницше] “*волю*” воспринял, как ритм, еще сущностней, чем Шопенгауэр; ошибка его – смешать *ритм* с тем, что движимо ритмом, с тем самым, над чем ритм работает: с телом; ритмично живущее тело (продукт) он с процессом смешал; “ритм” в себе ощущал он работою, йогою; но эта “*йога*” уже не была аскетической “*йогой*” востока для Ницше, а новым себя созданием в музыке; “*дух*” этой музыки, Ницше не вскрытый, – “*само*”, то, которое видел он в теле, в продукте, в объекте эвритмизации; “*воля*”, томящая нас, пока мы представляем ее с Шопенгауэром, есть представленье “*астрала*” пред погруженьем в него нашим “Я”; в представлении этом, астрал-преисподняя; “*воля*” у Ницше есть именно воля свободы, не необходимости, – воля к творению, к радости, к ритму; она в этом виде есть самосознание “*Я*”, погрузившегося в стихию астрала и ощутившего, что в той стихии не гибнем мы, но научаемся плавать (доселе ходить лишь умели); плавание в мире “*воли*” (в астрале) есть необходимость развития нового органа жизни, как ритма, преобразовывающего вой хаоса в музыку новых сознаний […]» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Ницше»].

всегда стремится к благу, чаще оно стремится к страданию и смерти, не переставая быть при этом свободным. Желание желает желания Другого, а аффекты различаются на жизнеутверждающие и разрушительные в зависимости от того, соглашается ли Другой удовлетворить подобное желание или нет.

Белый полагал, что аффекты не следует ни укрощать, ни пускать на самотек стихийных сил, учитывая их транзитивный характер, роль своеобразных телесно-духовных медиумов в мистическом пресуществлении астрального тела в самосознающее «Я»[105]. То есть, согласно Белому, аффекты не являются препятствиями на пути самосознания, а, напротив, служат привилегированным коммуникативным каналом, позволяющим самосознающему «Я» сообщаться с сущим в целом, с бытием (не в хайдеггеровском смысле, разумеется) или «астралом». Другими словами, самосознающее «Я» Белого встречается с астральным телом мира в точке аффекта. В результате этой встречи наши телесность и чувственность должны индивидуализироваться, а сознание – обрести собственную страстность.

Но не все так просто. В «астрале» «само»-сознание встре-

---

[105] Ср.: «[…] “*аскеза*” и “*эпикурейство*” былого – лишь две половинки расколотой полноты нормального бытия в теле; и эту нормальность надо в целях будущего одухотворения по-новому завоевать. То, что мы называем “*духом*”и “*телом*” в аспекте душевной культуры, переоценивается в момент нисхождения самосознающего “*Я*” в астрал для работы над ним; и уж “*дух*” в прежнем смысле не дух; но и “*тело*” не тело […]» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Проблема “само”»].

чается не с дружелюбными двойниками истины – красотой и добром, а со своим Другим, заставляющим его пройти путем Желания – путем лжи, подлости и насилия – до конца; оно встречается там со своим маленьким «Смердяковым», своим «мерзавцем», желающим всем гибели, «а мне чаю пить!». Но именно эта встреча, согласно Белому, является условием возможного поворота души рассуждающей, голой воли к власти, к себе, как «Я» самосознающему.

Поэтому подлинная трагическая литература, образец каковой Белый находит в разные эпохи у Шекспира, Гете, Достоевского[106], занимается не тем, чтобы катарсически «очищать» страсти души, а, напротив, тем, чтобы производить собственные – альтернативные, инсценируя встречу «Я» самосознающего со своим Другим. Искусство артикулирует аффекты в языке образов, чтобы самосознающее «Я» смогло узнать трагическую истину о себе в зеркале Другого. Ее негласная цель – обратить энергию вызываемого в нас аффекта на самих себя, чтобы уже не обрекать этого Другого на страдание и смерть ради исполнения наших суверенных желаний:

> «Душа рассуждающая, утопически чувствующая, не знает (и – к счастью) действительной жизни страстей;

---

[106] См.: «[…] Ницшев “дух музыки” вскрыт не по Ницше в ней: подлинно вскрыт Достоевским, во времени вышедшим прежде, и прежде еще набросавшим пунктир новой сферы, в которой вращается орбита двух крайних точек ее: между “вечным возвратом” и “сверх-человеком” […]» [Белый, 1926, ч. II, гл. «Реализм: Гоголь, Достоевский»].

знает лишь “*сантименты*”; когда бы узнала она правду жизни своей, – вероятно, узнала б: любовь ея к ближнему напоминает садизм. Для того, чтоб любить, – надо прежде всего полюбить свое “Я”, а для этого надо узнать (любить то, что не знаешь – нельзя); личность “Я” своего никогда не узнает; ведь “Я” же ея – не ея: рода личностей; [одна только] точка которого – личность; собой отделиться от личности, снять с себя маску и разоблачить себя, вынести ужас действительности многих личностей в “*личности*”, многих “*мерзавцев*” в себе воспитать в человека, – вот что означает любить себя; и – бескорыстно любить; так любить – уже значит: уметь любить ближнего […]» [ИССД, ч. III, гл. «Познание и чувство в самопознании»].

Речь опять же идет у Белого не о борьбе с эгоизмом, а, напротив, о его углублении, об «эгоизации», о «страсти овладения страстью»:

> «[…] то, чем наше “Я” собирается перековать свой астрал, в перепыле становится самым астралом; а то, что стоит перед “Я”, как чудовище страсти, в минуту подмены сознания страстью, осознает свое “Я” […]» [ИССД, ч. II, гл. «Реализм: Гоголь, Достоевский»].

Другими словами, в аффекте мы встречаемся со своим монструозным двойником (называемым Белым антропософским термином «страж порога») – неудержимой страстью к власти «души рассуждающей», индивида, субъекта, способ-

ных привести нас только к смерти от рук таких же рассудительных особей. Но именно эта встреча дает шанс на рождение в нас «души самосознающей», не прикрывающей более свою животную, «ощущающую душу» моральными ценностями, «субъектами познания» и прочими метафизическими и сакральными масками. Но дело состоит не в том, чтобы в очередной раз обрести право на смерть Другого (теперь «сознательное»), а в том, чтобы занять дистантную, «самосознающую» позицию по отношению к жертвам и палачам, рабам и господам, пролетариям и буржуа, добровольно отшатнувшись от увиденного в зеркале своей страсти образа чужого страдания. Это похоже на самопожертвование.

А «астрал» в ответ, возможно, начнет меняться на уровне своей символической структуры, переставая быть ареной столкновения неудовлетворимых желаний. В этом состояла утопическая надежда Андрея Белого, которую он спроецировал на всю культурную историю человечества, представшей в ИССД драмой некоего самосознающего «Я».

II. Центральные концепты беспредметного искусства и комфутуризма

Между бессмыслицей и абсурдом: статус футуризма и беспредметного искусства в эстетических теориях 1920-х годов (в. шкловский, л. выготский, в. кандинский, г. шпет и гахн)

Поверхность литературной вещи как граница смысла и нонсенса

Здесь мы рассмотрим несколько связанных между собой интеллектуальных и художественных проектов начала XX в. в России в отношении понятия фактуры, этой поверхности художественного произведения, понимаемой нами как место встречи смысла и нонсенса, вернее, их взаимного превраще-

ния и обнаружения. Мы покажем, что оппозиции содержания и формы, значения и изображения, которые довольно активно эксплуатировались в 1920-х годах в философских и литературоведческих кругах в России, не способны адекватно представить отношение смысла и бессмыслицы в литературном тексте. Также мы намерены отстаивать тезис, что совокупными усилиями различных интеллектуальных и художественных направлений 1910–1930-х годов в русской культуре удалось эти оппозиции децентрировать, если не отказаться от их использования вовсе, благодаря проблематизации фактуры как поверхности художественного произведения.

Привлекая концептуальный образ Жиля Делеза, можно сказать, что поверхность литературной вещи завернута в виде складки – ленты Мебиуса, разграничивающей мир повседневных вещей и дел и мир литературный, принципиально ему альтернативный[107]. При движении вдоль этой ленты смысл и нонсенс постоянно меняются местами по отношению к наблюдателю, порождая соответствующие эффекты. За этими почти цирковыми трюками произведения мы и хотим проследить, вовсе не претендуя расставить все по своим местам, неизбежно разрывая эту ленту, но и не смешивая эффекты смысла и нонсенса, не отождествляя их на каждом участке разворачиваемой поверхности.

---

[107] См.: [Делез, 1998 (а), с. 39–40].

Фактура как индивидуализирующий элемент произведения искусства

Здесь мы следуем прежде всего за формалистами и такими психологами искусства, как Л. Выготский, чьи теоретические работы подчинялись той логике художественного творчества, которую они усматривали в современной им литературе.

Фактура одновременно несет на себе и след материала, и след художника, являясь в этом смысле границей между материальным миром и произведением искусства. В качестве наиболее близкой к телу художника части художественной вещи она несет на себе печать его экспрессивности. В качестве самого внешнего слоя художественного целого она играет роль формообразующего и одновременно смыслообразующего момента. Фактура – это собственная, имманентная форма материи-материала, которую художник не контролирует на уровне задания, цели или идеи произведения, если он, конечно, не декоратор, ремесленник или дизайнер. В этом смысле она как бы является бессознательным произведения и этим прежде всего и интересна аналитику, позволяя подойти к пониманию произведения искусства без подсказок автора, зачастую ложных, обращая внимание только на не контролируемые им мелочи оформления текста и целостную картину произведения как индивидуального авторского

мифа.

Так понимаемая фактура выступает как один из важнейших индивидуализирующих и идентифицирующих признаков произведения, тот момент в нем, на основании которого можно произвести его атрибуцию в случае неопределенного или анонимного авторства. В этом смысле она подобна почерку при письме, интонации при разговоре, отпечаткам пальцев в криминалистике. Только в случае фактуры художественного произведения речь идет о сумме следов обработки художником материала. Понятие следа широко используется в криминалистике, как, впрочем, и в деконструкции. В обоих случаях речь идет о телесной практике, которая является более существенной уликой по сравнению с любыми устными свидетельствами.

В применении к нашей проблематике фактура – смыслонесущий слой произведения в гораздо большей степени, чем моменты его содержания: истории, идеологемы, нарочитые символы и образы как выражения каких-то заурядных мыслей. Потому что произведения не выражают никакой заранее задуманной автором идеи, вернее, выражение это для искусства несущественно и представляет собой план общезначимого содержания – тривиального житейского смысла, который в лучшем случае является для художника материалом, а не направляющей целью художественного выражения.

Два вида абсурда: смысл бессмыслицы заумников и ОБЭРИУ

Смысл произведения размещен на его границах, а фактура и представляет собой такую границу – поверхность художественной вещи. Само ее устройство таково, что она одной стороной является границей языка обыденного, другой – языка поэтического.

Формалисты очень точно представляли цели актуальной поэзии – сопротивление и даже разрушение языка поседневного общения, в котором стерта изначально присущая языку образность. Язык этот уже бессмыслен, мертв и лишь называет вещи без какого-либо их осмысления – переживания смысла как события встречи человека с реальным. Он бессмыслен еще и потому, что вещи, им называемые, понятны сами собой. Слова этого языка имеют значение, но смысла они как бы лишены. Мы здесь сталкиваемся с тем видом абсурда или нонсенса, о котором говорят, когда осознают бессмысленность мелких человеческих занятий перед лицом принципиальной конечности человеческого бытия. Это нонсенс поверхности – границы практических вещей и обыденного языка. Но он лишь изнанка «глубинного смысла», который всегда искала метафизика, полагая, что смысл может быть выражен в языке непосредственно или символически, если предположить, что слово и есть бытие, гарантирован-

ное голосом и дыханием самоналичного в них субъекта.

Но у поэтического языка есть своя поверхность и свои автономные смысл и нонсенс, несводимые к взаимоотношениям вышеупомянутой пары. Ибо смерть лишена смысла в принципиально другом смысле, как можно сказать, рискуя быть уличенным в игре словами. И никакому обыденному и научному языку не под силу даже обозначить эту центральную для поэзии тему. Поэзия задействует здесь нонсенс глубины, соотносящийся со смыслом как эффектом поверхности. Ведь если у смерти смысла нет, то, с другой стороны, смысл жизни придает как раз этот глубинный нонсенс. Таким образом, если смыслом жизни оказывается бессмыслица, то и выражаться он может лишь апофатически, негативно – в затрудненной, остраняющей, по идее Шкловского, форме, а то и в форме откровенной бессмыслицы.

Шкловский демонстрировал это на таком жизнерадостном материале, как эротическая поэзия и проза[108]. Существенно, что, приводя примеры эротических эвфемизмов, он видел свою задачу как аналитика не в том, чтобы сводить «неузнанные» в поэтическом тексте интимные части тела к какой-то порнографической «сути», а в том, чтобы прояснить прием, с помощью которого они, не будучи обнаженными – названными, могут служить «фрагментами любовного дискурса».

Шкловский прекрасно понимал, что поле сексуальности,

---

[108] См.: [Шкловский, 1984, с. 20–23].

также относящееся к реальному, может быть доступно человеку только в форме символического, и смысл ее не сводится к созерцанию пресловутой «истины» пола, щедро демонстрируемой на порносайтах и в некоторых литературоведческих работах.

* * *

Рискну высказать догадку, что самые интересные с аналитической точки зрения поэтические проекты начала XX в. в России – заумь и ОБЭРИУ – занимались не бессмыслицей синтаксического и семантического плана соответственно, как принято считать, а нонсенсом поверхности и глубины. Заумное слово было иронией над самоосмысленностью слов обыденного языка – показом их поверхностной бессмысленности, ибо и без них можно было вполне обойтись, достаточно организовать заумные словечки по принципам поэтической речи. Из этого уже следует, что использование заумных слов, как бы ни понимать их статус – как неологизмов, знаков переживаний, невыразимых в обыденных словах, или катализаторов аффектов и эмоций, – не могло составить главного в опытах футуристов. Главным с формалистической точки зрения должна была стать формальная конструкция стихотворений, основанная на их пространственной композиции и ритмической основе, ибо именно по этим каналам до нас доходит смысл произведений, даже если он

целиком состоит из синтаксически и семантически бессмысленных слов и фраз.

Заумь Шкловский объяснял как сознательный отказ переводить «звуковой праобраз», лежащий в основе любого стихотворения, в план общезначимого содержания: «В стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звукоречи»[109]. Таким образом, с точки зрения теоретика, в классическом стихотворчестве элементам первичной неартикулированной звукоречи поэт подбирает осмысленные словесные субституты на основе звукоподражания. О синонимах здесь не может быть и речи, ибо, как мы уже сказали, никто не знает заранее смысла выражаемого звукообраза. Заумь в этом смысле последовательнее любого реалистического или символистского стихотворения. Но, повторяем, речь не идет просто о замене синтаксически осмысленных слов на синтаксически бессмысленные. Главное в зауми, как и в любом подлинно поэтическом произведении, – целостная поэтическая конструкция, эвфоническая структура, построенная на ритме, ассонансных и аллитерационных группах и других фактурных элементах текста.

Бессмыслица А. Введенского и Д. Хармса носила более глубинный характер и поэтому не нуждалась в отдельных заумных словечках. Она выражала бессмысленность мира, не отказываясь от значений обыденного языка, а именно бла-

---

[109] См.: [Шкловский, 1990 (а), с. 54].

годаря их использованию. Основные «темы» поэзии Введенского – «Бог», «время» и «смерть» – вообще не относились к плану содержания его работ. Они также выражались в целостной организации формальных элементов его текстов. Но, в отличие от заумников (к которым они, как известно, относились двойственно, будучи, с одной стороны, их прямыми учениками, а с другой – их суровыми критиками), обэриуты имели дело с нонсенсом глубины и смыслом поверхности. Поэтому у Введенского нужно искать не глубинные смыслы, а фундаментальные бессмыслицы. А у Хармса – достаточно неглубокие смыслы, когда логически возможное событие – несколько выпавших из окна старушек – предстает как непристойное происшествие на языке остраняемых им милицейских протоколов и медицинских заключений.

Но в обоих случаях неверно было бы говорить, что звукоречь и записанные на ее ритмической и омонимической базе стихотворения не имеют смысла. Поэтому в противоречие своим интерпретаторам от филологии Введенский писал, что бессмыслица, которой полны его тексты, лишь «видимость». Просто добраться до ее смысла чисто филологическими приемами едва ли возможно. Необходимо выходить на металексический уровень стихотворений, а затем аналитическими методами попытаться их интерпретировать, но не на основе содержания (как в примитивном психоанализе текста), а на основе выявленных формальных (фактурных) элементов произведения.

Психологический анализ искусства как художественный проект (Л. Выготский, В. Кандинский и ГАХН)

В 1920-е годы анализ поэзии в работах философов, психологов и литературоведов был сам столь эффектным с эстетической точки зрения, столь конкурентным по отношению к предмету их исследований, что некоторые его образцы можно рассматривать как неотъемлемую часть художественного и литературного авангарда.

Так, Лев Выготский, одним из первых в рассматриваемое время обратившийся к проблематике искусства, считал (несколько трансформируя подходы формалистов), что смысл искусства присущ не психологии автора или читателя, а самому произведению, исследуемому, однако, на уровне его восприятия – так называемой «эстетической реакции». Автор, по Выготскому, придает фабульным событиям, взятым художником чуть ли не из жизни, новый смысл благодаря особому выстраиванию сюжета, направленному на то, чтобы вызвать у читателя психическую реакцию, противоположную по заряду реакции от восприятия фабулы. Добраться, например, до смысла литературного текста, по Выготскому, возможно только объективными психологическими средствами, а именно фиксацией и протоколированием различных рядов психических реакций читателя на его фабу-

лу и сюжет. При чтении рассказа «Легкое дыхание» Бунина Выготский вычерчивал, например, пневмографическую кривую, которая показывала, что дыхание читателя в самых трудных и трагических местах рассказа оказывалось, напротив, легким и свободным, благодаря сознательному изменению Буниным последовательности фабульных событий в сюжетной линии. Смыслом произведения, по Выготскому, здесь оказывается это «легкое дыхание» как содержание психической реакции при чтении рассказа[110]. Мы склонны утверждать, что яркость и легкость самой этой концепции превосходит ее научное значение в перспективе психологического исследования искусства. Дышать при чтении самого Выготского действительно становится легче. Хотя я не уверен в реальности пневмографических опытов, на которые ссылается Выготский, сам проект выглядит впечатляюще, вполне в духе 1920-х. Представьте себе обвязанного датчиками читателя бунинских рассказов! Это уже само по себе похоже на концептуальный перформанс.

То же самое можно сказать и о проекте Кандинского, беспредметное искусство которого ставят в один ряд с литературным футуризмом. Известно, что и он характеризовал идейное содержание произведения искусства как предельно абстрактное, а истоком творческой деятельности счи-

---

[110] См.: [Выготский, 2001, с. 301–313], а также наш более подробный анализ этого текста в статье «Психология искусства Льва Выготского как авангардный проект» [Чубаров, 2005 (б), с. 110–135].

тал эмоцию, передаваемую зрителю через чувственную аффектацию автора и оформление ее в художественной форме, под которой он понимал совмещение фигуры и цвета. Проект, который Кандинский оставил в наследство основанной им Государственной академии художественных наук (ГАХН), понимаемый как формальный, предполагал качественное воздействие формы на зрителя, которое могло быть заранее выяснено путем научных экспериментов над его восприятием. Речь шла о классификации перцептивных воздействий различных комбинаций цвета и фигуры на реципиента.

Если целью Кандинского было создание и развитие нового языка живописи, то цель психологов ГАХН – обосновать существование несводимой к перцепции и рефлексии психической способности, ответственной за создание произведений искусства и их адекватное эстетическое восприятие. Произведение искусства должно, по Кандинскому, вызывать планируемую автором реакцию (в случае изобразительного искусства – определенным сочетанием цвета и плоскости). Отсюда задача: выяснить эмпирическим путем, какие эмоциональные реакции вызывает то или иное сочетание фигуры и фона. По результатам лабораторных исследований в упомянутой академии он надеялся разработать целую науку – своего рода грамматику чувственности, которая могла бы позволить искусству интенсивно развиваться в предложенных им направлениях.

Кстати, философы ГАХН во главе с Г.Г. Шпетом не вполне справедливо критиковали подобные эксперименты за элементарность и примитивность исследуемых форм, не позволяющие перейти от их классификаций к анализу традиционных видов искусства и реальных художественных произведений. Ибо этот проект следует прежде всего воспринимать как часть грандиозного эстетического и художественного эксперимента 1920-х годов, провозглашенного представителями русского авангарда, а не как тривиальный факт научного шарлатанства или рутинной деятельности профессиональных психологов.

Философский мастер-класс формальной школы, или проблема вещи

Русских формалистов часто подозревали в отсутствии достаточной философской подготовки, подобной той, что была за плечами у западноевропейской традиции формальных исследований[111]. Однако очевидна содержательная связь первоначального методологического импульса формалистов с различными школами в психологии XIX–XX вв.[112], а главное – с феноменологическим проектом Эдмунда Гуссерля, имевшего активных протагонистов и в России, например в лице формально-философской школы Г. Шпета (см. ни-

[111] См., например: [Медведев, 2000; Ефимов, 1929].

[112] См.: [Светликова, 2005].

же)[113].

От феноменологии русский формализм унаследовал и ряд проблем концептуально-систематического плана. В феноменологии «возврат к самим вещам» был связан с операцией или приемом трансцендентально-феноменологической редукции (один из источников понятия остранения у В. Шкловского), в результате которой экзистенциальные характеристики вещи оказывались как бы за скобками (аналогично понятию содержания у формалистов). Рассматривались только значение вещи, ее смысл и та модификация сознания, в форме которой это значение конституировалось (т. е., например, представление, суждение, оценка). Другими словами, с феноменологической точки зрения было совершенно не важно, существовал ли мыслимый таким образом предмет в реальности или нет. Главное – был ли он осмыслен, обладал ли ноэмой. Кентавр в этом смысле осмыслен не менее, чем человек и лошадь по отдельности, вот только модификации сознания (ноэза) будут разными: при мышлении кентавра мы имеем дело с представлением воображения или фантазии, а лошадь и человека можем воспринимать наглядно. Для феноменологии было важно показать, что сознание и коррелятивная ему сфера идеального столь же экзистенциально автономны, как и материальный мир. И более того,

---

[113] Элмар Холенштайн и Оге А. Ханзен-Леве достаточно подробно исследовали эту связь в своих известных работах. См.: [Ханзен-Леве, 2001, с. 173–180; Holenstein, 1976, S. 13–55].

что только в ноэтико-ноэматической корреляции мир этот может быть открыт для человеческого сознания.

Но феноменологи, как позднее и формалисты, сталкивались с большими сложностями при систематическом проведении подобной исследовательской установки. Ибо трансцендентально-феноменологическую редукцию можно было понимать одновременно и как условно-методическую процедуру, которая впервые позволяет открыть сознание самому себе, и как универсальную характеристику самобытия сознания, которое как бы всегда уже спонтанно осуществляет операцию выключения реальности в режиме эпохи. Здесь мы сталкиваемся с тем же парадоксом, который в отношении формалистической концепции остранения сформулировал в упомянутой книге Оге А. Ханзен-Леве, когда писал, что остранение можно понимать одновременно как универсальный эстетический принцип и как конкретный, обусловленный исторической эпохой, единичный художественный акт.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.