

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9
ВВЕДЕНИЕ. КОЛЛЕКТИВНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ И ИДЕЯ ЛЕВОГО РУССКОГО АВАНГАРДА	13
I. НАСИЛИЕ КАК ИСТОК.	33
НЕЭТАБЛИРОВАННЫЕ ТЕОРИИ МИМЕСИСА (В. БЕНЬЯМИН, Т. АДОРНО, Р. ЖИРАР, Ж. ДЕЛЕЗ, В. ПОДороГА)	33
ИММАНЕНТНАЯ ПОЛИТИЧНОСТЬ ИСКУССТВА	61
ПРИМЕР: ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ НА «ЗЕЛЕННОЙ УЛИЦЕ»	68
ЭКСКУРС 1. «ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНАЯ АФФЕКТОЛОГИЯ» АНДРЕЯ БЕЛОГО	75
II. ЦЕНТРАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ БЕСПРЕДМЕТНОГО ИСКУССТВА И КОМФУТУРИЗМА	91
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)	91
ОСВОБОЖДЕННАЯ ВЕЩЬ VS ОВЕЩЕСТВЛЕННОЕ СОЗНАНИЕ. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОНЯТИЙ «ОСТРАНЕНИЕ» (VERFREMUNG) И «ОТЧУЖДЕНИЕ» (ENTFREMUNG) В РУССКОМ АВАНГАРДЕ	110
ЭКСКУРС 2. «ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ» КАК СТРАТЕГИЯ ПОЛИТИЗАЦИИ ИСКУССТВА. Н.Н. ЕВРЕИНОВ	128

III. АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ ФАКТА. ЛЕФ	147
ПРОДУКЦИОНИЗМ И КОНСТРУКТИВИЗМ: ИСКУССТВО РЕВОЛЮЦИИ ИЛИ ДИЗАЙН ДЛЯ ПРОЛЕТАРИАТА?	147
СТАНОВЛЕНИЕ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В 1920-е ГОДЫ. БОРИС АРВАТОВ.	188
ПОЗИЦИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОСТИ В КОНТЕКСТЕ ПОЛЕМИКИ О ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ 1920-х ГОДОВ.	193
ЭКСКУРС 3. ДЗИГА ВЕРТОВ: КИНО КАК «КОММУНИСТИЧЕСКАЯ РАСШИФРОВКА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ».	205
ЭКСКУРС 4. «ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАШИНЫ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА	215
IV. ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА И СТАНОВЛЕНИЕ НАУЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В 1920-е ГОДЫ	246
СТРАТЕГИИ НАУЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В ГАХН. УТРАТА ВИДИМОГО И ВИДИМОСТЬ УТРАТЫ	246
«ИСКУССТВО ПОРТРЕТА» В ОТСУТСТВИЕ САМОГО ПОРТРЕТА	276
ЭКСКУРС 5. САМОЗНАЧИМОСТЬ И ИНОЗНАЧИМОСТЬ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ИСКУССТВА В ЗАОЧНОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКЕ 1920-х ГОДОВ: ПАВЕЛ ПОПОВ И РИЧАРД ГАМАН.	301
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ. АВТОР КАК ПРОИЗВОДИТЕЛЬ И СОБЫТИЕ РЕВОЛЮЦИИ	314
ЛИТЕРАТУРА	329

*Посвящается
коллективному в нас самих*

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 произошёл 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 «продуманных 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 факции, 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 сосуществования. Эти две эксцентричные темпоральные ориентации встречаются во времени-сейчас (Jetztzeit В. Бенямина), 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 — соб-

ственной 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 говорящего, 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 утрате идейной значимости его артефактов, приемов и теорий, наиболее выпукло выразивших, на наш взгляд, смысл этого важнейшего для русской истории периода¹.

¹ Ср.: [Беньямин, 2002, с. 31, 165].

* * *

Несколько забегаая вперед, выскажу центральный тезис этой книги: идея русского коммунистического авангарда состоит если не в преодолении, то, во всяком случае, в выявлении и описании форм неустранимого 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.

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 (юнгенианство). 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 мимесиса 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 занимают их архивацией, культивированием и прямым использованием. 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 аван-

гардного 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. Подороги²) не случайно появляется одновременно с социальным освободительным движением в 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 «другость» 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 ху-

² Ср.: [Подорога, 2006, с. 10].

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].

дожников возможность не только критики наличного состояния общества средствами реалистического изображения 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 ограничивающемся условностями, фигурами иллюзии и фикации, 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

⁴ См.: [Шиллер, 1957, с. 358].

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 российского 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 идеологического 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 обществ, 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 мысли 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 различных 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 ос-

вобождения 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 не-критическом 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 анализировать 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 неразрешимостей⁵. 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 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 потенциалов, 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.

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].

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 искусстве⁶. Относительно недавно изданы специально посвященные феномену производственничества и литературы факта книги итальянской исследовательницы М. Заламбани, следующей методологии школы Ю. Лотмана⁷.

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

⁶ См.: [Мазаев, 1975].

⁷ См.: [Заламбани, 2003; 2006].

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 «Видение 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. Вертова⁸. 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 «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

⁸ См.: [Lazaratto, 2002].

⁹ См.: [Холмс, 2007].

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 заблуждений 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, братства между людьми, отсутствию эксплуатации и свободному труду, то можно выделить два его подвида. Первый предполагает осуществление полного мимесиса как подражания некоему доисторическому идеалу общезжития, 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 про-

изводственной 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 истинное содержание, которое якобы не было более причин «остранять». Тем более что параллельно с комфортом 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 душевного 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 формалистов¹⁰. Это соображение опровергает модную идею, что комфуты и производственники были крестными отцами соцреалистического канона и «стиля Сталин» (Б. Гройс). Различия здесь были принципиальными.

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 разли-

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

чия 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 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. Маяков-

¹¹ [Брик, 1918, № 2].

ского, расстрел С. Третьякова, мытарства А. Платонова), пытавшихся восполнить своими самоотверженными усилиями неустранимый разрыв между индивидуальным художественным творчеством и рутинной общественной труда, в стране победившего социализма некому было принять эту жертву.

Не решенная при новой власти проблема труда, которая очевидно не сводилась к провозглашенной общественной ответственности 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 механизацию 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 подобию и бессознательного мимесиса, заявленной им в ряде работ 1930-х годов¹.

Но теория эта обусловлена его ранним пониманием языка не как сознательного выражения заранее известных значений, а как продолжительного исторического и по большей части бессознательного процесса производства слов через нахождение подобию между телами и их отношениями, опосредованных связью с соответствующими сторонами знаков как вещей и отношением с ними самого человека. Согласно Беньямину, осознанно воспринимаемые подобию представляют лишь верхушку айсберга «по сравнению с бесчисленным множеством воспринимаемых бессознательно или же вообще не воспринимаемых подобию»². 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 речи³.

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. По-

¹ Ср. его: «Учение о подобию» («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)].

² [Беньямин, 2012 (а), с. 164].

³ См.: [Kramer, 2003, S. 29].

добная 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 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, сверхязыкового 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»⁴.

В конечном выражении понимание Беньямином духа (под 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. Матери-

⁴ [Беньямин, 2012 (а), с. 8, 14].

алистических и атеистических деклараций для этого явно недостаточно. Поэтому, в частности, в своем незаконченном «Труде о пассажирах» Бенъямин 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»⁵. 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 Бенъямина — это такой альтернативный кантовско-хайдеггеровскому времени интерфейс, обеспечивающий перевод видимого в говоримое в обход онтологической матрицы коммуникативного языка.

Но «духовное» не сводится у Бенъямина и к языку, к смыслу языковых выражений, разуму или сознанию. Оно отсылает к дорефлексивным, допредикативным видам опыта, который поздний Бенъямин 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 Бенъямин 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 понять⁶.

⁵ См. [Benjamin, 1982, S. 588].

⁶ Было бы неверно говорить о каком-то разрыве между ранними текстами Бенъямина 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. Бенъямин 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: [Бенъямин, 2012 (а), с. 181]. Известно, что для написания статей о мимесисе Бенъямин запрашивал в начале 30-х из архива Шолема свою раннюю статью о языке.

* * *

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 соотношении 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 представлял здесь не как усмотрение созерцающим субъектом внешних подобий, а как его становление подобным — рождение человека как существа, производящего схожести и способного их запоминать⁷. Способность к усмотрению сходств и различий в исторической ретроспективе основывается, таким образом, не на соотношении с априорным предметным тождеством или скрытым прообразом, а на даре уподобления сравниваемых предметов самому себе, которым обладал древний миметик⁸.

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 предпо-

⁷ Ср. размышления Ницше о становлении моральной памяти в работе «К генеалогии морали» [Ницше, 1990, с. 439 сл.].

⁸ 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].

лагало 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 самоуподобляющихся вещей⁹.

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»¹⁰. 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 единичным вещам, а их сочетаниям, и выражали значимые миметические соответствия на уровне почерка и шрифтового рисунка¹¹.

⁹ 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].

¹⁰ Ср.: [Беньямин, 2002, с. 14].

¹¹ 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 канонам, по Беньямину, в котором заархивированы исторические модели уподоблений, выступает для современного человека язык.

* * *

Беньяминова версия языкового генезиса намечала некий срединный путь между оноματοпоэтической 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 оноματοпоэтической гипотезы новую основу и находит ее в идее нечувственного подобию. В понимании языка как «архива нечувственных подобию» 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 подобию мира и закрывают доступ к миру вещей, их дальнейшему производству или изменению, а подобию усматриваются теперь только на уровне знаков¹².

Таким образом, письмо понималось Беньямином как седиментация мировых взаимосвязей, противостоя различному рода натуралистическим концепциям, теориям эманации и мимикрии. В своих работах Беньямин почти не касается этой фор-

¹² 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].

мы натурального мимесиса, только вскользь о ней упоминая. На наш взгляд, это связано с тем, что столь важная для понимания мимикрии идея приспособления к враждебной среде, предполагающая ужас перед Другим и задающая режим уподобления как господства и подчинения, была Беньямину не близка. Не разделяя 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 отклик¹³.

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 онтологическую, 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 регрессивном плане поиска утраченных архаичных смыслов, а в производстве новых, с учетом его бессознательно-миметической структуры, посредством которой чувственные впечатления переводятся в идеальный план¹⁴.

На раскрытие соответствующих миметических пластов языка было, в частности, ориентировано, по Беньямину, творчество Бодлера, Пруста, Валери и сюрреалистов. Однако то же самое, и

¹³ См.: [Беньямин, 2012 (а), с. 165].

¹⁴ 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 распознаванию в конкретных языковых фигурах отражений миметической способности, т.е. способности уподобляться и производить подобия» [Kramer, 2003, S. 35].

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. Райхом¹⁵.

Чтение авангардного художественного текста, как и самое его производство, провоцирует создание новых, небывших вещей и неведомых чувственному опыту различий, направляемых примысливаемым тождеством предметного смысла. Подобная операция противостоит процедурам онтологического 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. Хлебникова¹⁶ 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 практике¹⁷. 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 аффекта¹⁸.

¹⁵ См. его «Московский дневник» [Беньямин, 2012 (6)].

¹⁶ См.: Пощечина общественному вкусу [Поэзия русского футуризма, 1999, с. 617].

¹⁷ 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].

¹⁸ Ср.: «По Беньямину, необходимая предпосылка такой практики чтения — новое пробуждение нашей способности воспринимать и продуцировать подобию, то, что он называет нашей “миметической способностью” — способностью, с которой современность, по его мнению, в

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 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 производства.

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].

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 учимся, 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 искусстве 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 взаимодействия 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 Verfahrensweise») 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 поведение 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. Кайуа¹⁹ 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»²⁰.

Определение мимесиса у Адорно выглядит достаточно традиционно: «Неумирающий мимесис, внепонятный родство субъективно созданного с его “другим”, существующим само по себе, не созданным, определяет искусство как форму познания, и в этом смысле как явление “рациональное”»²¹. Но он придает ему совершенно необычный смысл, обусловленный новыми конфигурациями, в которые вступила неустраняемая миметическая способность в истории. Рацио и мимесис постепенно обретают в современности черты 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 Бенъямина, 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

¹⁹ См. добротное представление историко-философского контекста теории мимесиса у Адорно: [Früchtl, 1986, S. 8–29].

²⁰ См.: [Хоркхаймер, Адорно, 1997, с. 30].

²¹ См.: [Адорно, 2001, с. 82].

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»²².

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 ритуальных практик. Упрощением было бы считать в этой связи подход Адорно психологическим и иррационалистическим. Адорно смотрел на проблему негативности, скорее, метафизически, чем психологически²³. Известно также его

²² [Адорно, 2001, с. 84].

²³ 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].

критическое отношение к психоанализу именно в связи с темой генеалогии художественных образов²⁴.

*Мимесис насилия и жертвенность текста:
позиция Рене Жирара*

Как у вас обстоят дела с «козлами отпущения»?

Рене Жирар

Концепция насилия Рене Жирара²⁵ 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 икупительные жертвы перестают отвечать достаточно противоречивым требованиям сходства и различия 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

²⁴ См.: [Адорно, 2001, с. 15–21].

²⁵ См.: [Жирар, 2000; 2010; Girard, 1990; 2009] и др.

на более изначальном слое подобных различий правого и виноватого, жертвы и преступника, причем, как это ни странно звучит для современного уха, в пользу последних. 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 Жирану, исчезает различие между жертвой прямого насилия и очистительной жертвой, нечистым и священным насилием, и оно разливается в общем неразличимом потоке.

На самом деле здесь Жиран 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 Жирана скрытой логикой самой истории культуры.

Но ведь этнографический факт двойного кризиса, которому Жиран 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 Жирана 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 теорий. 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 Жирану, мифы выполняют функцию консервации и контроля насилия, но, выступая частью ритуала жертвоприношений, ничего не знают о его источниках и смысле. 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 заковать в чисто номинальном плане восстановления различий путем жесткой трансфигурации и реструктуризации приведшего к ним состояния дел, нужно, следовательно, искать не в самом насилии как некоей бесосновной 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» Жиран переходит к более современным историческим сюжетам, связанным с проявлениями коллективного насилия. На формальном уровне пытается обосновать здесь довольно своеобразную, квазиструктуралистскую версию объяснения воспроизводящихся в различных обществах гонений на избранных жертв. Своеобразие ее состоит 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», псевдовинных в традиционных социальных кризисах — чуме, голоде, депрессиях, разгуле преступности и даже революциях. Более существенно, что Жиран 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 понятным 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? Ответы 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 богов²⁶. 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.

²⁶ Ср.: «Желание стереть репрезентации насилия управляет эволюцией мифологии» [Жирар, 2010, с. 126].

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 сам язык, трагедия «дует на остывшую золу жертвенного кризиса, <...> заново сшивает разрозненные фрагменты исчезнувшей взаимности <...> заново уравнивает то, что вывели из равновесия мифологические сигнификации <...> поднимает вихрь взаимности насилия; различия плавятся в этом горниле, как они некогда плавилась в кризисе, подвергшемся затем трансфигурации в мифе»²⁷. 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 удастся 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 в противоречие с политическими предпосылками собственного дискурса.

Опасность редуционизма и эссенциализации насилия у Жирара, неизбежно ввергающая его в круг самообоснования, состоит в приписывании человеку априори «злой природы». Это превращает любые наши попытки объяснить 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 удалось²⁸, как еще ранее не удалось это сделать ни Ф. Ницше, ни К. Шмитту, ни сообществу «Акефал»²⁹.

²⁷ См.: [Жирар, 2000, с. 83].

²⁸ Ср. заключение к его книге «Насилие и священное» [Жирар, 2000, с. 391–392].

²⁹ См. главу «Жертвоприношение и самопожертвование» [Бланшо, 1998].

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 первичный социально-антропологический феномен, Жиран 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» решениями³⁰ их весьма относительные успехи по обузданию этого «монстра». Люди оказываются повязаны в этой логике своей якобы неутолимой жадностью 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 Жирану уличать в недооценке и забвении насилия любые попытки культуры обмануть его, переиграть или изжить. Насилие превращается у него в аналог «бытия» у Хайдеггера³¹. Любые попытки помыслить альтернативный насилию источник антропогенеза отвергаются. Идея жертвенности самих литературных текстов, которая на самом деле относится к наиболее удачным интуициям Жирана, им самим отклоняется как всего лишь бессознательное потакание моделям жертвоприношения. Знание, по Жирану, сводится к принятию страшной истины о самих себе и сознательному, я бы сказал циничному, использованию уверток для ее преодоления. Но именно в метафизике и герменевтической философии, в отношении которых Жиран не скупится на иронические филиппики, присутствует идея разрыва любой, не только мифической, психической и социологической, континуальности, связанная с осознанием

³⁰ За идеей «учредительного насилия» здесь у Жирана маячит Карл Шмитт.

³¹ На что он сам намекал: [Жиран, 2000, с. 324].

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 дезавуировать³², 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 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 результатов³³.

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») опыта³⁴. Отказ Делеза от любой целостной формы реальности, которой субъект мог бы подражать, обу-

³² [Жирар, 2000, с. 386].

³³ Здесь ср.: Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов [Якобсон, Святополк-Мирский, 1975].

³⁴ С этого начинается его статья «Литература и жизнь». См.: [Делез, 2002, с. 11–17].

словлен тем простым наблюдением, что литература как процесс письма, скорее, прорастает в незавершенном и живет этой незавершенностью, нежели берет готовые образцы из действительности. 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»³⁵.

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?»³⁶.

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 была 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

³⁵ 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].

³⁶ [Там же].

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 прообразом³⁷. Персонаж, например, 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 конечному³⁸.

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 атлетике? Ответ на-

³⁷ 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].

³⁸ 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].

прашивается 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»³⁹.

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» лица⁴⁰. Но это не какое-то абстрактное лицо. Это существующий 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 прояснить 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.

³⁹ 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].

⁴⁰ Ср.: «...литература начинается только тогда, когда в нас рождается третье лицо, лишаящее 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 для них слишком сильным становлением» [Там же. С. 13–14].

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.

Согласно Делезу, литература изобретает свой язык на границе двух типов бреда, понимаемых в качестве видов коллективного высказывания. Это бред ressentimenta 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»⁴¹.

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 рас-изгоев, 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 в своем народе. Он должен изобрести несуществующий народ, лишенный желания господства, но не утративший желания быть

⁴¹ [Делез, 2002, с. 16].

свободным в сообществе незаконнорожденных⁴². 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»⁴³.

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 бессмысленности жизни⁴⁴. 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 другое⁴⁵.

Известно, что Делез недолюбливал авангард. Но только потому, что был плохо знаком с русским кубофутуризмом и производственным искусством. Практически все, что он говорит о

⁴² 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].

⁴³ [Там же. С. 16–17].

⁴⁴ 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].

⁴⁵ См. ниже Эккурс 4 «“Литературные машины” Андрея Платонова».

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 «иностранный» 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 угнетенных, а становящимся языком их освобождения.

*Внутри- и внепроизведенческий мимесис:
версия Валерия Подороги⁴⁶*

В.А. Подорога исходит из понимания литературы как «языковой тотальности чувственного опыта образов»⁴⁷. Антропологический анализ литературных текстов противостоит здесь традиционным методам литературоведения, которые усматривают в искусстве лишь виды подражания образцам так или иначе понимаемой реальности, или фундированную мифопоэтическую структурой комбинацию условных знаков, образующую мир фиктивных образов и персонажей. Литература, понимаемая как тотальный социальный и культурный факт (Э. Дюркгейм, М. Мосс⁴⁸), 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 и антропологического опыта, который отливаются 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 пред-

⁴⁶ См.: [Подорога, 2006; 2011].

⁴⁷ Ср.: Подорога В.А. Мимесис. Аналитическая антропология литературы. Программа курса [Электронный ресурс]. URL: <http://kogni.narod.ru/podoroga.htm>

⁴⁸ Ср.: О некоторых первобытных формах классификации. К исследованию коллективных представлений [Мосс, 1996].

стает 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, обеспечивающих перевод общепотребительного 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 внутривымышленческой (в оппозиции к внешне-

му подражанию)»⁴⁹. Художественная форма возникает не по образцам осуществляемого 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 индивидуального 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.⁵⁰, но не без критической коррекции базовых онтологических и социально-политических установок. Когда

⁴⁹ См: [Подорога, 2006, с. 154].

⁵⁰ [Там же. С. 359 и др.].