

art&cult

артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№2 (2-2011)

А.В. Марков

ИСКУССТВО СВИДЕТЕЛЬСТВА

Статья представляет собой рабочий материал семинара «Искусство свидетельства» в РГГУ. Искусство свидетельства рассматривается как составная часть развития европейской философской антропологии.

Ключевые слова: антропология, свидетельство.

The article is working paper of the seminar “The art of testimony” (RSUH). The art of testimony is investigated as part of anthropological turn in the philosophy of 20 c.

Keywords: anthropology, testimony.

Искусство свидетельства -- одна из магистральных тем западной мысли после Второй мировой войны. Свидетельство выжившего, свидетельство пророка или поэта, свидетельство самого художественного или поэтического языка -- важнейшее свойство "посткатастрофического искусства": тема свидетельства создала новое понимание человека и его рациональности.

Прежде всего, как мыслила свидетельство классическая поэтика? В отличие от науки, с ее теоретическим способом доказательства (все, что доказывается, подвергается проверке новыми примерами, или более общим взглядом), в поэзии доказательство создается линейным развитием воображения -- что выражается в выстраивании сюжета и постоянной персонализации читательского опыта, который встречает как будто знакомый ландшафт. Понятно, что такая персонализация достигалась за счет особой разреженности текста: включении необязательных элементов, повторов, вольностей, и главное -- усредненного языка, который должен был провоцировать воображение самого читателя, всякий раз рвущегося сказать об этом более прямо. Особое место занимал институт пересказа, унаследованный от риторических школ, он не отвечал опыту текущего чтения, как получения нового внутреннего опыта, но зато представлял собой присвоение любого вымысла -- когда вымышленное рассматривается как наиболее емкий способ подытожить чужой опыт, в противном случае всегда очень частный.

В таком случае свидетельство о внутренней жизни как раз менее всего лично, представляет собой пересказ готовых форм, которые и должны быть “итогами” внутренней жизни. Каноническое искусство только и может выразить внутреннюю жизнь, и выход из этого тупика оказывается не эстетическим, а идеологическим -- считать, что ничего специфически внутреннего нет, есть только переживания, которым придает глубину только воля другого видеть тебя глубоким. Именно эта воля другого, постоянно сужавшая пространство внутренней жизни, превращавшая его в отражение какой-то одной ценности, и была решением проблемы воспроизводимости и невозможности -- почему невозможно создать то же произведение, создать его случайно и т.д. Всякий раз создание произведения оказывалось документировано

самой ситуацией, отводившей определенные места “поэту” и “публике”, причем мифологические маски принадлежали публике, она разыгрывала все возможные сюжеты и ситуации, тогда как поэт ничего не разыгрывал, выступал как творец языка и реальности. То есть наравне с социальной иерархией, которая в конечном счете оказалась подчинена производству, возникала иерархия взгляда: есть тот, кто смотрит глазами мастера на другого поэта, позволяя ему тем самым быть более чем мастером.

Кризис этого пересказа случился с появлением массовой культуры в современном смысле. Если в высокой культуре чем более узнаваемый образ, тем больше в него углубляешься, то в массовой культуре узнаваемый образ -- простой способ идентифицировать среду, чем более узнаваемый образ, тем более широкая среда имеется в виду (образы национального сознания). То есть, в отличие от высокой культуры, где иерархия образов руководит нашим вниманием, подводя ко встрече с собственным опытом, то здесь, напротив, создание предельно размытой среды предельно узнаваемыми образами. Выстроены образы не по отношению к опыту лица, а по отношению к опыту сообщества: ясно, кто “частный”, а кто “общественный”.

В традиционной поэтике “подражание” происходило вне понятия ценности, подражание было способом оформить то же содержание после изменения состояния коллективного опыта. Тогда как в массовой культуре “подражание” оказывается ценностно ориентированным -- наглядность трактуется не как обстоятельство жизни и обстоятельство понимания, но как высшая ценность, возможность насильственно транслировать собственный опыт другому.

Как происходит переход от амплуа творца к амплуа свидетеля? Прежде всего, в искусстве после мировой войны (великой войны) возникло новое отношение к зримому, видимому. В прежней литературе момент созерцания, момент остановки действия, при котором герою только и остается, что оценивать обстановку был весьма двусмысленным -- это была краткая передышка, позволяющая избавиться от прежних привычек, от автоматизированных бытовых действий, но это никогда не был экстаз в полном смысле этого слова. Экстатический опыт, напротив, отождествлялся с невидением, глухим ощущением, слиянием с природой, которое оставляет большой простор чувству и мнимому сюжету “слияния”, но не позволяет ничего особенно видеть.

Тогда как послевоенные опыты, направленные на преодоление реализма, прежде всего имели дело с неопишемостью войны. С реалистической точки зрения война была масштабным событием, отменившим предшествующую историю: возможны либо катастрофические сюжеты, либо невозможно никаких. Тогда как радикально авангардистская драматургия истории превращает войну в один из эпизодов масштабно понимаемой истории -- в этом смысле радикальный авангард оказывается продолжением масштабных осмыслений европейской истории, например у Бурхардта или Кассирера. Эти масштабные осмысления противопоставляли гиперкритике, вскрывающей простые мотивы действий исторических лиц, и сводящих динамику истории ко все большему производству забвения и все более стандартным решениям, “парламентской машинерии” (чему коррелирует фигура “авантюриста” в историческом романе, авантюрист производит забвение желаний, как действующий политик производит забвение политических стратегий и тактик), доверие к деятелям прошлого -- особенно поздним в каждую эпоху. Поздний может быть и не набирается больше мудрости, напротив, может быть и хитрее, и забывчивее, и лукавее -- но ему подсказывают решения сами вещи вокруг, накопившийся опыт. Так впервые возникла мысль о свидетельстве самих вещей.

Далее, радикальный авангард критиковал идею прогресса, но не с позиций фактов, масса которых якобы должна сообщать о простом прогрессе (такие факты выглядели бы как купленные, как чисто коммерческое предприятие, даже если бы они были достоверными), но с позиций субъекта, который стремится соединить в себе два противоположных порыва: движение к познанию и усвоение уже накопленного предшественниками опыта. Простой схеме вопросов и ответов, которые субъект задает и которые получает от истории, радикальный авангард противопоставил встречные движения познания, которое открывает нечто непредсказуемое, и опыта, который делится с человеком уже предсказанным. Та необычная образность, которой поразили кубизм, и дадаизм, и сюрреализм неподготовленных зрителей и читателей -- это на самом деле есть имитация непредсказуемости познания, смыслы которого при этом вполне предсказуемы. Здесь тема свидетельства появляется уже в более сложном смысле: свидетельство может быть противопоставлено следственному засвидетельствованию и медицинскому освидетельствованию -- постоянное пародирование детективной фабулы в сюрреализме и искусстве абсурда, в духе "сначала потекла кровь, а потом раздался выстрел", имеет в виду именно такую критику свидетельства как собирания готовых фактов, после события, которое при этом все равно не признавалось бы однозначно интерпретируемым. Свидетельство тогда скорее совпадает с событием, а событие -- с отражением его в произведении искусства: отражение луны в искусстве оказывается важнее, чем ее фиксация телескопом. Причем в отличие от всех прежних попыток предпочитать мощь творческого воображения скучной прозе жизни, здесь ограниченность фиксации факта понимается исключительно как социальная и временная: это сосредоточение на фрагменте социальной реальности, а не природной реальности, которая даже во фрагментированном виде может порождать непредсказуемые смыслы, меняющие нашу жизнь -- и значит, ее требуется созерцать все более цельно, испытывая экстаз цельности. Именно социальная реальность направляет научные приборы, выстраивает сложные, но при этом плоские и ограниченные по времени правила пользования ими, и от природы оставляет то немногое, что оказывается востребовано обществом.

И наконец, третий и самый важный шаг к пониманию литературы как искусства свидетельства -- это как раз новая концепция воображения, отличающаяся от той, которая сформировалась в результате распада европейской поэтики. Воображение, которое изначально понималось как наиболее инертная способность души, как копирование и фиксация готовых представлений, со временем стало пониматься как наиболее стремительная часть души. Конечно, такое изменение представления о воображении связано с тем, что ум из инстанции контроля превратился в инстанцию суждения, и следовательно, нужно было найти момент, когда именно начинается это суждение. Это и был момент действия воображения -- такое выделение момента позволило дистанцировать научный текст, в котором система доказательств выстраивалась как ветви связанных друг с другом суждений, уже не зависящих от "среды", условий появления этих суждений -- и художественное произведение, в котором воображение могло связывать опыт, создаваемый здесь и сейчас, в режиме реального времени, с опытом, который создан был прежними "художественными условностями". В классической поэтике, которая ставила целью прямую рационализацию опыта встречи с искусством, как раз все художественные условности имели свои параметры восприятия и понимания: все разговоры о темах, проблемах и т.д. имели в виду эту рационализацию простого опыта, когда "прямо

увиденное” превращается в “обсуждаемое” -- и параметры этого обсуждения вовсе не мгновенные и не воображаемые.

В радикальном авангарде XX в. воображение стало пониматься иначе, как создание именно параметров, как агрегат, способный производить пространство, время и многое другое. Как бы это ни выглядело эксцентрично, это просто оспаривание романтической традиции, в которой эти параметры оказываются зависимы от капризного воображения. Радикальный авангард стал смотреть на законы воображения как законы социальной реальности: всякое преобразование мира мобилизует воображение, и далее воображение начинает действовать уже по собственным законам. Это именно то, с чего мы начали -- если в прежнем искусстве социальная реальность требовала постоянного расширения взгляда (и апофеоз этого -- масштабные исторические концепции), то здесь напротив, происходит постоянное сужение взгляда и достижение, наконец, предмета. И если в старом искусстве этот предмет оживлялся воображением, то здесь предмет остается исключительно как документ, который засвидетельствован воображением субъекта, живущим и движущимся уже по своим собственным законам.

Разумеется, при этом происходит полная отмена прежних общих мест, которое регулировали последовательность приближения к предмету: от общих наблюдений к пронизательному частному наблюдению, от интуиции к внимательному рассмотрению -- те самые способы познания, которые одновременно регулировали социальное благополучие, в котором как раз нужно было смутно познавать другого -- иначе бы уточненное познание привело бы к различным конфликтам и войне всех против всех.

Ум перестает быть зеркалом готовых образцов поведения, и собственно, на этом и основан психоанализ, отрицающий готовые притязания ума на законодательство, которое потом уже порождает разного рода способы критического осмысления действительности. Такое положение ума в качестве отражения социальной реальности, которая получает логическое завершение, в отличие от природы, которая может действовать непредсказуемо -- имело коррелятом фигуру суверена, который и определяет преимущественные точки воздействия. То есть суверен определяет, где нужно начать решать какую-то проблему, и исходя из этого и прочие области социальной реальности начинают подражать таким образом проводимому решению. Была и фигура, подражающая самому себе -- либертен. Собственно, подрыв психоанализом суверенитета ума связан со введением “неподражаемых” ситуаций, которые могут быть описаны как практические, даже моделироваться, но при этом не могут быть предметом подражания -- что не было мыслимо в старом рационализме.

Поэтика свидетельства, как она развернулась у Бланшо, она в первую очередь маскулинная, как раз известная карикатура DWM -- мертвых белых людей -- относится к образам Орфея и поэта. Это, конечно, не функциональное, а потому что творчество понимается как исполнившийся труд. Труд осуществляется как полное преобразование ситуаций, в том числе и преобразование языка, и его субъект -- монументален.

Фигура Нарцисса может пониматься по-разному. Она может означать душевную незрелость, как в классическом фрейдизме. Но может означать и другое -- напротив зрелое, мрачное отчаяние человека, который не может реализовать власть. Как раз нарциссизм в изображении Бланшо не есть раздвоенность, как у Фрейда, а напротив, это попытка осмыслить, собрать в уме свои проявления, восстановить миф о себе, чтобы окончательно не погибнуть от невыносимой тяги обращенности к миру, от давления социального.

Далее, Бланшо отрицает главный “реалистический” мотив в психоанализе, мотив “неизжитого конфликта”, то есть до конца непонятого, и заменяет его “сюрреалистическим” мотивом понятного конфликта -- человек прекрасно знает причины конфликта, но уходит от этого знания, становится странником.

Далее, экстаз понимается не как индивидуальный, а как социальный опыт. Дело в том, что индивидуальным экстаз считался, когда за ним видели волю к власти, к подчинению своей воле всех уровней человеческого существования. Именно так это видел и Фрейд, который отождествлял это с болезнью, то есть с постоянным введением себя в болезненное состояние. Тогда как у Бланшо экстаз может принадлежать как реальности, так и состоянию сна. Здесь ключевым оказывается понятие “паники”, то есть изумления перед сложностью и непостижимостью собственного состояния. И тогда экстаз -- это бегство от паники точно так же, как изживание конфликта -- это бегство от реальности.

Какие следствия для поэзии?

1. возвращение понятия “бессмертие”. Бессмертно то, о чем есть свидетельство. Свидетельство выступает как рема, а бессмертное слово -- как тема.

2. превращение ужаса в экстаз при всяком упорядочивании. Это внесение ритма -- но если до радикального авангарда это считалось действием воображения, то есть “плановым” или “условным” упорядочиванием, то теперь, когда статус разума и слова поколеблен, это становится реальным упорядочиванием. Экстаз -- наиболее правильное отношение к вещам.

3. превращение социального опыта в опыт диагностирования болезней. Именно из-за того, что социальный опыт -- это не воронка познания и действия, а напротив, возможность всякий раз навести точнее и отрегулировать “резкость” видения.

4. новое понимание извращенности -- как перезрелости суверенного опыта. Это именно забывший о себе миф. Тогда как правильное отношение -- это язык, то есть проекция мифа вовне, которая сама может найти для себя свой синтаксис.

5. документирование досознательного -- понимается не как среда, бульон, из которого все порождается, а как уже цепь причин и следствий, просто не развернутых в личный или социальный опыт, и потому воспринимаемых якобы как неразличимое “начало”.

6. отход от моралистического понимания начала как мира возможностей к пониманию поэтическому -- как уже зафиксированный документ, который потом разыграет сама действующая в человеке природа.

7. преодоление катастрофического опыта, как нормирования отдельных “уровней”, как подмена документального свидетельства мнимо правильным “синтаксисом”. А здесь этот синтаксис -- результат проекции вполне творческого, исцеляющего действия.