

ПИСЬМО И ОПЫТ НАСИЛИЯ

Аннотация. Статья посвящена связи социальных насильственных практик и литературы. Цель художественного письма состоит если не в преодолении, то в выявлении и описании причин неустранимого в обществе насилия, пронизывающего все его отношения от экономических и политических, до визуальных и сексуальных. Насилие понимается при этом не как внешнее привходящее качество, которое может быть контролируемым и регулируемым законами права и морали, социальными механизмами и идеологическими аппаратами, а как имманентный антропологический опыт, внутреннее качество социальной жизни, во многом делающее возможной ее саму. Этот опыт определяет социальную жизнь сверху донизу, от насилия образов и дискурсивного насилия понятий до сексуального преследования и экономического принуждения тел. На материале русской литературы, прежде всего творчества Л. Толстого и Ф. Достоевского, в статье сравниваются различные теоретические подходы (Т. Адорно, Ю. Криствой, В. Подороги и др.) к соотношению насилия и письма. В статье применен метод антропологического анализа литературы и искусства, развиваемый в секторе аналитической антропологии Института философии РАН, а также текстологический и сравнительный анализ литературных текстов. Новизна исследования состоит в рассмотрении русской литературы в качестве антропологического опыта производства образов, реагирующего художественными средствами на практики гонений и насилия в обществе. Литература и искусство интересует нас лишь постольку, поскольку может стать частью современного социально-политического процесса, актуального мыслительного и экзистенциального опыта, т.е. в той мере, в какой литература и искусство в целом способны изменять нас и окружающую социальную действительность, а не только развлекать и утешать, принося частное удовлетворение.

Ключевые слова: отвращение, ужас, письмо, насилие, русская литература, искусство, политика, философия, чувственность, левый авангард.

Имманентная политичность искусства

Классическое философское определение того или иного явления отличает своего рода одержимость тавтологией. Философия берется выявлять его сущность в отличие от всех других возможных сущностей на основании предикатов свойственных исключительно ей. Как если бы в реальности существовали такие автономные единичности. На деле имеют место сложные переплетения, замещения различных сторон явления, позволяющие отдельным вещам заступать места друг друга, меняться этими местами и соответственно сущностями — становиться себе иными. Искусство производит модели подобных замещений — тропы, с помощью которых достигает сущности феноменов не через применение родовидовой логики, перечисления специфических признаков или усмотрение сущности созерцаемой вещи, а через ее обнаружение и высвечивание в ином, актуально невоспринима-

емом образе. Упомянутые отношения-замещения, не означают подмены одного явления другим, а лишь то, что смысл вещи никогда не сводится к самой этой вещи, как и не пребывает в каком-то идеальном месте. Он всегда в другой вещи как ее собственной возможности, через которую она только и существует, обретая уникальные смысловые очертания на границе иного.

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

тономность искусства можно понимать не как его иноприродность миру, а, напротив, как условие его воздействия на социально-политическую действительность.

Подобным образом понимал отношение искусства и общества Теодор В. Адорно: «Нерешенные антагонистические противоречия реальности вновь проявляются в произведениях искусства как внутренние проблемы их формы. Именно это, а не влияние материально-предметных моментов определяет отношение искусства к обществу. Напряженные взаимосвязи различных позиций, рождающие новые импульсы, кристаллизуются во всей чистоте в художественных произведениях и благодаря их эмансипации от реально фактического фасада внешнего мира затрагивают непосредственно самую суть дела»¹.

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

Но что такое «подлинное искусство»? Согласно этимологии слова «подлинное» означает полученное под леньками. Голладские леньки — это применявшиеся для телесных наказаний еще в XIX в. в России плетки с узелками. Добытое под леньками признание и считалась «подлинным». Нас здесь не интересует вопрос, насколько открытой таким образом «истине» можно было доверять. Мы хотим только указать на выраженную в языке смысловую связь когнитивных и художественных практик с практиками насилия, издревле применявши-

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

Следует воздержаться от избыточного теоретизирования, сопровождающегося незаметной подменой рассматриваемого явления ее понятийными психоаналитическими субститутами, как это получилось, например, у Юлии Кристевой². Выводя литературу из испытываемого людьми отвращения, страха и ужаса, которые художник отклоняет в языковой символизации, она невольно подменила причины этих аффектов, соответствующими понятиями³.

Но «страх» и «ужас» не существуют в-себе, в виде понятий. Поэтому выводить произведения искусства из отвращения и ужаса, все равно, что пытаться выяснить, чем занимается стоматолог через изучение зубной боли. Подобно тому, как зубной врач лечит не боль, а зубы, художник создает свои произведения не для того, чтобы всего лишь отвлечься от какого-то абстрактного ужаса или субъективного испуга, а чтобы вскрыть художественными средствами их причины и найти средства его преодоления.

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

Тоже и с искусством. Художник выявляет возможные источники страха, но не путем эстетизации и концепирования самого этого чувства, а через разыгрывание условий его воз-

¹ Ср.: Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 12.

² Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 36–67.

³ Ср.: «От архаизма дообъектных отношений, от незапамятного насилия, с которым одно тело отделяется от другого, чтобы существовать отвращение сохраняет в себе эту мглу, где теряются контуры означаемого и где проявляется лишь неуловимый аффект. Разумеется, если я аффицирован тем, что не представляется мне как определенная вещь, то это означает, что управляют мною и обуславливают меня законы, отношения и структуры самого сознания». (Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 45).

никновения, их символической деконструкции и дальнейшего устранения. Кстати, иногда это не менее больно.

Мы вплотную подошли к вопросу о том, что такое искусство. Но надо сразу заметить, что речь не пойдет о позитивном его определении. Хотя мы не отвергаем никаких существующих определений, указывая только на их недостаточность. Наша исследовательская установка находится на равном удалении от понимания искусства как секуляризованного жертвенного ритуала, профанной молитвы, мастерского отражения-подражания образцам реальности, или самовыражения внутреннего мира художника. Речь пойдет скорее об отрицательных определениях, причем не того, чем искусство не является, а того, что к искусству в искусстве не сводится, являясь в нем, однако, наиболее интересным, наиболее притягивающим, наиболее запоминающимся и, в конечно счете, хотя это и парадоксально, отличающем искусство от не-искусства.

* * *

В.А. Подорога исходит из понимания насилия как причины ограничения чувственных способностей автора, вызванного его травматическими последствиями. Т.е. из соображения, что художник является не столько носителем подобного травматического опыта, сколько ограничен в возможностях его выражения. Следовательно, речь идет не о каком-то непосредственном влиянии насилия на письмо, а о целой системе социальных опосредований, от положения в семье до бытующих в обществе отношений к телу, которая определяет работу внутренних миметических механизмов. Причем сценой этих первичных процессов является не столько семья, сколько социум, и касаются они не столько индивидуальной психики, сколько коллективной телесности, которой художник оказывается причастен как представитель определенного социального слоя, или класса. ЛЕФовская идея «социального заказа» выглядит в контексте этой идеи не столь уж и брутально. Только понимать ее нужно не как зависимость индивидуального сознания от коллективных интересов социальной группы, к которой принадлежит его носитель, а как причастность любого индивидуального телесного переживания социальному, коллективному телу, состояния которого и следует в точном смысле называть бессознательными.

Область этого бессознательного, в свою очередь, очерчивает набор социальных и бытовых привычек, стереотипов поведения и моделей от-

ношений в обществе, включая допускаемые в нем пороги насилия и типы сексуальности. Причем причастность индивида репрессивному социальному опыту совсем не обязательно означает его номинальную принадлежность угнетенному классу, «пролетариату» и т.д., а касается в той или иной мере всех членов общества.

Соответствующий слой телесности В. Подорога⁴ вводит через наблюдение, согласно которому наше тело принадлежит не только нам, и лишь частично может быть присвоено субъектом, будучи со всех сторон вовлечено в потоки природного становления и умирания. Но тоже самое можно сказать и о нашем социальном, коллективном теле, которое касается нас отнюдь не только через идеологические механизмы. В отличие от косного природного тела, налагающего ограничения на наши действия и заставляющем даже нас самих воспринимать наше тело как объект, социальное тело выступает носителем исторической памяти, того бессознательного, которое мы необдуманно называем коллективным, считая его субъектом какой-то внешней коллектив, с его по аналогии примысливаемым «коммунальным» телом. Но единственным субъектом социального тела, как это не парадоксально, являемся «мы сами», даже в более гуманитарном смысле олицетворяя его и воплощая, чем столь знакомое нам «природное» тело. Но это говорит не столько о какой-то заданности и определенности нашей индивидуальности телесной коллективностью, сколько о нашей ответственности за социальное тело, возможность трансформации его привычек, ограничений, стереотипов.

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

⁴ Ср.: Подорога В. Феноменология тела. М., 1998. С. 12 сл.

личие от телесной причины лишь в той мере, в какой он связан на поверхности с квази-причинами, которые сами бестелесны»⁵.

* * *

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

События в этом смысле опосредовано сложнейшими социокультурными механизмами, целой системой социальных ролей, с которыми от рождения встречается и вынужден считаться человек. К такого рода событиям и их претерпеваниям относятся в современном мире насильственные манипуляции над человеческим телом, которые формально повторяются в искусстве, воспроизводя структуру соответствующих травм на уровне задействованной произведением чувственности. Но в этом случае событие не просто трансформирует чувственность, оно разрушающе действует на его первичные принимающие каналы, и в зависимости от характера полученной травмы художник восполняет недостаток поврежденной способности (например, сонорной, зрительной и т.д.) за счет избыточной нагрузки на неповрежденную. Отсюда странность, или остраненность его художественных образов и своеобразие почерка, фактуры произведения.

Причем речь идет в большей степени о бессознательных процессах, нежели о сознательных художественных приемах. Хотя, во вторичном подражании и обработке они могут стать и сознательными. Вопрос однако состоит не в том, является ли искусство подражанием-отражением внешней действительности, образцов прекрасного или безобразного, а в том, в какой степени конкретный

художник способен соответствовать подобному ожиданию от искусства, чтобы таким образом их «отражать». Неверно было бы предположить, что художник является субъектом каких-то надындивидуальных влечений, агентом биокосмических сценариев, а то и медиумом божественных предначертаний. Более дифференцированное понимание мимесиса позволяет также избежать банального субъективизма, идеи творческой исключительности и мистического объективизма, в избрании которых отчасти сходятся материалистическое учение об отражении и доктрина божественного происхождения искусства.

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

Лев Толстой и Фёдор Достоевский на «зеленой улице»

В дореволюционной России дать адекватный язык опыту насилия впервые смогли разночинцы, пробившиеся в конце концов в культурное поле и даже впервые вспахавшие его, создав русскую светскую культуру во второй половине XIX в. Например, литература Ф.М. Достоевского была не столько выражением, сколько организацией репрессивного опыта своей эпохи, той самой «записью на теле», которой и определяется искусство в его уникальной сущности. Упомянутая кафкианская запись здесь не более чем свернутый образ, совмещающий в себе практику письма и область его приложения — социальное тело человека как негативное единство его чувственных способностей. Но можно спросить — как эта запись переходит в

⁵ См.: Делёз Ж. Логика смысла. М., Екатеринбург, 1998. С. 133.

литературу и вообще искусство? Ибо сама по себе она, разумеется, ничем иным кроме репрессии не является? А причастность художника социально и телесно соответствующему опыту не является, как мы уже писали, достаточным условием ценности его искусства. Но возможно она является необходимым его условием? Причем необходима она не в каком-то позитивном смысле жизненного опыта, как испытанного «на собственной шкуре» содержания. Подобное требование к художнику отвергалось еще русскими формалистами — чтобы стать автором «Холстомера» Льву Толстому совсем не обязательно было быть лошадью. Но ведь и к приему остранения материала как его оформления все не сводится. Ибо требуется еще объяснить, откуда берется эта остраняющая материал форма, и чем обусловлен используемый автором прием.

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

* * *

В.А. Подорога отмечает, что в русской реалистической литературе толстовской традиции мы найдем множество образов и свидетельств насилия, не искорененного и в пореформенной России. Но только Достоевский сделал насилие способом, каким реальность вообще может быть представлена. Только у него стала очевидна событийность насилия как стихии и субстрата русского быта. Мимесис-подражание в отношении насилия носит у Достоевского в отличие от Толстого совершенно иной, имманентный характер. Можно сказать, что если Толстой подражает насилию извне, описательно, только изображая его, то Достоевский подражает ему на уровне самого своего тела, имманентного антропологического опыта, перенося его формы на структуру художественного произведения. Герои «Записок из мертвого дома» живут этим насилием, рассматривая через него и оценивая все прочие явления жизни. Поэтому и никакого морализаторства по поводу телесных наказаний у Достоевского не встретишь. Даже описания самых отъявленных палачей в этом смысле скорее нейтральны, а их оценка жертвами не является осуждающей с позиции какого-то правового или морального идеала.

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

Подорога пишет о Достоевском: «Литература Достоевского — одно из наиболее выразительных свидетельств опыта подавленного, оттесненного и одинокого тела в общей картине тогдашних крепостных и пенитенциарных практик. Насилие казалось ему могущественным, сколь и отвратительным посредником между произволом имперской власти и послушанием в пореформенной имперской России. Как если бы можно было составить общую карательную карту отечественной литературы для двух литератур: одной, придворно-дворянской, «барской», и другой — разночинной, литературы по происхождению «холопской» (отчасти рожденной воображением и рессентиментной памятью бывших крепостных); одна поротая, а другая — нет. Вот откуда разрыв между литературами, который ничем не восполнить, хотя бы потому, что их разъединяют начальные образы тела: одно достаточное и полное, завершенное в своей физической и феноменальной проекции, — тело незатронутое (тело, которого никогда не касалась ни розга, ни плеть, ни веревка); а другое — затронутое (тело униженное и оскорбленное, «обнаженное», раздробленное на части, несобранное, слепленное из боли, подавленности и презрения). И один общий критерий, их различающий: телесное наказание... Для литературы Достоевского насилие — не предмет изображения, а способ, каким реальность может быть представлена. Литературная имманентность насилия очевидна, ее нельзя устранить, это стихия, если угодно, само вещество отраженного литературой исторического бытия. Насилие становится художественным приемом, самой литературой. Жить насилием, и через него обращаться к бытию: быть-через-насилие»⁶.

⁶ См.: Подорога В. Мимесис. Т. 1. М., 2006. С. 449.

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

Я исхожу из уже упомянутого различия Породы двух основных стволов развития русской литературы — придворно-дворянской, идущей от Пушкина к Толстому, и далее Бунину и Набокову, и разночинной (“рабской”), идущей от Гоголя к Достоевскому, и далее к А. Белому и А. Платонову. Надо сказать, что различие это не выступает в качестве какой-то объяснительной социологической модели, т.е. не им что-то объясняется, а оно должно быть объяснено из имманентной логики соответствующих художественных произведений, из присутствующих в них зрительных, сонорных, тактильных ориентаций и других антропологических составляющих литературного опыта. Т.е. подход этот носит не идеологический характер, который был свойственен советской социологии искусства уже с 20-х годов, а скорее антропологический. Но произведение не объясняется и не сводится и к набору антропологических и социологических клише, в которых невозможно выразить уникальность того или иного произведения. Оно может быть только описано в окрестности соответствующих «условий», которые в свою очередь именно в нем и проявляются. Другими словами из самих произведений Толстого и Достоевского мы должны увидеть, что означает это «барство» или «рабство» в литературе, и фундированный ими «реализм», а не объяснять этими сверхдетерминированными, уже как бы заранее известными определениями соответствующие произведения. Наивен вопрос: разве может иметь какое-то значение для вопроса о реализме принадлежность Толстого к определенной социальной группе русского общества? Да имеет, но не то, о котором можно (лениво) подумать.

Различие усадебно-дворянской и разночинной литературы было предложено еще в 20-е гг. таким

бескомпромиссным левым теоретиком искусства как Н. Чужак в левовском сборнике «Литература факта» (1928 г.). И хотя позднее оно стало карающим инструментом советской литературной критики, позволявшем функционерам мгновенно отличать своих от чужаков, в первоначальной своей редакции, в контексте идей производственного искусства и литературы факта оно имело принципиально иной смысл.

Чужак был чужд наивного социологического редукционизма — различие это проводилось им не в связи с личной сословно-классовой принадлежностью писателей, а по «признаку литературного влечения», с точки зрения «приемов обработки человеческого-общественного материала и его целевого назначения»⁷. Он пытался нащупать корни этого различия, указывая на образец уподоблений первого вида литературы — помещика, барина и его устойчивого, как бы естественного мира, держащегося однако на сословных предрасудках — идее некоей нормы господского взгляда, полноты барского быта и соответствующих ему удовольствий. В этой связи он характеризовал тургеневский реализм как пассивно-созерцательный, практикующий внешний, опирающийся на представление мимесис, как такое любование действительностью «под знаком красоты и изящества»⁸. Реализм Решетникова и Достоевского Чужак напротив квалифицировал как неудовлетворяющийся правдоподобием (основой традиционной эстетики), отказывающимся от внешних уподоблений, сомневающийся в извечных устоях жизни и пытающийся добраться «до самой жуткой правды».

Чужак пытался далее восстановить связь футуризма и современной ему коммунистической литературы с частью литературной традиции через понятие «жизнестроения», которое сущностно характеризует с его точки зрения разночинный реализм. Пафос жизнестроения и соответствующие способы работы с материалом действительно были характерны для поэзии будетлян и зауми, образцы которых публиковались в ЛЕФе (прежде всего В. Хлебников и А. Крученых), и для поэтов-кубофутуристов круга Маяковского (В. Каменский), для производственников (Б. Арватов и Б. Кушнер), для фактографов и формалистов (С. Третьяков, О. Брик и В. Шкловский), для художников-конструктив-

⁷ См.: Чужак Н. Литература жизнестроения. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 34.

⁸ См.: Там же. С. 36 и сл.

стов (А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, А. Лавинский) и режиссеров (Д. Вертов, Вс. Мейерхольд).

Но Чужак не смог объяснить по каким причинам русские писатели XIX в., принадлежащие даже к одному сословию, тем не менее осуществляли принципиально различные миметические стратегии. Его, перекочевавшее затем в советской учебники истории литературы, социологическое объяснение, связанное с культурным выдвиганием разночинства как социального слоя на фоне развития городов, промышленного капитала и новых производственных отношений, не объясняет также, почему большинство пролетарских писателей 20-х вернулись к эстетике и поэтике «дворянского» реализма, не приняв идей коммунистического футуризма.

А понятия «опыта», «симпатии», «влечения» и «мироощущения» которые Чужак только декларирует следует еще уточнять. Причины, по которым он их не разбирает очевидно связаны с запретом на психологизм в формалистских и структуралистских кругах ЛЕФа. Это же обстоятельство не позволило заумникам и футуристам узнать свои корни в дооктябрьской поэзии и литературе, несмотря даже на двусмысленную филологические подсказки В. Шкловского в «Воскрешении слова». Как мы помним, с корабля современности, футуристы попросили всех классиков без разбора. Но психологизму души и грубому биографизму текста, здесь можно противопоставить антропологический анализ коллективной чувственности не менее авангардных произведений, возникших несколько ранее эпохи русского авангарда.

* * *

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

Первое, на что стоит обратить внимание — это топология авторского взгляда, т.е. откуда смотрят наши писатели на место пытки или казни, ибо соответствующие топологические позиции во многом предопределяют сами способы их письма и оценки рассматриваемого феномена. А они стоят как бы по разные стороны так называемой «зеленой улицы» — строя солдат в два ряда, сквозь который проводят наказуемых. Персонаж Достоевского, хотя и не подвергается сам прямому насилию, смотрит на его

осуществления изнутри, из середины солдатских шеренг, а не с обочины, как персонаж Толстого. И эта топология взгляда, как мы теперь знаем, вовсе не условна. Как известно, Достоевский биографически побывал и в роли невольного палача, стоя в строю солдат, приводящих в исполнение приговор, и в роли избиваемой жертвы, когда сам был на каторге. Возможно именно это позволило ему занять невозможную позицию казнимого палача, избежав тем самым дискурса жертвы.

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

«После бала» выстроен на резком диссонансе статьи и лоска полковника в кругу семьи и светского общества и его же поведения «после бала», на армейском плацу. Но Толстой не способен был понять, что второе служит не просто оборотной стороной первого, а его основным условием. Что проблема состояла не в потере каким-то армейским начальником чести и совести, а в насильственной, но прежде даже не замечаемой Толстым подоснове великолепия балов, бросающей тень даже на беззаботных толстовских барышень. Соответственно и его «реалистические» образы касаются в основном генералов, храбрых офицеров, дамочек на содержании и т.д. Не случайно, что и тяготы войны Толстой показал на теле Пьера Безухова — графского сына. Разумеется, нельзя сказать, что реализм этот не демонстрировал ничего реального. И я даже не пресловутого Платона Каратаева имею в виду⁹. В определенном смысле в выборе подобных персонажей проявилась даже известная честность Толстого-графа — он же действительно не Короленко.

* * *

На основе вышесказанного уже понятно, почему надо осторожно употреблять термин реализм в отношении таких больших и таких разных писа-

⁹ Помнится, что Ж. Делёз на примере описания состояний Пьера в пылу битвы даже иллюстрировал особые темпоральные характеристики события («Логика смысла»). Но сути дела это не меняет.

телей как Толстой и Достоевский¹⁰. Очевидно, что одна и та же реальность виделась ими совершенно по-разному. И никакими формальными приемами, природной гениальностью или достижениями мастерства различия в этих взглядах не объяснишь. «Реализм» оказывается здесь не только слишком расплывчатым определением, не способным ухватить специфику конкретных произведений, но и сбивающим с толку. Ибо он не отвечает на вопрос, почему, несмотря на общую миметическую стратегию уподобления реальным феноменам, характерную для классического искусства вообще, и на разделяемое тем же Толстым и Достоевским аналоговое отношение к действительности в литературе, конечный результат получается столь различным и на уровне содержания и на уровне выражения конкретных социальных феноменов, к примеру, тех же телесных наказаний. Мы уже показали, что здесь не достаточно будет сказать, что они по-разному понимали одно и то же явление, или что пользовались различными художественными приемами для выражения одного и того же содержания или оформления материала. На наш взгляд, Толстой и Достоевский прежде всего работали с различными структурами чувственности и планами выражения.

Поэтика и политика русского левого авангарда

Поэтику русского левого авангарда мы понимаем здесь как политику «другими средствами». «Другое» русское искусство (термин В. Подороги¹¹) не случайно появляется одновременно с социальным освободительным движением в России конца XIX — нач. XX вв. И хотя оно не сводится к этому первому, трудно отрицать некую социальную, антропологическую и экзистенциальную связь этих явлений. Обусловлена эта связь не только негативным опытом несправедливости, подчинения и насилия, но и рядом позитивных составляющих социокультурного опыта. Упомянутая «друговость» предполагает в качестве центрального условия — «определенность некоторого чувственно мира» (Ж. Делёз)¹². В частности это означает возможность трудиться не только в целях выживания, и использовать язык не только в целях коммуникации

и передачи обыденных сообщений, но и для создания специфически человеческого, альтернативного жизненного мира, в котором утилитарность продуктов общественного труда и художественность продуктов индивидуального творчества не противоречили бы друг другу.

Революционные события начала XX в. радикально повлияли на общий характер культурного поля, изменив место и роль искусства в социальной жизни России. Они открыли для художников возможность не только критики наличного состояния общества средствами реалистического 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 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, несопоставимы 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»¹³, в котором бы воплотились мечты людей о всеобщем равенстве, не мог себе даже представить масштабов подобной политико-эстетической утопии. Социалистическая революция обеспечила для художника возможность доступа к реальности в непосредственном, неотчуждаемом режиме, не ограничивающемся условностями, фигурами иллюзии и фикции, открыв для художественного вмешательства, подвергавшиеся прежде только отрешению и острашению области социального опыта. Речь шла об участии художников в принятии глобальных архитектурно-строительных решений, художественном оформлении целых городов, режиссерской организации многотысяч-

¹⁰ Ср. аффективную интерпретацию реализма Гоголя и Достоевского у А. Белого («История становления самосознающей души»).

¹¹ Ср.: Подорога В.А. Мимесис. Т. 1. М., 2006. С. 10.

¹² См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. СПб., 1998. С. 27–29.

¹³ См.: Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. Т. VI. М., 1957. С. 358.

ных революционных праздников, создании новых видов одежды для массового потребителя и разнообразных элементов нового коммунального быта. Но основные усилия художников были направлены на изменение самих отношений между людьми, преодоление определявших их до этого форм господства, насилия и эксплуатации. Для этого в частности была задействована педагогическая функция нового искусства, ориентированная на трансформацию господско-рабской чувственности, глубоко укорененной в российском социальном теле.

Так понимаемое искусство оказывало воздействие на все стороны социальной и политической жизни эпохи, принятые в ней способы коммуникации и модели субъективации, обнаруживая перспективу становления человека как родового существа, способного возвыситься над несчастным сознанием буржуазного индивида и квази-животными 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 20-х — началу 30-х гг. 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 телу Другого. Разумеется, нас будет интересовать и традиционно рассматриваемые в этой связи различия авангардного левого проекта с критической традицией русской классической литературы и теми псевдо-художественными и квази-политическими формами, которые русская культура приобрела в последующие годы советской истории.

Аналитическая антропология искусства и литературы

Антропологический анализ русского художественного авангарда, предполагающий изучение тех социально-политических и антропологических моделей, с которыми вступило во взаимодействие российское искусство, и более всего интересующая нас русская литература в предреволюционные годы, начальный этап революции 1917 г. и корот-

кий период 20-х гг., 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 в языке литературы и искусства, провоцирующего к нормализации 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 оправдания и мифологического замораживания стоящих за социальными кризисами политических и экономических противоречий. Художники и литераторы оказались одновременно мотивированы к обнажению соответствующих противоречий, провоцируя их к рецидиву 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 пределе преодолеть.

Идея Маркса из «18 Брюмера...» о людях как творцах собственной истории, предполагала становление человека субъектом истории в том смысле, чтобы одновременно избавляться от его рабского положения, не превращаясь при этом в гегелевского «господина». Вообще целью антропогенеза (согласно его «Экономико-философским рукописям 1844 г.»¹⁴)

¹⁴ См.: Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. М., 1974. С. 41–174.

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 животное «человек» от других животных, как конечного существа с бесконечными задачами.

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

Я не пошел бы так далеко, чтобы подобно ряду марксистских философов, ставить в логическую, а не только 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 и 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».

Список литературы:

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Белый А. Душа самосознающая. М., 1999.
3. Делёз Ж. Логика смысла. М., Екатеринбург, 1998.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. СПб., 1998.
5. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2. Т. 42. М., 1974.
7. Подорога В. Мимесис. Т. 1. М., 2006.
8. Подорога В. Феноменология тела. М., 1998.
9. Чужак Н. Литература жизнестроения. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929.
10. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. Т. VI. М., 1957.

References (transliteration):

1. Adorno T. Esteticheskaya teoriya. M., 2001.
2. Belyi A. Dusha samosoznayushchaya. M., 1999.
3. Delez Zh. Logika smysla. M., Ekaterinburg, 1998.
4. Delez Zh., Gvattari F. Chto takoe filosofiya. SPb., 1998.
5. Kristeva Yu. Sily uzhasa: esse ob otrvashchenii. SPb.: Aleteiya, 2003.
6. Marks K., Engel's F. Sochineniya. Izd. 2. T. 42. M., 1974.
7. Podoroga V. Mimesis. T. 1. M., 2006.
8. Podoroga V. Fenomenologiya tela. M., 1998.
9. Chuzhak N. Literatura zhiznestroeniya. Literatura fakta. Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa. M., 1929.
10. Shiller F. Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka // Shiller F. Sobr. soch. T. VI. M., 1957.