

Искусство как опыт непонимания

О.А. Ковалев, И.С. Кудряшов
БАРНАУЛ, НОВОСИБИРСК

1

Хотя в слове «искусство» этимологически заложено представление не о понимании или непонимании, а об умении, мастерстве, с пониманием непосредственно не связанном, проблема понимания особенно часто ставится именно в связи с искусством – как искусством вообще, так и отдельными произведениями. И потому тема, обозначенная в названии этой статьи, может показаться до неприличия банальной или же чем-то вроде бессмысленной словесной эквилибристики: каждое понимание есть в то же время непонимание (В. фон Гумбольдт), а всякое непонимание есть понимание (М. Хайдеггер).

Понимание и непонимание суть вещи, связанные между собой значительно более тесно и неразрывно, чем принято замечать. Когда мы понимаем, мы закрываем глаза на множество явлений, точно так же как если мы видим, то не замечаем массу вещей, пребывая в самой настоящей слепоте¹. «Каждый год, каждый месяц, каждая неделя, каждый день добавляет солидный массив новых к совокупности истин, на которые мы опираемся в попытке ответить на вызовы индивидуального и коллективного человеческого существования, – пишет Ф.Р. Анкерсмит, – и в то же время каждый год, каждый месяц и т.д. не менее солидный массив истин обречен, вероятно, на перманентное забвение» [2, с. 94]. И понимание, и видение базируются на избирательности сознания и восприятия – способности осознать, видеть (в широком смысле), учитывать определенные вещи и игнорировать другие. Восприятие, как и мышление, устроено по принципу вычитания (построения схемы, списка). Очень сложно со-

¹ Великолепной иллюстрацией к этой избирательности восприятия, хотя, пожалуй, крайним ее выражением, мог бы послужить эпизод встречи Шатова с женой в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Шатов страстно желает узнать причину плохого самочувствия жены, но не видит очевидного: Marie беременна.

мневаться во всем¹ и замечать все, в особенности когда мы активны. Деятельность предполагает определенную слепоту². Вероятно, именно с этим связана широко распространенная в культуре, в том числе в литературе, апология созерцательности как типа восприятия, наиболее далекого от слепоты активного деятеля.

При этом, понимая, мы не только усваиваем сомнительные, в сущности, истины, но и воспринимаем определенные ценности как нечто само собой разумеющееся. Порой для этого достаточно их коллективного принятия. А потому так ли уж далек был от истины Л.Н. Толстой, рассматривая искусство как опыт коллективного переживания, основная задача которого заключается в достижении единства³, т.е., в конечном счете, как форму конструирования социальной реальности.

Понимание – очень широкая категория и, вследствие этого, несколько неудобная. Возможно, это всего лишь гипостазирование оборотной стороны непонимания, – явления значительно более реального и конкретного. Ради большей предметности рассуждения следовало бы выделить разные типы понимания – например, понимание-узнавание, понимание-дивинацию, понимание-осознание, понимание как идентификацию с другим человеком, понимание цели и т.д. И может быть, главный вопрос в связи с искусством надо ставить не о понимании, не о познании, а о видении – способности видеть, при этом определенным образом, – о «замечании».

Гносеологическое противопоставление объяснения и понимания предполагает, что объяснение – это в снятом виде руководство к воздействию, что воплощено в известном выражении Ф. Бэкона «knowledge is power». А есть ли сила в понимании? По большому счету, на обыденном уровне понимание воспринимается скорее как ослабляющее нас бремя: в отличие от объяснения, оно ведет к принятию некоторых обязательств. Среди них наиболее очевидны этическое и практическое обязательства. Этическое обязательство связано с пониманием правильного и неправильного: следовательно, я обязан не допускать проступков; по крайней мере, совершая проступок, я всегда знаю о своей неправоте. А практическое обязательство состоит в том, что если я понимаю, то не могу не проявить это понимание на практике. Что же в таком случае можно сказать относительно непонимания? В непонимании как установке возникает неопределенность (приостановленность обязательств), что дает больше воз-

¹ «Однако дело не в том, что мы не *в состоянии* исследовать всего – и потому вынуждены довольствоваться определенными предпосылками. Если я хочу, чтобы дверь отворялась, петли должны быть закреплены» [4, с. 362] (курсив автора).

² «Мы настроены на действие, а не на размышление, поэтому наша жизнь, как правило, слепа по отношению к самой себе. Как будто некое табу говорит нам: “Знать о знании запрещается”» [Матурана, Варела, 2001, с. 21].

³ «Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление» [19, с. 173]. Ср. также: [9, с. 215].

возможностей для выстраивания собственного отношения на основе желания и удовольствия.

Мы ставим своей задачей охарактеризовать ту роль, которую искусство играет в формировании определенного способа видения, восприятия и, соответственно, то значение, которое оно имеет для целесообразного, необходимого человеку непонимания. При этом, отдавая себе отчет в условности данного разграничения, мы отделяем рецептивную сторону от продуктивной и подразумеваем прежде всего отношение реципиента к продукту чужого творчества, хотя в какой-то степени и отношение автора к тексту, а также к своему потенциальному читателю, зрителю или слушателю.

2

Хотелось бы сразу дистанцироваться от расхожих и, как правило, вздорных сетований по поводу непонимания искусства. В таких случаях речь обычно идет о каких-то определенных жанрах или конкретных произведениях. Искусство по-прежнему остается весьма загадочной и темной сферой, и это, видимо, вытекает из его природы: процесс его воспроизводства сопровождается мифологизацией различных ценностей, желаний и реальностей, а потому представить себе историю искусства без воспроизведения разного рода фантомов, населяющих также литературоведение и искусствознание, в принципе невозможно. Исследователь искусства является прежде всего читателем, зрителем, слушателем, одержимым теми формами понимания, которые предлагаются самим текстом, а потому процессы понимания, формируя характер обсуждаемой проблематики, одновременно означают непонимание, неспособность задавать тексту свои, «другие» вопросы¹. Иначе говоря, основы метаязыка исследователя обычно формируются самим текстом. И дело здесь не только в неспособности создать совершенно особый метаязык, а в том, что реализация подобного проекта привела бы к утрате истинного предмета исследования, и стремление анализировать язык, которым говорит искусство, очень сложно отделить от процесса восприятия текстов, написанных этим языком (см. также: [16, с. 21–22]). Конечно, критическая рефлексия в идеале существенно отличается от обычного, «наивного» восприятия произведения, однако «на всякого мудреца» критического осмысления «довольно простоты» эмоциональной и интеллектуальной вовлеченности в процесс восприятия именно этого текста.

Активность искусства, сила его воздействия связаны прежде всего с той волей, которая навязывается воспринимающему и которая в большинстве случаев при «нормальном» восприятии не столько понимается, сколько воспринимается благодаря действию мимесиса как готовности к воспроизведению.

Чему служит искусство – давний и запутанный вопрос, ответить на который в рамках данной статьи не представляется возможным. И дело не только в

¹ «Спонтанный, некритический читатель склонен забывать обо всех дополнительных обстоятельствах, отделяющих текст от захватившего его в данный момент частного смысла. При чтении стихотворения или романа эти проблемы тоже не вполне очевидны, ибо здесь они настолько глубоко внедрены в язык, что для их обнаружения требуется значительное усилие интерпретации» [15, с. 8–9].

сложности проблемы, но и в том, что саморефлексия искусства часто либо игнорировала этот вопрос, либо, отвечая на него, исходила из представления об искусстве как самодостаточной, свободной и автономной сфере деятельности. В свое время П. де Маном был отмечен парадокс литературы и, по сути, искусства вообще, суть которого заключается в одновременной необходимости и недостаточности формализма. «С одной стороны, литературу нельзя воспринимать как всего лишь особый случай референциального значения, поддающийся декодированию без остатка. Код слишком очевиден, сложен и загадочен; он привлекает непомерное внимание к себе самому, и этому вниманию приходится приобретать строгость метода. Невозможно обойтись без структуральной сосредоточенности на коде ради него самого, и литература всегда вынашивает свой собственный формализм. <...> С другой стороны – и это самая настоящая загадка – никакому литературному формализму, каким бы точным и обогащающим в своей аналитической силе он ни был, не дано возникнуть, не показавшись редуктивным. Когда форму рассматривают как внешнее украшение литературного значения, или содержания, она кажется поверхностной и ею не дорожат» [14, с. 10–11] (См. также: [1, с. 186–187]).

В спорах об искусстве последних двух веков большое значение имела традиция разграничения эстетического и утилитарного и практика ценностно-обособления искусства как части культуры от науки, этики, практической деятельности, на которой в значительной степени базируются и современные расхожие представления об искусстве. Противопоставление эстетического и практического достигло значительной остроты уже в XIX веке, но привело к крайним, радикальным формам «чистого искусства» только в веке XX [17].

Вопрос о ценности, значимости красоты (или ее бесполезности) обсуждался очень часто и в самых разных формах, но нам хотелось бы обратиться к несколько эксцентрическому его отражению в романе Ф.М. Достоевского «Бесы».

– А я объявляю, – в последней степени азарта провизжал Степан Трофимович, – а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... <...> Да знаете ли, знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоят минуты без красоты, – знаете ли вы про это, смеющиеся, – обратитесь в хамство, гвоздя не выдумаете!.. Не уступлю! – нелепо прокричал он в заключение и стукнул изо всей силы по столу кулаком» [7, с. 372–373].

Идея ценности красоты в устах Степана Трофимовича принимает радикальную, категоричную форму, словно перед нами авторская попытка докри-

чатся, защищаясь от критики броней иронии в отношении к персонажу. Степан Трофимович не приводит ни одного аргумента, превращая высказанную мысль в парадокс, благодаря чему она начинает походить на юродское пророчество. Но ироническая форма подачи в приведенной цитате лишь маскирует актуальность мысли персонажа для автора. Как известно, позицию Достоевского характеризовало настойчивое стремление уйти от противопоставления практического и эстетического. (Более всего об этом свидетельствует его статья «Г-н –бов и вопрос об искусстве»). И странная форма подачи в данном случае – попытка преодолеть те способы решения проблемы предназначения искусства и красоты, которые навязывал язык критической рефлексии эпохи.

Однако в данном высказывании есть некая двусмысленность, которой вряд ли можно избежать при той или иной его интерпретации. И эта неопределенность мысли персонажа позволяет нам вчитывать в его реплику объяснения самые разные: от религиозных концепций искусства и представления о том, что итогом истории человечества является некий музей «художественных сокровищ», составляющий наследие предшествующих веков и главную ценность, мерило, критерий оценки той или иной эпохи, до представления о биологической ценности и необходимости красоты (красота как плод, итог и цель развития живых организмов).

Превращение искусства в своеобразный музей художественных ценностей, напоминающее процесс снятия сливок, чревато отчуждением продукта от процесса его производства и производителя. Красота превращается в фантом, а реципиент – в пассивного потребителя, освобожденного от труда по созданию эстетической ценности. И это отчуждение, лишая потребителя возможности в той или иной форме воспроизвести творческий акт и превращая эстетическое в формализованное, лишившееся жизни (ср.: [11, с. XXII]), в то же время является органическим продолжением «природы» искусства.

Разделение труда и профессионализация художественной деятельности способствовали сакрализации красоты и превращению ее в тайну. Фетишизация красоты создает иллюзию ее полной самостоятельности и независимости от иных ценностей и самого субъекта. Вопрос о причинах и истоках автономизации эстетической ценности потребовал бы обращения к древним грекам, в частности к Аристотелю, но подобное рассмотрение выходит за пределы задач, очерченных для себя авторами данной статьи.

3

Проблема ценности искусства, несомненно, связана с вопросом о роли эстетического в жизни человека, хотя при этом заведомо уже данного вопроса. Искусство – лишь одна из форм выражения эстетического начала, и вопрос о его значимости маскирует другой, более важный и, возможно, более серьезный – о значении эстетического.

Утилитаризм XIX века, с его противопоставлением эстетических и практических ценностей, крайним выражением которого в России было «разрушение эстетики» Д.И. Писарева, возник вследствие смешения вопроса о роли красоты (эстетического) с вопросом о ценности исторических форм искусства (ревизия конкретных текстов).

Конфликт эстетического и практического – своего рода идеологема эпохи, структура восприятия, сформировавшаяся в определенный исторический момент. Само выделение сферы эстетического и осознание ее автономности историчны. И скептическое отношение к эстетике у позитивистов XIX века было связано с тем, как изначально, с момента возникновения эстетики, позиционировалась эта сфера с точки зрения теории познания. В какой-то степени это была позитивистская реакция на эстетику Гегеля, мешавшая увидеть то фундаментальное значение эстетического, на котором настаивал Достоевский.

Не так давно Ж. Рансьер в работе «Эстетическое бессознательное» (2001 г.) обосновал взгляд, согласно которому к концу XVIII века, т.е. к началу современной художественной эпохи, искусство оформилось как область парадоксального мышления, соединяющего в себе знание и незнание, видение и слепоту [18]. Выделив эстетику как самостоятельную философскую область, А. Баумгартен предложил рассматривать ее в виде дополнительной области познания, причем несколько ущербной, «темной» по сравнению с логикой. Однако для Баумгартена, как и для И. Канта, центральная проблема эстетического (и особенно искусства) в том, что оно предполагает случайное (произвольное, привходящее, субъективное, патологическое, т.е., по Канту, связанное с индивидуальным желанием), а не сущностное, априорное. Неотъемлемость субъективного элемента в восприятии и познании искусства для них фактически была знаком непонимания истинных оснований данного опыта. А значит, искусство для Баумгартена – род не вполне понимающего познания. Таким образом, искусство и – шире – сфера эстетики изначально воспринимались как «организованное непонимание», опыт, в содержании которого есть скрытое, не подлежащее осознанию, то, что присутствует, оставаясь незамеченным.

Акт такого выделения, обрисовки границ данной сферы строится на непонимании, т.е. на «незаконной» остановке мысли, обособлении сферы особого мышления, где познание осуществляется в темных глубинах бессознательного. Формальная логика ничего не дает для определения жизненных границ эстетического опыта, а диалектическая логика не может быть искусственно остановлена в каком-то месте. Иными словами, автономия эстетической сферы в мысли – это всего лишь результат неоконченного продумывания категории эстетического, а в конечном счете (в соответствии с духом гегелевской философской системы) может быть установлено спекулятивное тождество эстетики с другими сферами, в том числе практической. Следовательно, автономия эстетического в мысли сохраняется до тех пор, пока либо работает система «защитивания» (разного рода самообманы и самоотсылки), либо принимается какое-либо внешнее ограничение идеологического характера, например ценность.

Но в этой остановке мысли есть что-то естественное и необходимое, не позволяющее рассматривать ее как аномалию. И дело не только в том, что слепота до конца не преодолима, но и в том, что сам феномен искусства делает самоослепление особенно органичным.

С этой добровольной слепотой мы постоянно сталкиваемся в обыденных рассуждениях об искусстве, красоте, вкусе. Человек склонен здесь к отстаиванию «чистоты» ценности, генезис которой он обычно игнорирует, основывая

ее на некой фетишизации субъективного вкуса и не идя дальше «мне нравится, потому что мне это нравится», «красиво, потому что красиво». Это «очищение» эстетической ценности – придание абсолютного, общечеловеческого или даже внечеловеческого статуса ценностям, детерминированным либо социальными интересами, либо психологическими проблемами, которые пытается решить автор, – имеет место в разных формах и в разные эпохи.

Тем самым потребитель приобщается к сфере ценностей, ни на чем не основанных, ценностей как таковых. В результате даже на уровне самого примитивного эстетического опыта мы сплошь и рядом сталкиваемся с доморощенной формой «искусства для искусства», существование которой предполагает добровольную слепоту незнания и непонимания. Анализ позволил бы обнаружить здесь разного рода защитные механизмы, а в конечном счете это непонимание часто, особенно в современной культуре, базируется на стремлении оградить удовольствие, ибо страх перед пониманием – это страх утратить возможность и способность наслаждаться.

Будучи способом преодоления, эстетизации острых углов реальности, искусство может помочь человеку избегать неприятных мыслей, эмоций, в том числе производя сублимацию смерти (по Ж. Делезу). Но дело, конечно, не только в том, что оно помогает человеку закрывать глаза. Не меньше оснований утверждать, что искусство способно доносить до человека неприятные истины. В этом смысле искусство инструментально, так как, в зависимости от установки, обладает либо упорядочивающей и лакирующей, либо деструктивной и демифологизирующей силой, и вряд ли можно говорить о какой-то одной функции.

Попытка вытеснения эстетического гедонизма свидетельствует о мазохизме. По мнению С. Жижека, мазохизм обладает освобождающим потенциалом. И напротив, крепкая приверженность к ценности изоморфна перверсивной структуре садизма, где садист – лишь инструмент удовольствия Другого (гарант ценности), и вся активность – лишь серия попыток доказать, что Другой обладает полным наслаждением, заполнить нехватку в его существовании¹.

Человек нуждается в языке искусства не только потому, что не может или не хочет ясно выразить свои мысли. Не менее важен тот факт, что искусство, будучи важнейшей формой коллективного бессознательного, является языком (или совокупностью языков), который не подчиняется тотальной рационализации, связанной с господствующим типом мышления, ценностями, идеологемами (см. подробнее: [1, с. 185–186]).

Большинство определений художественной речи в литературоведении так или иначе акцентирует внимание на расхождении между сказанным и подразумеваемым, особым характером информации, благодаря иносказательности, тропичности имеющей латентный, скрытый характер.

¹ «Садизм связан с отношениями господства, тогда как мазохизм – это необходимый первый шаг к освобождению. Когда мы подчинены властному механизму, это подчинение всегда и по определению подкрепляется конкретной либидинальной нагрузкой: подчинение порождает прибавочное наслаждение из себя самого» [8, с. 106].

Возможно, самое ценное в искусстве – его фатальная двусмысленность, о которой так много писали постструктуралисты (см.: [10, с. 285]). И это свойство нельзя сводить лишь к стремлению автора контрабандой проводить запретные смыслы, интенции и т.д. (не важно, о какой цензуре – внешней или внутренней – идет речь). Хорошо известна двусмысленность положения, в котором находится учитель литературы, вынужденный либо выводить моральный итог произведения, либо гипертрофировать те элементы рационализации, которые содержит текст, но которые находятся в сложном соотношении с процессами его порождения.

Дело еще и в том, что переплетение кодов, интенций, желаний, выражающихся в процессах фантазирования (активность, которая обычно и воспринимается как собственно творчество), сближает произведение с самой реальностью: оно уподобляется материалу, сырью, ценность которого состоит именно в том, что из него можно извлечь очень многое. Этот материал будет неизбежно сложнее и проблематичнее, чем любая интерпретация.

Поэтому в восприятии искусства и произведения как знаковой системы или знака есть недостаточность. Продукт творчества не в меньшей степени напоминает порожденное человеком живое существо, которое может быть уподоблено другим явлениям природы. Не случайно произведения, в которых нет этого остатка – элементов, недоступных пониманию или объяснению, обычно не производят значительного воздействия. Но этот остаток обычно воспринимается как некая глубина, перспектива, допускающая возможность движения и активности. А потому искусство может рассматриваться как поле опыта – не до конца освоенного и не осваиваемого в принципе.

Таким образом, искусство нуждается в непрозрачности знака – своеобразном сопротивлении тотальной семиотизации. Это позволяет ему уподобляться явлениям природы, превращаться в вещь, не пронизываемую до самого конца смыслом, или по крайней мере сопротивляющуюся этому.

Автор, с одной стороны, стремится сделать целесообразность законом своего произведения. С другой стороны, все многообразие информации, содержащейся в тексте, не поддается структурированию, что в русле теории интертекста было осмыслено как неизбежная множественность текста.

Однако нас в данном случае интересует не интертекстуальность литературы современного образца, а скорее, сама сопротивляемость плоти текста смысловому упорядочению, та множественность, которая не обязательно должна расцениваться как наличие в пределах одного текста разных субтекстов. Возможно, лучшей иллюстрацией к данному положению могли бы стать гоголевские произведения, с характерной для писателя тягой к свободным, подчеркнута лишним деталям. У Гоголя это не только прием, но и характеристика творческого сознания, тема творчества, а также признак самой реальности.

Эта избыточность, не контролируемая смыслом, в самом тексте может быть представлена как наложение кодов (вспомним, например, такие эпизоды из «Ревизора», как чтение письма городничего, интерпретация чиновниками той информации о Хлестакове, которая не соответствует их «знанию» о том,

что перед ними ревидор). Одновременно это особенность активности автора, создающего не просто текст, но некий аналог реальности¹.

Позиции, в которой мы первично ориентированы на текст, его смысл, и где возможность самопонимания только декларируется, но оставляется «на потом», противостоит позиция, для которой характерна ориентация на самих себя и ту работу, что мы производим посредством текста в себе. По сути, присваивать новые смыслы гораздо проще, чем совершить обращение к себе, которое является скорее отождествлением с некоторой пустотой, отсутствием, чем-то, не имеющим позитивного статуса. В первом случае искусство приносит удовольствие (хотя краткое и явно сходное с самоудовлетворением), а во втором – усилия и даже неудовольствие (которые тоже могут переживаться с удовлетворением). И в итоге мы получаем парадокс: настаивая на своем непонимании, мы приходим к пониманию себя, к определенности; и наоборот, ухватившись за понимание смысла, мы приходим к неопределенности, свойственной эстетической позиции, с ее приостановкой обязательств.

4

В большей части рассуждений об искусстве и эстетическом в том или ином виде присутствуют две основные категории – ценность и удовольствие (наслаждение). Обывательские рассуждения об искусстве очень редко бывают связаны с желанием понять, если подразумевать под пониманием долгий и сложный процесс перестройки субъекта и формирования новых структур восприятия². Наоборот, чаще всего здесь имеет место фиксация, ограничение, остановка. За обычными в таких случаях рассуждениями о понимании / непонимании часто скрывается что-то другое: ожидание определенной силы воздействия, готовность к ожидаемому (более или менее) типу наслаждения. Тем более что реальные мыслительные процессы представляют собой более сложную градацию, чем это позволяет обнаружить прокрустово ложе дихотомии понимание / непонимание.

Итак, чаще всего понять-то мы и не желаем. Или боимся понять слишком много – понять лишнее. Скорее, подразумевается неспособность или невозможность воспроизвести ожидаемый эффект воздействия, значение которого не только в получении более или менее значимого удовольствия, но и в свое-

¹ Любопытный пример рефлексии по поводу «лишних» деталей как свойстве литературы и творческого сознания автора мы встречаем в повести «Шинель»: «Об этом портном (Петровиче. – *О.К., И.К.*), конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то, нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда. <...> Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, к сожалению, о ней не много было известно...» [5, с. 119–120].

² «... Как раз за разом подчеркивает Лакан, нет никакого изначального *Wissenstrieb* (влечение к знанию); стихийная установка человека – *je n'en veux rien savoir* – я не желаю ничего об этом знать, и, будучи далеким от осуществления нашего самого сокровенного стремления, психоаналитическое лечение должно вестись “против шерсти”» [8, с. 48].

образной ритуализации этого процесса: повторяемость здесь самоценна, ибо она воспроизводит и картину мира, и структуру субъекта восприятия, доставляя иллюзию необходимой для субъекта идентичности, в том числе идентичности социального субъекта. И те формы видения и отношения, которые дает искусство, позволяют игнорировать, признавать как бы несуществующими целые сферы опыта, реальности. Но это лишь одна грань данного свойства искусства.

Формируя взгляд на реальность, искусство делает невидимыми определенные уровни опыта, игнорируя их или трансформируя определенным образом. Принадлежность искусства к ценностной сфере проявляется, в частности, в том, что изображение как бы автоматически означает нечто вроде канонизации, признания за определенными явлениями их права на существование, а игнорирование, неизображение, напротив, означает их небытие.

Но и наш привычный взгляд на мир – это взгляд невидящий, взгляд, который регистрирует символические соответствия вещей и слов, заставляя нас обращать внимание только на то, что попадает в рамку желания. Произведение искусства предлагает другой взгляд, взгляд чужой (авторский) и обычно гиперчувствительный в отношении определенных явлений или граней бытия, т.е., по сути, навязывает чужое желание, чтобы мы могли сфокусироваться на чем-то непривычном. Однако чем это отличается от привычного взгляда на мир, если учесть что все желания у нас по определению чужие, заимствованные? К тому же взгляд автора – это в очень малой степени индивидуальный взгляд, даже если говорить о потребителе, ориентированном на отношение к автору как к индивидуальности. И значит, задача состоит в том, как объяснить, что для человека область искусства оказывается сепарированной от привычных вещей и желаний, учитывая что структурно они мало чем различаются.

В этом смысле эстетический опыт также миметичен: он предполагает подражание другому, игровое усвоение его взгляда, но, по сути, перед нами экономический обмен, так как это добровольное согласие на самоотречение или, точнее, на пассивную роль ведомого ради обещанного удовольствия, пока или ценностного самоутверждения.

Не в том ли дело, что здесь мы по-разному относимся к объекту? Если несколько огрубить оба подхода до схемы, то в первом случае по отношению к объекту желания я знаю, чего хочу от него, но не знаю причины (что этого хочет другой), а во втором – я не знаю, чего хочу от предмета искусства, но знаю почему (потому что он ценен вообще, для других). Подобное смещение интереса с объекта желания на объект-причину желания Лакан рассматривал как основной механизм фетишизма.

Далее, можно заметить, что сам процесс творчества влечет за собой ограничение в последующем понимании его продукта: сокрытие генезиса, мотивов творчества. Воображение, фантазирование предполагают мифологизацию – игнорирование несвободы фантазии и сокрытие механизмов трансформации реальных впечатлений. Например, Достоевский сферу творчества воспринимал в связи с возможностью высказаться, но понимание для него как для писателя было далеко не единственным, что требовалось от читателя – не менее важно было признание его превосходства над другими авторами (Гоголем, Тургеневым, Толстым). Следовательно, творчество рассчитано на неполное

понимание автора. Текст указывает направление авторской активности, хотя при этом и происходит аберрация: субъективное превращается в объективное. И хотя творчество воспринималось им как форма исповеди, в его стремлении к самораскрытию была двойственность, если не сказать амбивалентность. Достоевскому был присущ страх перед полной ясностью и пониманием, который часто принимал форму страха перед завершением, заставлявшего его бессознательно организовывать творческий процесс таким образом, чтобы обстоятельства мешали придать тексту завершенность и окончательность. Достоевский как будто все время рассказывает одну и ту же историю – о своем желании рассказать, сдерживаемом стыдом и страхом.

Страх Достоевского перед окончанием акта письма – это в некотором смысле истерическая проблема: «Другой не должен знать все» – это формула моей свободы, нетоталитарного пространства. Как только слова сказаны, Другой может понять, что за ними стоит, понять меня – но как раз этого я не хочу. Я, напротив, хочу как можно дольше морочить голову Другому, иметь возможность обмануть его, так как в акте понимания из субъекта я перехожу в объект, что переживается как унижение. Пока я обманываю Другого, держу его в неуверенности относительно себя – до тех пор я являюсь субъектом.

Таким образом, произведению искусства присуща двойственность, ибо, с одной стороны, его восприятие предполагает в той или иной форме и степени (хотя бы минимальной) подражание автору, т.е. элемент воспроизведения и понимания мотивов творчества – не обязательно психологических – это может быть желание что-то сказать, выразить отношение к тем или иным явлениям. С другой стороны, происходит мифологизация мотивов творчества (сокрытие, вытеснение одних и выпячивание, гиперболизация других) и (само)образа творца.

Двойственность искусства имеет место не только на уровне автора, но и на уровне читателя, который оказывается между двумя иллюзиями – автора-демиурга, который все продумал, в том числе реакцию читателя, и автора, который не осознавал глубинные мотивы своего поведения, а потому я как читатель целиком свободен в своей рецепции. В действительности ни читатель, ни автор не свободны, обладая частичной мобильностью между этих двух полюсов-фантомов.

Безусловно, тот тип творчества, который имеет место у Достоевского, является лишь частным случаем, но, возможно, его локализация в истории искусства является иллюзией не в меньшей степени, нежели абсолютизация, ибо мы имеем право вчитать в него как полное подчинение индивидуального автора большому Другому (основа традиционалистского искусства), так и тенденцию к растворению индивидуального «я» в текстовой множественности и анонимности искусства второй половины XX века.

В герменевтике XX века стало общим местом признание ценности венаходимости субъекта воспринимаемому тексту или его автору (М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, М.М. Бахтин). Иначе говоря, дистанцирование делает невозможным понимание как простое узнавание, затрудняя восприятие (острая

его, если вспомнить В.Б. Шкловского), но именно эта затрудненность и способствует рождению смысла. Иначе говоря, понимание здесь возникает вследствие первоначальной венаходимости по отношению к автору, т.е. непонимания. Субъект формируется как понимающий, но при этом как новый субъект – не воспроизводящий миметически автора текста, а становящийся. И понимание есть часть этого процесса формирования нового субъекта, или формирование его заново.

С точки зрения семиотики, необходимость восприятия иного, незнакомого или частично незнакомого кода является генератором смысла, источником активности и фактором активизации сознания [12, с. 45]. Но это опять-таки означает, что момент непонимания не есть явление негативное. Напротив, ситуация непонимания продукта художественной деятельности другого человека, вызывая к активности и к преодолению венаходимости объекта, чревато пониманием, в то время как узнавание или простое воспроизведение, подражание не создают для него условий. Таким образом, дело не только в том, что искусство предлагает опыт непонимания, но и в том, что это ценный, необходимый опыт.

При восприятии произведения ощущение понимания обманчиво, легкость и быстрота понимания свидетельствуют скорее о том, что как раз понимание-то и не происходит, скорее оно сродни узнаванию, о котором писал в свое время В.Б. Шкловский, считавший, что оно противоречит природе искусства [22, с. 62–63]¹. Иначе говоря, если искусство и предполагает понимание, то происходит оно лишь в процессе решения проблемы, в результате столкновения с непониманием.

Благодаря непониманию не происходит ни узнавание, ни автоматическое схватывание. Наоборот, произведение искусства предстает как проблема, провоцирующая пересмотр стереотипов, защитных механизмов, непротиворечивой картины мира. Но при этом само произведение искусства – это структура, в которой есть неправильность, парадокс, то, что не может быть объяснено, а скорее вызывает к объяснению, противоречие, которое, образуя разлом в струк-

¹ По мнению Ф. Джеймисона, для современной художественной культуры характерна такая репрезентативность, при которой происходит неузнавание ближайшей реальности вследствие ее остранения и реструктурирования, что особенно хорошо проявляется в таких жанрах, как детектив и научная фантастика. По Джеймисону, искусство (и в особенности современное искусство) предлагает своеобразный опыт непонимания / неузнавания как опыт непрямого, периферийного видения, позволяющего нам воспринимать. Например, Р. Чандлер «с помощью диалектического трюка <...> формально задействовал “развлекательный” жанр, чтобы отвлечь нас в весьма специфическом смысле: не от реальной жизни частных и общественных неприятностей, но именно от наших собственных защитных механизмов против этой реальности. Тайнственные сюжеты его историй есть, таким образом, средство для отвода глаз, фиксирующее наше внимание на своих видимо броских, но в действительности совершенно тривиальных загадках и саспенсе, так, чтобы невыносимое пространство Южной Калифорнии могло быть увидено периферийным зрением “во всей своей красе”» [6, с. 40].

туре, делает произведение более действенным. Присмотритесь к потребителю сериалов, и вы увидите, что и в этом случае действует тот же механизм – формулировка проблемы и ее разрешение, и в этом, может быть, состоит высшее практическое назначение искусства.

6

Разумеется, разные типы культуры дают различные формы соотношения между письмом и чтением. Насколько значимо для читателя то, что первые страницы эпопеи М. Пруста появились на свет одновременно с последними страницами, а Л. Толстой в процессе работы делал подробные характеристики своих персонажей, не вошедшие в окончательный текст романов?

Исходно автор – авторитет, жрец, владеющий тайной. Читатель подчиняется ему, он ведомый, слепо доверяющий. Иное здесь – это «секреты» мастерства, которыми должен овладеть читатель, слушатель, зритель. Может быть, именно поэтому в отношении к искусству присутствует готовность признать ценность, которая (еще) не стала ценностью для меня, не предполагает неперемногого стремления производить ревизию – проверку – с точки зрения способности произведения доставлять удовольствие. Разумеется, при определенных условиях эта эмоциональная открытость и готовность может выглядеть как самообман: я делаю вид, что мне это нравится. Особенно если по какой-то причине в моем восприятии начнет действовать установка на подлинность, естественность.

Работа по восприятию произведения выступает как плата за доставляемое удовольствие. Я должен напрячься, чтобы затем насладиться. Но эта установка предполагает открытость субъекта: сначала я должен полюбить, эмоционально и интеллектуально открыться. Именно поэтому в установке на полную спонтанность и естественность восприятия, не связанной с преодолением иного и непонятого, есть нечто противоестественное, по крайней мере, загадочное, о чем пишет С. Жижек: «Как переживание удовольствия, которое изначально было побочным продуктом деятельности, полностью подчиненным цели нашего выживания (когда оно было сигналом того, что цель достигнута), превращается в самоцель? Показательным случаем, конечно, является сексуальность: сексуальное удовольствие, изначально служившее сигналом того, что цель воспроизведения потомства достигнута, теперь становится самоцелью, а человеческое животное тратит все больше времени на достижение этой цели, детально планируя его и даже прямо блокируя основную цель (через контрацепцию)» [9, с. 250–251]. Искусству изначально присуща некоторая насильственность, оно предполагает готовность признать ценность иного, и – в связи с этим – способность становиться иным. Поэтому так важен момент непонимания – он как раз свидетельствует о моей способности к восприятию иного.

Эстетический опыт очень близко соприкасается с непониманием еще по одной причине. Сам исток эстетического опыта – возникновение и переживание красоты – часто рассматривается как крайне противоречивый акт. Считается, особенно в рамках подходов, ориентирующихся на биографию, что человек однажды испытывает опыт прекрасного, увидев что-то поистине красивое (например, общепризнанное произведение искусства или замечательный вид

природы), а затем этот опыт становится матрицей, основой для будущих эстетических переживаний и привязанностей. Но как можно воспринимать прекрасное, не взрастив в своей душе аналог такого качества? – спрашивает М. Мамардашвили вслед за М. Прустом¹. Скорее всего, истоком любого эстетического опыта является опыт, который мы не можем интегрировать в нашу символическую вселенную, т.е. опыт, содержащий свой избыток, свое отрицание (в психоанализе это называется первичной травмой – столкновением с необъяснимым желанием и наслаждением Другого).

Понимание направлено к истине, но о какой истине идет речь? Перефразируя А. Бадью, можно сказать, что есть Истина смысла (истина в герменевтическом статусе) и Истина Реального (истина по ту сторону смысла, истина травмы). Возникает искушение сделать вывод о том, что в нашем отношении к произведению искусства чем более мы направлены к пониманию смысла высказывания, тем более находимся в непонимании Истины Реального. И напротив, чем более мы обращены к своей неспособности понять что-то в произведении, тем ближе мы к Истине Реального, т.е. к «бессознательному пониманию» чего-то в себе.

Основная идея Ж. Лакана относительно истины заключается в его выражении «истина обладает структурой вымысла». Фактически истина проявляется каждый раз, когда мы сталкиваемся с лакунами и разрывами в понимании, которые вынуждены заполнить фантазией, вымыслом. Истина проявляется через сам вымысел, причем не только через его содержание, но и его место, значение в структуре. Однако вся сложность такого подхода к истине состоит в неясности того, как двигаться к пониманию, сохраняя свое отношение к вымыслу как вымыслу. Иными словами, как только вымысел сам по себе становится для нас лишь отсылкой к истине – мы сразу же лишаемся всякого к ней доступа. Здесь возникает странный (а для психоанализа весьма насущный) вопрос: как мне как можно дольше не понимать, чтобы как можно вернее приблизиться к своей частной истине? Жижек подсказывает нам ответ: для этого нужно сохранить рамки фантазии, т.е. ту самую загадку желания Другого – оставить ее загадкой, избежать соблазна легкого ответа. В сущности, такой ответ прямым образом связан с тем, как мы воспринимаем тексты, искусство вообще. Ведь чтобы произведение искусства оставалось таковым, мы должны сохранять хотя бы минимум «почтения» или веры в автора (того самого Автора, которого критикует и деконструирует постмодерн). Говоря другими словами, в наше несерьезное, «ироническое» время мы должны суметь очень серьезно воспринимать слова. Нам необходим «искренний самообман» относительно произведения, мотивов автора и даже самих себя.

¹ «Если мы попытаемся окружить ребенка такими предметами – хорошими книгами в том числе, то тем самым его образовываем. И вдруг Пруст замечает: “Значит, они считали, что нельзя не увидеть эстетического качества (вместо “эстетического” подставьте любое другое: моральное, интеллектуальное), и они думали так, не понимая, что этого нельзя сделать (то есть увидеть) без того, чтобы не дать медленно вызреть в своей собственной душе эквиваленту этого качества”» [13, с. 8–9] (курсив автора. – О.К., И.К.).

Библиографический список

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. М., 2007.
3. Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999.
4. Витгенштейн Л.О достоверности // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М., 1994.
5. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В VII т. Т. III. М., 1984.
6. Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый. М., 2006.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л, 1972–1990. Т. 10. Л., 1974.
8. Жижек С. 13 опытов о Ленине. М., 2003.
9. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение. М., 2008.
10. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004.
11. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и художественная культура Киевской Руси // Слово о полку Игореве. Л., 1985.
12. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
13. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст. «В поисках утраченного времени». СПб., 1997.
14. Манн П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.
15. Манн П. де. Слепота и прозрение: Статьи о риторике современной критики. СПб., 2002.
16. Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53. № 1.
17. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
18. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М., 2004.
19. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1983. Т. 15.
20. Шевырев С.П. Очерки современной русской словесности // Москвитянин. 1848. № 1.
21. Шеманов А.Ю. Самоидентификация человека и культура. М., 2007.
- Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.