

## **ЗАПАД И РЕВОЛЮЦИИ – СОЦИАЛЬНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ**

---

*Т.Д. Венедиктова*

### **БЫТОПИСАНИЕ КАК ПОЛИТИКА: К ИНТЕРПРЕТАЦИЯМ КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В XX ВЕКЕ**

Спор о художественном реализме, не прекращавшийся в последние сто лет, имел и имеет в подоплеке извечный гуманитарный спор о том, как человек вносит в свою жизнь неповседневные, исторические изменения, в той мере, в какой вообще на это способен. В каком-то смысле это версия спора между душой и телом, поскольку на одной чаше весов – претензия разума на способность осуществлять революционные, масштабные, целерациональные действия, на другой – скептическое или откровенно подозрительное отношение к этой претензии и упорный поиск ей альтернатив. В проекции на эстетику и форму современного романа – это спор о функции и ценности описательного (несюжетного) компонента в повествовании, – точнее, компонента избыточно-описательного, загадочного в своей неявной функциональности.

Едва ли не первым этот вопрос поставил теоретически Роман Якобсон в маленькой статье «О художественном реализме» (1921) – в связи с той особенностью реалистического повествования, что наблюдаема «невооруженным глазом». Оно резко оплотняется «образами, привлеченными по смежности», что ведет к избытию описательных деталей, как бы «лишних», поскольку не мотивированных сюжетно. Таким образом, отмечает Якобсон, создается эффект резкого остранения и, благодаря ему, – формальная, но неотразимо убедительная гарантия правдивости повествования. Освобождаясь от марева привычки, от вязкого тумана условностей, мы начинаем видеть жизнь как бы с пронзительной непосредственностью, – что Якобсон ассоциирует с «революционным» реализмом в литературе. Встает, однако, вопрос: почему именно этот кунштюк так охотно и упорно производится писателями XIX столетия и почему так востребован читателями? Этот вопрос у Якобсона остается без ответа, точнее, в ожидании ответа, поскольку в дальнейшей литературной истории он не снимается, а лишь усугубляется. Поскольку уже в на-

чале XX века тенденция, наметившаяся в реализме, становится программной в творчестве «модернистов», которые во всем остальном с предшественниками-реалистами резко не согласны. Вот идеал литературного письма как его формулирует Вирджиния Вулф:

Мозг получает мириады впечатлений - банальных, трагических, летучих или врезающихся будто железным острием. Они несутся со всех сторон, как бесконечный поток неисчислимых атомов и, выпадая в осадок, образуют и переустраивают жизнь понедельника или вторника; самое важное при этом оказывается уже не там, где ожидалось; поэтому, если бы писатель был свободен, а не раб, и руководствовался бы собственным опытом, а не условностями, не было бы ни сюжета, ни комедии или трагедии, ни любовного интереса или драмы в общепринятом понимании и стиле; быть может, ни одна пуговица не пришивалась бы так, как пришивают ее портные на Бонд стрит<sup>1</sup>.

В той мере, в какой «мириады» атомов-впечатлений замечаются (пишущим и читающим) в их микроэффектах и в совокупном косвенном воздействии, трансформируется вся система восприятия текста, и «самое важное... оказывается уже не там, где ожидалось». Иначе говоря, происходит нечто потенциально и нешуточно революционное: предметом вопрошания или даже отрицания становится и система жанровых ожиданий, и весь строй привычных представлений, включая представление о порядке пришивания пуговиц.

Свой эстетический радикализм Вулф ни в коей мере не сближает, тем более не отождествляет с радикализмом политическим, да и в других версиях постановки проблемы, предлагавшихся на протяжении XX века, эти позиции выглядели как далекие друг от друга и даже взаимоисключающие.

К этой проблематике обращался, например, Д. Лукач в статье «Рассказывать или описывать» (1936). Разбухание романного повествования за счет подробностей, которые затмевают и вытесняют сюжетное действие, он объяснял природой современной социальности: усложнились отношения индивида с сообществом (группой или классом), отсюда – разрастание толщи посредующих практик, нарастание дистанции между частным существованием и общим законом жизни, к пониманию которого, еще по Аристотелю, должен выводиться сюжет (действие, подражающее жизненной необходимости). В отсутствие у писателя должной силы прозрения – как подняться над рутинной жизни, и держащейся мелочами, и скомпрометированной ими, - как преодолеть рамки субъективного частного мнения? Буржуазный художник, полагает Лукч, вязнет в подробностях, ограничивает себя тоскливой статикой настоящего. Недостаточность «подлинного познания движущих сил общественного развития» оборачивается тотальным капитулянтством и примирением

с действительностью. Впрочем, наличие «подлинного познания» в виде вооруженности революционной доктриной тоже ничего не гарантирует, что самому Лукачу становится, как кажется, трагически ясно в ту самую пору, в середине 1930-х годов, когда он пишет свою статью в Москве<sup>2</sup>.

Бертольд Брехт, в отличие от Лукача, не склонен противопоставлять реализм «буржуазному» художественному экспериментаторству, но завроженность описательной деталью он ассоциирует лишь с тем видом реалистического письма, что отказывается иметь что-либо общее с революционной мыслью. В небольшой заметке «Нечто: к вопросу о реализме» Брехт рассказывает о собственной, с рядом коллег, попытке в начале 1930-х годов сделать фильм об отчаянном положении берлинских безработных и о коллизии с цензором, которого смутил их жесткий, объективный социальный анализ, осуществляемый средствами кино. Цензор, однако, оказался неожиданно умным человеком и обвинил создателей фильма не в посягательстве на политические устои, чего можно было ожидать, а в слабости художественного решения: в недостаточной детализации, в стремлении изображать не отдельного человека, а обезличенный тип, в подмене полноценно эстетического подражания жизни социальной теорией более чем определенной направленности.

Уходя домой, мы не скрывали своего уважения к цензору. Он проник в существо нашего произведения глубже самых благожелательных критиков. Он прочитал нам небольшую лекцию о реализме. Правда, с полицейской точки зрения<sup>3</sup>.

Реализм здесь трактуется двояко: ассоциируется, с одной стороны, с преданностью критическому познанию (способному стать основой коллективного действия) и, с другой стороны, с преданностью эстетическому иллюзионизму (охранительной практикой, апеллирующей к индивидуалистической привычке). С полицейской точки зрения, естественно противоположной точке зрения самого Брехта, реализм – искусство, озабоченное социальным лишь в той мере, в какой эта забота согласуется с конформностью, потому оно и прячется от остроты революционного тезиса под уютный зонтик самодостаточной художественной детали, бытописательской и/или психологической.

Линию критики реалистического жизнеподобия как производного от конформизма продолжают в 1960-х гг. Ролан Барт, Юлия Кристева, Филип Соллерс и другие идеологи новой волны революционаризма. Обилие подробностей, которые как бы самодостаточны, поскольку «сверх-информативны», все они также склонны объяснять заботой о создании «референциальной иллюзии» (это понятие вводит Барт в эссе “Эффект реальности”, 1962), а актуальность этой иллю-

зии – политической позицией пишущего, именно: бессознательным «сговором» с господствующей идеологией. В связи с этим под «огонь критики» попадает категория эстетического, – что способствует постепенной, но все более последовательной и серьезной ее переоценке.

Обозначенная выше линия преемственности критической мысли очень влиятельна в XX веке, но у нее имелись и альтернативы. Э. Ауэрбах, развернув в «Мимесисе» (1946) масштабную панораму усилий литературного вымысла подражать жизни, заканчивает свой труд довольно неожиданно: в качестве апофеоза он разбирает фрагмент из романа «К маяку» В. Вулф. Это момент, едва ли не произвольно взятый (сцена, в которой миссис Рамзи вяжет носок и примеривает сынишке), прописан в мельчайших подробностях и вне какой-либо подчиненности сюжету. Ауэрбах фактически повторяет нарративный жест Вулф в собственном сверхподробном аналитическом разборе фрагмента и настаивает на том, что в этом заключен важный смысл. На последней странице «Мимесиса» мы читаем:

...еще далеко до времени, когда люди станут жить на земле совместной жизнью, однако цель уже видна на горизонте; а яснее и конкретнее всего она выступает уже теперь в адекватном и непреднамеренном изображении внешней и внутренней действительности, произвольно выбранного мгновения в жизни разных людей<sup>4</sup>.

Что же это за новый идеал совместной жизни? О какой гуманистической, социальной задаче – которую ставит перед собой «современная» литература и которая, похоже, не могла быть поставлена раньше – здесь идет речь?

Эксплицировать эту альтернативную, но тоже по-своему революционную логику берется Жак Рансьер – философ, наследующий, но отчасти и оппонирующий радикализму «шестидесятников» и охотно использующий литературные тексты как полигон развития собственной мысли. Не будучи литературоведом, он ни в малейшей степени не интересуется тонкостями различия «измов», -- скорее динамикой и внутренней вариативностью культуры. Но и нас она не может не интересовать.

Базовым для мысли Рансьера является различие трех режимов существования искусства: он сам определяет их как этический, репрезентирующий (или иначе миметический) и эстетический. Привязка режимов к историческим эпохам условна, – с тем же успехом их можно рассматривать как сосуществующие во все времена. Важно, что в рамках этического режима искусство оценивается с точки зрения соответствия идеалу справедливости (правде), а в рамках репрезентирующего – с точки зрения соответствия тому, что есть (истине). В обоих режимах литература востребована как вместилище ценностей и представлений-фреймов (об этической норме и об истинном знании), разде-

ляемых сообществом, поэтому заведомо авторитетных. Эстетический режим входит в силу со второй половины XVIII в. (фактически, это аналог «современности») и от двух ему предшествующих отличается ставкой не на структуры предзаданных нормы и истины, а на структуры опыта. Последний включает в себя как поверхностные, так и глубинные (в кантовской логике, априорные) формы, в которых всякое наше знание незаметным образом укоренено. Строй культуры в целом определяется порядком распределения или разделения чувствуемого (“partage du sensible”). Изменения в этом порядке подразумевают и влекут за собой революционные культурные сдвиги, хотя не обязательно сопровождаются ощущением резкой новизны - новизна осознаваема не иначе, как пост фактум<sup>5</sup>. Так или иначе, подлинное обновление жизни происходит не на уровне яркой героики всемирно-исторических актов, а на уровне тончайшей, малозаметной, но тем глубже воздействующей перестройки культуры чувств.

Литературное слово сохраняет в числе своих функций охранительную (в отношении господствующего порядка), которую можно также назвать полицейской или идеологической, но она дополняется не менее важной функцией, которую Рансьер называет политической. Политика в данном случае не имеет ничего общего с выражением групповых интересов и позиций. По Рансьеру, наоборот: чем текст менее тенденциозен, чем он менее одержим эксплицитной социальной проблематикой, тем более политичен. Дело политики (демократической), с его точки зрения, – попечение о равнодостоинном представительстве опыта разных субъектов, притом не только на уровне осознанных взглядов, предписаний и доктрин, но и на уровне отображения чувствуемого. И именно в этом смысле эстетика, работа художественной формы оказывается глубоко политична, а литература - по-новому интересна.

Реалистическая проза, как ее трактует Рансьер, обнаруживает не глухоту, а напротив, повышенную чуткость к культурному революционаризму «современности». За счет чего же? Прежде всего за счет отказа отличать будничное от экстраординарного, за счет сосредоточения на элементарном, «молекулярном» уровне контакта с миром – на «встрече в былинкой травы, завихрением пыли, блеском ногтя, лучом солнца»<sup>6</sup>. Усилие воссоздать «жизнь обычного сознания в самый обычный день», без видимых даже попыток подчинить изображаемое полнозначной сюжетной конструкции, – и даже программное совпадение высшего достижения художника с «безразличным ропотом жизни, лишенной значения»,<sup>7</sup> – на взгляд Рансьера, отнюдь не симптом социальной пассивности. Микроскопизация художественного видения говорит не о погруженности в элитаристские формалистические забавы и не о капитуляции перед буржуазной идеологией, а о последовательном освоении субъекта-

ми литературы – писателем и читателем – новых форм внимания: внимания к индивидуальному опыту через текст и к тексту через опыт его индивидуального восприятия. Работа литературы в контексте эстетического режима видится в том, чтобы бесконечно расширять, расщеплять, растворять и открывать обновлению сложившиеся связи между словами и вещами, косвенно влияя на сложившееся распределение чувствуемого, создавая предпосылки для его возможного перераспределения. Основная цель литературы – не научение правилам жизни и не подражание ее законам, а обеспечение внутренней пластичности, которую европейский человек осознал в себе и которую научился ценить лишь в Новое время.

Логика, развиваемая Рансьером, разумеется, не беспроблемна, – напротив, в высшей степени проблематична. Можно сказать, что французский философ продолжает в современных условиях теоретический «проект», сознательно инициированный модернистами: поиск теоретического синтеза эстетики и политики, вопрошание границ личного и публичного, революционного и консервативного – в искусстве и средствами искусства. Как в начале XX века, так и в начале XXI-го опасному обаянию авторитаризма противопоставит по-своему не менее рискованный культ радикальной демократии или пост-демократии, – вопрос не снят, не закрыт, что и побуждает к новым и новым его переформулировкам.

### Примечания

<sup>1</sup> *Wolf V. Modern Fiction// The Common Reader. N.Y., 1925. P. 212–213.*

<sup>2</sup> Противоречивость позиции Лукача исследует Жак Рансьер в статье «Вымышление времени» (*Fictions of Time*), включенной в сборник «Рансьер и литература» (*Rancière and Literature. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016*).

<sup>3</sup> *Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/1. М.: Искусство, 1965. С. 310.*

<sup>4</sup> *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.; СПб: Университетская книга, 2000. С. 462.*

<sup>5</sup> Ср. сходную парадоксальную мысль В. Беньямина о том, что новая чувствительность опробуется и культивируется наиболее эффективно в модусе расслабленном, рассеянном, и важны в этом процессе не так авангардистские инсайты, как тиражирующие их популярные практики: «Развлекательное [...] искусство незаметно проверяет, какова способность решения новых задач восприятия», – мы замечаем, что решение новых задач стало привычкой, когда оказываемся способны решать их в «несобранном состоянии». (*Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 61*).

<sup>6</sup> *Rancière J. The Politics of Literature. Cambridge: Polity Press. 2011. P.40.*

<sup>7</sup> *Ibid. P. 25.*