

I. ПАРАДОКС НАБЛЮДАТЕЛЯ

СТАТУС РЕАЛЬНОГО. ДИАГРАММА И КОММЕНТАРИЙ

1. Вводя термин «аналитическая антропология», я означую избранное мною направление исследовательской работы. Делаю «разметку» философской территории, проводя линии, отделяющие мои профессиональные интересы от интересов коллег. Нужно ли говорить о том, что антропология как «понятие», «метод» или «философское учение» настолько размыта сегодня, насколько совпадает с определенной склонностью (возможно, модной) современного философствования вообще прибавлять к сказанному словечко «антропологический». С одной стороны, устойчивая попытка свети «антропологическое» к современному квазинаучному жаргону, *façon de parler*, лишить его устойчивой терминологической силы. А с другой — не менее заметная тенденция (по крайней мере, с конца XIX-го до 60-х годов XX века), ведущая ко все большей специализации по направлениям (и «методам»): психоаналитическая антропология, юнгианская, экзистенциальная, структурная антропология К. Леви-Строса, феноменологическая М. Шелера и М. Мерло-Понти, социальная и культурная, наконец, философская антропология А. Гелена и Г. Плесснера и т. д. Было время, когда в рамках немецкого университета еще действовали институциональный, дисциплинарный и школообразующий факторы, когда еще сохранялась надежда на успешное преобразование европейского философского дискурса и Гуссерль мог обращать свои «Идеи» к познанию судеб «единого европейского человечества». Но сейчас трудно говорить об единой систематике философского (антропологического) знания как о «школе» или общем взгляде на развитие философии как дисциплины. Так, термин «антропология», предсцируя

различные аспекты современного знания (политику, философию, искусство, язык), теряет свои необмениваемые, только ей присущие дисциплинарные качества и области исследования.

2. Мы исходим из литературо-центристского опыта нашей, в сущности, чисто имперской литературной традиции. Отечественная литература представляет собой то, что я называю *тотальным социальным фактом* (М. Мосс): в культуре нет ничего, что имело бы смысл, но не было бы опосредовано литературным свидетельством, «темой», «историей» или событием, т. е. не было бы введено в общий план наррации (рассказывания национального мифа)¹. Согласен с Лаку-Лабартом: «...миф, как произведение искусства, которое его использует, является инструментом идентификации. Это даже миметический инструмент *par excellence*»². Мы окружены литературой, она говорит *в нас и через нас*, она всегда *вместе с нами*, т. е. прежде всего и до того, как мы научимся существовать, — *г о в о р и т* литература... Вопрос «Кто говорит?» так же бессмысленен, как и ответ на него, поскольку *говорим мы сами* (или *в нас говорит литература*). Автор, персонажи, «истории», стили, влияния, пределы распространения, штампы и поведенческие нормы — весь этот безбрежный порядок говорящей (письменной) речи, создающий мощный эффект Реальности (т. е. нашего *присутствия-в-мире*). Словно только одна великая литература в качестве мифа связывает нас с Реальностью и является ее единственным и подлинным зеркалом, отражающим много больше того, что мы видим сами. Следует рассматривать литературу как определенным образом организованный язык, чья функция всегда одна — гарантировать нам переживание СМЫСЛА (жизни); не отражать или воспроизводить, а именно создавать его, конструировать, «творить». Отсюда аура непрерывно текущей мировой речи, что окружает нас плотным облаком разнообразных значений, которую несет с собой язык как универсальное средство

¹ Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996. С. 144–146. А также модель наблюдения, разработанная К. Леви-Стросом: *Леви-Строс К. Предисловие к трудам Марселя Мосса // Мосс М. Социальные функции священного*. СПб.: Евразия, 2000. С. 409–434.

² *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф*. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 30. См. *Lacoue-Labarthe Ph. L'imitation des modernes*. Typographie II. Paris: Galilée, 1986.

познания, общения и памяти (со всеми массмедийными и другими следствиями).

3. Понятно, что антропологический подход к национальной литературе, если он возможен, должен вести к отказу от тех условий саморепрезентации, которые в каждое мгновение изобретает литература, чтобы закрыть собой реальность и говорить от ее имени. Реальность остается необходимым условием и целью наблюдения. Аналитическая антропология как метод противостоит литературе как определенной стратегии языка, претендующего на то, чтобы представлять собой все то, что есть в Реальности. Расширение понятия: литературой я называю организованную человеческую речь, которая сообщает о себе, используя разного рода языковые коды (языки), что создает необходимые предпосылки для существования универсального языка *подобий* (мимесиса).

4. На предлагаемой ниже диаграмме каждому уровню мимесиса соответствует свое переживание (чувство) реальности. Различие между миметическими переходами мы показываем стрелками. Одни стрелки, расположенные внутри произведенческих эллипсов, означают сопротивление, несводимость и взаимодействие произведений. Другие, расположенные между эллипсами, указывают на открытость и влияние произведенческих форм друг на друга. Большими дугами отмечены поля взаимодействия всех трех форм мимесиса. Есть еще и нулевой, или идеальный, уровень мимесиса, когда отраженное и есть то, что отражается, это область R^0 (см. диаграмму 1)³.

Попробуем дать более общий комментарий.

Итак, литература как опыт и произведение формируется на основе трех миметических переходов (ранее мы уже начали обсуждать их)⁴:

— **мимесис-I** — *вне-произведенческий*, он управляет производением взаимосвязи всех элементов, сил и процессов, учреждающих форму и границы произведения (произведение такого-то автора, жанр, стиль и т. п.). Мимесис предстает здесь как возможность прямого взаимодействия, даже напряженного конфликта между производением и Реальностью. Явная ориентация литера-

³ В сюрреалистической живописи Рене Магритта идет постоянный эксперимент с наивным сознанием, готовым всегда признать любую имитацию и подделку под реальность самой начальной Реальностью.

⁴ См. *Подорога В. Мимесис*. Т. 1.

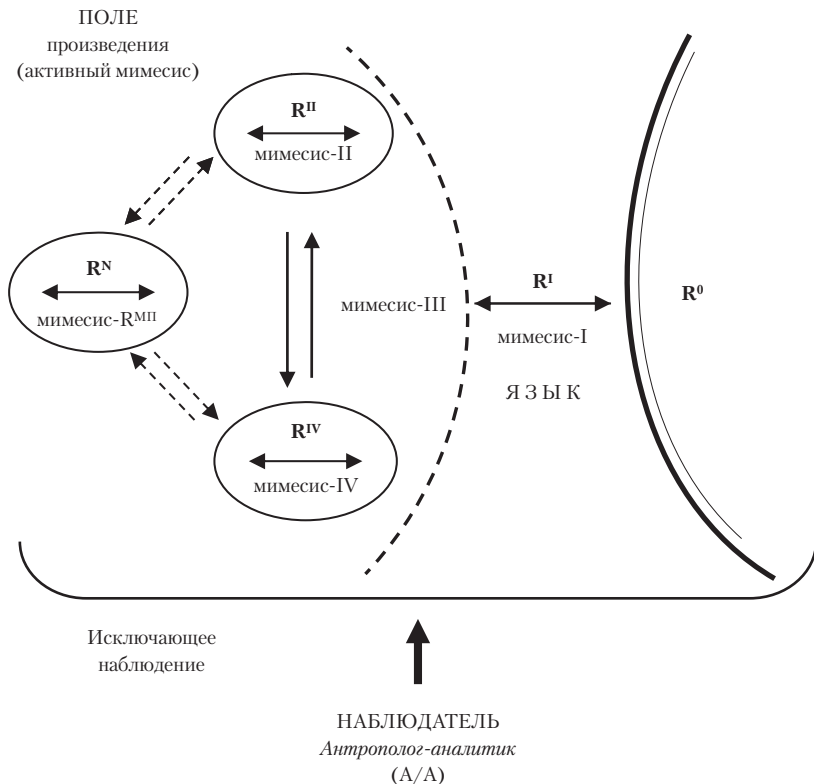


Диаграмма 1

турной классики на Реальность. Здесь уместен образ зеркала, точнее, эффект *отражаемости*: способность литературы отразить в себе с наибольшей полнотой реальность (чувствуемую, воображаемую, видимую/невидимую). Внимание, память на детали становится решающим фактором правдоподобия. Читатели были восхищены первыми произведениями Л. Толстого, его проникновенным и медленным описанием дворянского быта; они не столько *узнавали* что-то им неизвестное, сколько впервые видели то, чему ранее не придавали ни социально-нравственного, ни эстетического значения. Множество новых и ранее не замечаемых деталей жизни: интерьеры, одежда, телесные образы героев и героинь, их физиогномика. Это своего рода нарративная рефлексия повседневного опыта, впервые осуществленная в реалистической традиции.

Как это ни парадоксально, но литературная классика (традиция реализма во всех ее модификациях), часто вступавшая в ожесточенный спор с верховной властью, вместе с тем стремилась участвовать в строительстве национально-политического имперского мифа.

— **мимесис-II** — *внутри-произведенческий*, этот переход отвечает за принцип уникальной конфигурации значимых элементов произведения. Развитие *внутри* каждого произведения собственной миметической формы (т. е. способа, каким произведение организуется в одно замкнутое целое, где все его элементы находятся в относительной гармонии). Кстати, именно эти «качества» позволяют отличать одно произведение от другого. Произведение обретает суверенность, свободу, автономию по отношению к реальности как произведению Другого. Внутрипроизведенческий мимесис усиливает сопротивление репрезентациям единственной Реальности (R^0). Собственно, здесь наблюдается другая реальность — аутокоммуникативная, удерживающая от распада форму произведения *изнутри*. Так автор оказывается жителем неведомой монады, что «без окон и дверей», и солидарен с другими монадами благодаря духу «предустановленной гармонии» (Г. Лейбниц). И даже кажется иногда, что авторское усилие подобно усилию паука, извлекающего нити для паутины из своих внутренних секретов, или улитки, выстраивающей свои защитные пластические формы из внешних «материй», но никоим образом не подражающих им, скорее поглощающих и фильтрующих, заставляющих служить внешнюю среду ее инстинкту. Так, простейшее «физическое» описание какой-нибудь вещи, пейзажа или жеста и движения персонажа должно быть соотнесено с авторскими миметическими возможностями, т. е. с тем, насколько он способен *подражать себе* и как точно, и с какой силой.

— **мимесис-III** — *меж-произведенческий*, возникающий на основе мимесиса *влияния* Другого; он не может быть блокируемым, пока произведение находится в активных фазах освоения чужого опыта. Надо сказать, что на самом деле становление писательского дара находится в тесной зависимости от со-переживательной практики с другим опытом уже состоявшегося и часто «великого» автора. Так, сначала начинающий автор проходит стадии паразита-эпигона, затем «агента влияния» и, наконец, если ему повезет, становится самостоятельным организмом, отторгающим чужие ткани и кровь, чужие желанья, страсти, переходящим в свой соб-

ственный мир. И он совсем иной... Так что движение всех миметических отношений идет от «подражания Другому» к «подражанию Себе», и только в последнюю очередь — как и выбор стиля, интенции, общего замысла — проблематизируется Реальность, только тогда доступ к ней открыт...

Для описания выделенных им форм литературного мимесиса (мимесис-I–III) П. Рикёр вводит пред-понимательную структуру, или первоначальную концептуальную сетку, без которой он не смог бы состояться. Вот основное положение: «...подражать *действию*, или репрезентировать *действие*, — значит прежде всего пред-понимать, что есть в нем от человеческого действия: его семантики, его символики, его временности. На этом предпонимании, общем для поэта и читателя, и базируется построение интриги, а с ним и текстуальная и литературная миметичность»⁵. Если и можно подражать, то только *действию*, ведь лишь оно одно значимо: «Подражают не людям, а действиям» (Аристотель). На это можно возразить: разве произведение не состоит из совокупности движений, которые не поддаются означиванию, или, более того, именно не означиваемое — непредставимое — и находится в центре рассказа, в противном случае рассказ, если бы рассказывал о том, что представимо, не имел бы смысла.

Но что нам понимать под *действием* — вот центральный вопрос, относимый к истории, которая рассказывается. Понятие действия определяется не из движения — этой вечной *миметической субстанции*, — а из другого действия. Действия требуют понимания, движения миметической причастности. Что, собственно, верно, но только в том случае, если мы под действием понимаем выбор одного вида движения из множества. Чтобы действие случилось, необходимо уже действующие движения (импульсы, порывы, остановки, зависания, подвешивания, развороты, подъемы и восхождения, спуски, взрывы, колебания). Нужна эта всемирная чувственно-сверхчувственная плоть⁶. Так, чтобы стала возможна речь, нужна еще и среда, в которой речь персонажей актуализуется, а это значит, что вся эта неозначенная, или а-значимая сонорная материя, все эти писки, всхлипы, гулы, удары, падения, заикания, надрывы, крики, вопли... предупреждают о своем присутствии

⁵ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 68–69.

⁶ См. работы Н. А. Бернштейна, М. К. Мамардашвили, В. П. Зинченко.

с первого же мгновения чтения. Другими словами, все, что выходит за границы понятательной структуры, не соответствует понятию понимающего мимесиса. Весь этот обширный список преобразованной материи любого текста, из которого рождается образ в своей навязчивой и принудительной силе, остается в стороне. Но почему? Ведь без движения невозможно представить себе действие. Только из движения как игры миметических сил и появляется действие, иначе говоря, действие — это лишь одно из движений, которое получило значение и стало повторимым. В этом смысле любое движение неповторимо, но действия повторимы (и не только повторимы, они и воспринимаются только как повторимые), поскольку так понимаемые они не сводятся к движению. Движения неповторимы, конечны и ритмичны, но необратимы, случаются только раз, действия же разлагаются на другие действия, повторяются, их можно копировать, соединять с другими действиями как с отдельными моментами времени. Всякое действие производно, оно не дано, и тем более оно не обладает собственной силой, оно, если можно так сказать, не *самодвижительно*. Чтобы действие свершилось, нужен субъект действия — или иначе, субъект подражания, — тот субъект, в ком совершаемое действие находит отражение и выражение. Поэтому определяя движение как основу миметического в отличие от действия, нужно ввести столько критериев оценки их различия, сколько необходимо, чтобы не спутывать эти два опыта мимесиса в литературе, причем первый мы толкуем как *прагматику подражания*, а второй — как *непонятный мимесис*, т. е. как, собственно, мимесис в нашем понимании⁷.

Складывается впечатление, что Рикёр вообще снимает проблему мимесиса как (человеческой) способности опознавать понимаемое посредством телесной активности, сложное и тончайшее переплетение множества миметических реакций, которые, естественно, не имеют предваряющей концептуальной формы (выраженности), они спонтанны, но именно благодаря им или включенности нашего воображаемого тела мы читаем, а повествование движется. Мы не столько понимаем, сколько понимает наше тело (за нас и до нас). Без этого нас *опережающего* телесного образа, выдвинутого навстречу бытию, повествование не может развертываться. Напротив, если характер действия предугадывается в концептуальной сетке, как утверждает Рикёр, то и само действие

⁷ Рикёр П. Время и рассказ. С. 68–69.

начинают описывать в последовательности постановки вопросов, которые получают ответы посредством инструментальной, «наводящей» причины: каковы цели и основные мотивы, агенты (действия), обстоятельства.

Итак, мимесис понимается Рикёром как имя для определенных пред-понятийных операций с рассказываемой историей, но в нем уже нет ничего миметического. Хуже того, используя дискурсивную прагматику понимания *действия* (вместо мимесиса *движения*), я не смогу понять громадный пласт литературы XX в., поскольку в ней или ослаблена или упразднена ценность классического образцового нарратива — «рассказываемой истории». История больше не рассказывается. Действительно, что делать с литературой, которая больше не рассказывает истории, — назвать ее не-литературой? Уже литературный модерн отказывается от рассказывания истории, что показывают Ф. Кафка, Дж. Джойс, М. Пруст, А. Платонов или А. Белый, не говоря уже о других, еще более крайних опытах А. Введенского, Р. Русселя или У. Берроуза.

НАБЛЮДЕНИЕ: ВКЛЮЧАТЬ И ИСКЛЮЧАТЬ

5. Но главное, как можно увидеть на диаграмме, это все-таки позиция *того, кто наблюдает*, — его статус в наблюдении и должен быть выявлен в первую очередь. Наблюдатель оказывается в особой позиции, *поперечной* всем трем областям миметических отношений (мимесис-I–III), — возможно ли это? Это возможно лишь в том случае, если он останавливает чтение и выходит за границы того «языка», в который был вовлечен и который определял существование литературного произведения как особой Реальности (или целой литературы — неважно!). Наблюдению теперь важно следить и анализировать все то, из чего делается *эта* или *другая* литература, причем на тех уровнях ее существования, когда она еще не может называться ЛИТЕРАТУРОЙ.

Рассмотрим внимательно два вида наблюдения, которые обсуждает аналитическая антропология:

одно — это включенное /включающее наблюдение;

другое — исключенное/исключающее наблюдение.

Вот как формулирует П. Бурдьё парадоксальность включенного наблюдения: «...включенное наблюдение является в некотором роде терминологическим противоречием (как если бы некто,