



## «МЫСЛИТЬ ЛИТЕРАТУРОЙ» ИЛИ ЭССЕ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

© К. А. Зацепин

*Статья представляет собой попытку рассмотрения жанровой формы эссе как факта художественного языка. Проблема рассматривается в диахроническом и синхроническом аспектах.*

**Ключевые слова:** художественный смысл, саморефлексия, интерпретация, проблематизация, автономия.

Зацепин  
Константин Александрович  
кандидат филологических наук  
корреспондент ГТРК «Самара»

«...в литературном произведении можно выразить мысли столь же трудные и столь же абстрактные по форме, как и в философском труде, но при условии, что они будут еще не продуманы. В этом “еще не” — сама литература, некое “еще не”, которое, как таковое, есть свершение и совершенство».

*Морис Бланшо*

Приходится с сожалением признать, что эссе остается почти неизученным явлением как инновационная художественная форма, обращение к которой стало для множества авторов XX века способом обретения собственной языковой автономии. Между тем, эссе актуально по сей день, органично вписываясь наравне с поэзией в новейший литературный контекст и обнаруживая способность быть художественно и этически действенным высказыванием.

Как возможно суждение о форме эссе в терминах художественного? Художественное как организм (от Плотина к немецким романтикам и Гегелю); как интуиция (Б. Кроче); как овестьственная эмоция (эмотивисты) и т. д. — несостоятельность любого рода универсалистских претензий теории давно известна, как и тот факт, что как таковое, художественное определимо лишь апофатически — отметим в данном

случае восходящую к Ф. Шиллеру и принадлежащую В. И. Тьюпе трактовку художественного как коммуникативной стратегии искусства, лишенной субстанциальных атрибутов и доступной рассмотрению исключительно в способах быть художественностью («модусах художественности»)¹. Однако, по справедливому замечанию Мориса Вейца, представителя антиэссенциалистской критики, «если мы принимаем эстетические теории буквально, они все неверны, <...> но если мы реконструируем их, с точки зрения их функции и цели, как серьезные и доказанные рекомендации для того, чтобы сосредоточиться на некоторых критериях совершенства в искусстве, мы увидим, что эстетическая теория далеко не бесполезна»². В частности, для теоретически непротиворечивого обоснования художественности эссеистической формы мы рассмотрим ее в отношении лишь к двум сущностным основаниям художественности как таковой (параметрам трансцендентальной структуры художественного³ в терминах феноменологии искусства):

1. Имманентность художественного смысла форме собственного выражения, вне которой он не существует в качестве художественного.

2. Проблематизация опыта Другого, агентами которой выступают автор, предмет и язык, а также читатель.

Мы останавливаемся на этих параметрах постольку, поскольку они, на наш взгляд, имеют непосредственное отношение к сущностной конституции эссе как жанровой формы и позволяют учитывать в ее рассмотрении, соответственно, 1) диахронический аспект — историческую спецификацию эссе на фоне других выделенных нами форм интеллектуального письма и 2) синхронический — анализ собственно содержательности эссеистической формы.

### Эссе: от философии к литературе

Диахроническое рассмотрение интеллектуального письма, на наш взгляд, возможно с точки зрения соотношения в его формах концептуального и фигуративного уровней. Это различие, в целом, аналогично различию «изобразительного» и «эстетического» «режимов художественной мысли», предложенному Жаком Рансьером в книге «Эстетическое бессознательное». Под режимом художественной мысли Рансьер понимал «специфический способ связи между различными практиками и способ зримости и осмысляемости этих практик»⁴. До XIX века в интеллектуальном письме

¹ См.: Тьюпа, В. И. Прологомены к теории эстетического дискурса // Проблема художественного языка. Самара, 1996. С. 8.

² Вейц, М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. Екатеринбург, 1997. С. 59.

³ См.: Легициер, В. Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара, 2000.

⁴ См.: Рансьер, Ж. Эстетическое бессознательное. СПб., 2004. С. 47. См. также: И. В. Саморукова «Скрытое»: конструирование авторской интенции в ситуации ненадежности повествования (рукопись). Понятие «режима» позволяло осмыслять динамику отношений планов содержания и выражения в искусстве. См.: Саморуков, И. И. Массовая литература: проблема художественной рефлексии : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Самара, 2006. С. 7.

по разным причинам доминировал первый из них (в терминах Ж. Рансьера «изобразительный режим художественной мысли» преобладал по сравнению с «эстетическим режимом»). Если отдельные черты жанровой формы эссе формируются в письменной культуре достаточно давно, то сам взгляд на эссе как на форму, обладающую автономией по отношению к другим формам интеллектуального письма, стал очевиден для литературоведения гораздо позже.

Исторически жанровая форма эссе формируется и специфицируется в русле тех форм интеллектуального письма, которым была свойственна повышенная рефлексия пишущего и высокая роль оценки. Эти черты будущей формы можно обнаружить уже в «Диалогах» Платона, сочинениях Тертуллиана, в «Письмах к Луцилию» Сенеки, Марка Аврелия, чье «Наедине с собой» содержит в названии емкую характеристику эссе как жанра. Однако принципиально то, что ни сами авторы, ни общество не воспринимало эти произведения в качестве литературы, по причине отсутствия не только понятия «литературы», но и понятия «писатель», «литератор», который мог бы обладать сколько-нибудь приватной «истиной» и правом на ее трансляцию в своем, а не чужом, «готовом» слове: «С античных времен основной формой выражения собственной точки зрения являлось цитирование Авторитетов — так, контрабандными способами “протаскивалось” свое мнение»<sup>5</sup>. Подобные условности на концептуальном уровне стали и одной из основных черт академического дискурса с присущими ему конвенциями, например, обязательным цитированием первоисточников. Эти конвенции представляют собой не что иное, как узаконенную форму передачи (репрезентации) иного опыта и трансляции чужих идей<sup>6</sup>. Такая форма интеллектуального письма, как трактат, всецело подчинена подобным конвенциям. Что совершенно отсутствует в эссе, не скованном ни необходимостью цитирования со сносками, ни любого рода дискурсивными авторитетами.

В Средние века отдельные черты эссе можно при желании обнаружить в «Проповедях и рассуждениях» Майстера Экхарта (XIII-XIV в.), а в дальнейшем — в сочинениях Лютера. На Востоке элементы жанра также просматриваются в произведениях Хань Юя (Китай, VIII-IX вв.) и «Поучений» шестого патриарха Хой-нэна; через труды Камо Темея (Япония, XIII в.) к «Бездельным занятиям» Есида Конко (Япония, XVI в.)<sup>7</sup>. Классическим же образцом собственно эссеистической формы стали «Опыты» М. Монтеня (1580), впервые употребившего само слово «эссе». К Монтеню и его прославленному произведению мы еще не раз подробнее обратимся ниже.

Тем не менее, и в период Средневековья и раннего Возрождения невозможны были восприятие и оценка эссе не только в качестве «художественного философствования», но и в качестве свободного философствования вообще, причины чего именуют, прежде всего, теологическую подоплеку. Средневековое философское сознание отождествляло акт письма с актом

<sup>5</sup> Урманова, А. Репрезентация как присвоение: к проблеме существования Другого в дискурсе // Топос. 2001. № 4. С. 59.

<sup>6</sup> См.: Там же. С. 59—60.

<sup>7</sup> См.: Большая Советская Энциклопедия в 30 т. М., 1978. Т. 30. С. 252.

«приращения» к мыслимому Богом, то есть Истине, Идее, «пишущей себя» и использующей философа в качестве посредника. Пишущий фактически служил «пером» в руке Создателя, что сакрализовало акт письма и статус пишущего, превращая его в «глашатая», доносящего и объясняющего смысл Слова, отводя ему лишь роль комментатора-толкователя: «Поскольку истина была дана, то основной задачей философа был комментарий. <...> Автором был Бог или Отцы церкви. Привилегии обладания статусом Автора был среди очень немногих средневековых философов удостоен Фома Аквинский, в то время как многие философы (к примеру, Петр Каместор в XII в.) обязаны малой известностью роли комментатора, “не смеющего посягать” на авторство. Остальные — лишь толкователи бытия»<sup>8</sup>. Для комментатора «закрыт» путь к индивидуальной рефлексии, ибо он наследует интеллектуальный опыт, пред-данный ему свыше. На подобных представлениях основывалась и историческая рецепция монтеневских «Опытов».

Во Франции XVII века эссеистические элементы вписываются и в философско-теологические медитации Н. Мальбранша и в работы Б. Фонтенеля — зачинателя научно-популярной эссеистики. В Англии среди жанров интеллектуального письма до середины XVII в. доминируют трактат, памфлет, проповедь, традиции которой представлены в творчестве Д. Донна. «Отцом английского эссе» считается поэт-метафизик А. Коули (XVII в.). Литературно-критическое направление в эссеистике открывает Д. Драйден, а в дальнейшем его развитию содействовало развитие журналистики (в частности, ведущую роль играли журналы «Татлер» и «Спектейтор»). Во Франции наибольшее распространение получают разнообразные «размышления», ставшие неотъемлемой частью деятельности просветителей, среди наследия которых следует упомянуть «Письма об английской нации» Вольтера; в Германии «просветительскую» линию продолжают Лессинг и Гердер.

Эпоха классического рационализма XVII-XVIII веков — эпоха систем — открыла двери рефлексии, но одновременно и породила тезис «философ — это тот, кто мыслит, а не тот, кто пишет книги», выработав культ произведения-трактата, носителя философского смысла, трансцендентного способам собственного выражения. Процедура письма и чтения этих текстов «не придавалось никакого значения, поскольку философское произведение представало перед читателем в своей завершенной систематической форме, из которой были устранены все следы предшествующей “черновой” работы философа»<sup>9</sup>, а чтение считалось лишь пассивным «передаточным механизмом» мысли. Смысл текста под таким углом зрения сводился к структуре понятий, являющихся для философии способами рационального присвоения предметности. Философское произведение представало как результат, единство законченной формы, рецепция которой конституирована це-

<sup>8</sup> Неретина, С. С. Характер средневекового философствования // Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка / С. С. Неретина. М., 1994. С. 77. См. об этом также: Неретина, С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абельяра. М., 1994. С. 142.

<sup>9</sup> Подорога, В. Философское произведение как событие // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 11—12.

лостностью процедур понимания, постижения за-текстового Смысла, Истины. Форма же этого произведения должна быть прозрачна и «благородна» в единой цели — как можно более полно и совершенно выражать содержание. Показательна в данном случае реакция Вольтера на «Опыты» Монтеня. Вольтеру, ценившему «Опыты» за «религиозное вольнодумство» и «политическое свободомыслие», были не по душе «неупорядоченность» и «хаотичность» композиции, отсутствие заботы о «чистоте», «правильности» и «благородстве» языка<sup>10</sup>.

Главная причина невозможности отнесения эссеистической формы к сфере художественного была обусловлена тем, что в течение классической эпохи бытие собственно языка в интеллектуальном письме редуцировалось до роли невидимой оболочки представления: «...Он стал настолько прозрачен для представления, — утверждал Мишель Фуко, — что <...> его существование выражается в его роли в выражении представлений, оно ею точно ограничивается и в конце концов исчерпывается»<sup>11</sup>. Истина предшествует собственно языковому выражению и существует помимо него — рудименты подобных представлений преследуют теоретическую мысль по сей день.

Бурное развитие собственно «литературы» на рубеже XVIII-XIX веков сопровождается столь же значимыми сдвигами в философской мысли — культом гения и индивидуальности (романтизм), разработкой концепта Субъекта, «Я» (Кант, Фихте и др.), общим углублением антропологической линии в философии (Фейербах). На этой волне происходит бурное развитие всех форм интеллектуального письма и эссеистики в том числе. В XIX веке эссе становится основной формой философско-эстетической полемики у романтиков (Г. Гейне, Р. У. Эмерсона, Г. Д. Торо), а в дальнейшем, все еще сильно тяготея к формам трактата и публицистики, укрепляется в английской линии, восходящей к текстам Т. Карлайла, У. Хэзлитта, Л. Ханта и М. Арнолда, и завершающейся именами Г. Честертона, М. Бирбома и Х. Баллока. Параллельно английской линии во Франции писались «Беседы по понедельникам» и «Новые понедельники» Ж. Сент-Бева, 7-томные «Современники» Ж. Леметра, а позже — столь аутентичный образец эссеистической формы, как «Книга масок» Реми ле Гурмона. Что касается России, то здесь эссе на протяжении XIX века было представлено лишь на уровне отдельных элементов, обнаруживающихся, к примеру, в «Путешествии из Москвы в Петербург» А. С. Пушкина, «Философических письмах» П. Чаадаева, «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского.

Но лишь вторая половина XIX века является именно тем периодом, в который становится возможным сдвиг в рецепции интеллектуального письма с концептуального уровня на фигуративный (говоря в терминах Ж. Рансьера, «эстетический режим художественной мысли», с его приматом языка над вымыслом, начинается все больше доминировать над «визобразительным режимом») <sup>12</sup>. В этот период язык, согласно М. Фуко, приобретает собственную «плот-

<sup>10</sup> См.: Коган-Бернштейн, Ф. А. Мишель Монтень и его «Опыты» // Опыты / М. Монтень. М., 1979. Кн. III. С. 359.

<sup>11</sup> Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 112.

<sup>12</sup> См.: Рансьер, Ж. Указ. соч. С. 118—119.

ность», становится объектом познания наряду с другими объектами — «живыми существами, с богатствами и стоимостью, с историей событий и людей»<sup>13</sup>. Одним из последствий этого сдвига и явилось появление литературы как таковой: «литература все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости»<sup>14</sup>. Что же касается философии — выработка принципиально иного языка выражения неизбежно вела к принципиальному сдвигу уровней письма: «Классические системы немецкого идеализма обозначили тот рубеж, до которого философская мысль могла дойти, двигаясь в чисто дискурсивной сфере, в логике саморазвивающихся понятий. Постгегелевская <...> философия открыла перед собой действительность, логически непрозрачную, требующую укоренить мысль в том бытийном процессе, который ее порождает. <...> Чтобы «мыслить немислимое» — жизнь, единичность, — мысль должна обогащаться образностью, вовлекаться в то движение конкретностей, мыслепорождающих ситуаций, от которых прежде целенаправленно отвлекалась»<sup>15</sup>. Показательным примером здесь являются практики афористического письма Фридриха Ницше: «Ницше мыслит афористическими фрагментами (не с их помощью или посредством, а ими). Афоризм же, со своей стороны — наиболее адекватная форма выражения “танцующего мышления” Ницше, повторяющая в себе его топологические и телесные характеристики <...> Возвещенная Ницше “смерть Бога” — это смерть классической философской книги»<sup>16</sup>. Книга как целостность, упорядоченная идеей (одним словом, то, что выше мы обозначили как трактат), больше не устраивает философа (хотя это вовсе не означает, что от таких книг надо отказаться совсем). Письмо ждет упорядочения иной волей. «Воля к афоризму, заявляемая Ницше, — пишет Валерий Подорога, — иная воля, воля к асистемности: текстовое пространство плюрализуется, утрачивает центр и уникальную перспективу, конец и начало; его уже не прочитать привычным ходом глаз слева направо, не встречая других направлений и ритмов чтения»<sup>17</sup>. Несмотря на то, что данное мнение принадлежит философу, провокативный пафос которого очевиден (афористическое письмо Ницше, действительно, фрагментарно, но в любом из его фрагментов мы безошибочно слышим голос Ницше и ничей иной — в этом «центр» этого философского письма), нельзя не согласиться с Подорогой в том, что касается ницшевской воли к асистемности, одержавшей победу над пафосом заверченной в себе целостности и монументальности, отличавшей философские памятники прежде.

На собственные наброски Ницше к теории риторики обращал внимание Поль де Ман. Подвергая деконструктивистскому прочтению тексты Ницше, де Ман выдвигает ряд важных положений, подрывающих претензии философского дискурса на схватывание истины. Стремясь к выражению

<sup>13</sup> Фуко, М. Слова и вещи. С. 320.

<sup>14</sup> Там же. С. 324.

<sup>15</sup> Эпштейн, М. Н. Эссеизация литературы и философии // Парадоксы новизны / М. Эпштейн. М., 1988. С. 370.

<sup>16</sup> Подорога, В. А. Выражение и смысл. М., 1995. С. 24—25, 210.

<sup>17</sup> Там же. С. 212.

трансцендентного, философское мышление попадает в «капкан риторики», не учитывая того, что «отклонение от истины обосновано риторической подстановкой»<sup>18</sup>, потому что сама концептуализация есть «вербальный процесс, троп, основанный на подстановке семиотического уровня отнесения вместо субстанциального»<sup>19</sup>, и «неверное истолкование действительности <...> коренится в риторической структуре языка»<sup>20</sup>. В результате «философия оборачивается бесконечным размышлением о собственном разрушении посредством литературы»<sup>21</sup>. Учитывая немалый радикализм рассуждений де Мана, нельзя не согласиться с главным в них — философское высказывание погружено в язык, что не является, впрочем, крахом философии, но означает лишь необходимость для нее постоянной рефлексии собственной языковой природы. И в этом отношении эссе наделено куда большей свободой, чем чисто философские тексты, поскольку может осуществлять эту рефлексию средствами самой своей формы.

XX век дал множество блестящих образцов литературной эссеистики, которые в полной мере можно воспринимать как художественные тексты. В Европе в эссеистике преобладали две основные линии (хотя, разумеется, к ним все многообразие эссеистики не сводилось). Первая связана с философской и критической рефлексией, которая теснейшим образом переплелась с литературой, но сохранила отдельные элементы трактата и публицистики. Эта линия представлена текстами таких авторов, как, к примеру, Жан-Поль Сартр («Что такое литература?»), Альбер Камю («Миф о Сизифе»), Габриэль Марсель («Эссе по конкретной философии»), Вальтер Беньямин («К портрету Пруста», «Рассказчик», «Задача переводчика» и др.) или Эмиль Чоран («Злой демиург», «Разлад»). Эти авторы обычно атрибутируются как философы-литераторы, прославившиеся именно своей эссеистикой. Вторая линия чисто «литературная». Она представлена, прежде всего, творчеством авторов, бравших в качестве отправного пункта своей литературной рефлексии произведения литературы и искусства. Это, прежде всего, Гуго фон Гофмансталь («Письмо» и др.), Гийом Аполлинер («О живописи» и др.), Франсис Понж («В защиту Малерба», «Новый сборник» и др.), Морис Бланшо («Обречено огню», «Лотреамон и Сад», «Грядущая книга», «Пространство литературы», «Катастрофическое письмо» и др.), Октавио Пас («Лук и лира» и др.), Ив Бонфуа («Невероятное», «Красное облако», «Истина слова» и др.), а также Рене Шар, Жан Тардьё и многие другие.

В России, для которой прежде форма эссе было менее характерна, нежели публицистика, в XX веке происходит настоящий «взрыв» эссеистики, представленной множеством очень разных поэтик. Столь же многообразен ее тематический спектр. Сразу оговоримся, что русская религиозная философия все же относится, на наш взгляд, именно к философии, а не эссеистике, хотя ее сильное литературное начало очевидно, в особенности

<sup>18</sup> Ман, П. де Аллегории чтения. Екатеринбург, 1999. С. 133.

<sup>19</sup> Там же. С. 147.

<sup>20</sup> Там же. С. 134.

<sup>21</sup> Там же. С. 139.

у Василия Розанова («Опавшие листья»). Что же касается иных форм философствования в письме, то здесь мы имеем такие в высшей степени оригинальные, маркированные как «философские», но при этом стопроцентно художественные тексты Леонида Липавского («Исследование ужаса» и др.) и Александра Введенского («Серая тетрадь»). Не менее «литературны» игровые интеллектуальные практики художников — представителей московского концептуализма, к примеру, группы «Медицинская герменевтика» (П. Пепперштейн, С. Ануфриев). Вопрос о жанровой атрибуции всех этих текстов пока открыт, нам же представляется вполне уместным с полным правом также отнести их к эссеистике. С еще большей несомненностью можно считать эссеистами авторов, обращавшихся к самой литературе как основанию для рефлексии. При этом в поэтике одних авторов доминировало публицистическое начало (таковы Андрей Белый («Символизм как миропонимание»), Юрий Айхенвальд («Силуэты русских писателей»), Виктор Ерофеев («В лабиринте проклятых вопросов»), Андрей Битов («Пятое измерение. На границах времени и пространства»), Александр Генис («Иван Петрович умер» и др.)), тогда как другие использовали весь арсенал литературно-художественных средств (таковы, прежде всего, Осип Мандельштам («Утро акмеизма», «Слово и культура» и др.), Марина Цветаева («Мой Пушкин»), Венедикт Ерофеев («Благовествование», «Василий Розанов глазами эксцентрика»), Абрам Терц («Прогулки с Пушкиным»), Александр Скидан («Критическая масса», «Сопrotивление поэзии»), Шамшад Абдуллаев («Двойной полдень»)). Субъективно и риторично, но при этом более публицистично письмо Иосифа Бродского («Меньше единицы», «О скорби и разуме», «Набережная неисцелимых»), Всеволода Некрасова («Пакет»), Льва Рубинштейна («Случаи из языка», «Погоня за шляпой»), Марка Харитоновна («Способ существования») или Александра Секацкого («Сила взрывной волны»), обращающихся к самым различным темам из сфер повседневности, эстетики, этики, политики и философии.

Форма большинства перечисленных западных и русскоязычных эссе XX века предстает как пространство рефлексии, становления смысла и его обращенности на себя самого, как размышление, становящееся литературой. Не четко сформулированная «концепция», но именно внутренняя динамика образа, сложная сеть ассоциативных связей, парадокс как способ игры с читателем приобретают здесь важность.

Итак, в научном тексте важна концептуальная упорядоченность, не зависящая от текстуального оформления, тогда как в эссе доминирует план выражения, уникальная фигуративная структура, обладающая имманентным ей художественным смыслом. Если научный смысл трансцендентен формам собственного выражения, художественный смысл имманентен им и не существует в отвлечении от них, что можно трактовать также как преобладание внутритекстовых интенций над внетекстовыми, послужившее основой для введения теоретиками формального метода «поэтической функции» как важнейшего конституанта художественности. Телеологическая завершенность как значимая избыточность элементов выражения по отношению к интенции и есть необходимое условие различия между научным и художественным смыслом.

В свою очередь, литературная теория, по замечанию Поля де Мана, «возникает тогда, когда рассмотрение литературных текстов перестает основываться на внеязыковых <...> соображениях, когда предметом обсуждения становится уже не смысл или ценность, а способ производства смысла или ценности»<sup>22</sup>. Тем самым проблема различения научного и художественного смыслов приобретает новое звучание в аспекте методологической рефлексии, связанной с различением актов анализа и интерпретации, исходя из которого лишь и возможны суждения о литературном тексте. Интерпретация и анализ являются разными техническими процедурами, первая из которых направлена на смысл, а вторая — на условия и возможности, в которых он конституируется: «Если анализ берет то, что “находится в наличии” — текст, и расчленяет, схематизирует, систематизирует его, то интерпретация исходит из внеположного тексту смысла и проецирует его на “наличное”»<sup>23</sup>. Соответственно, говоря об эссе, исследователи привыкли к интерпретации, выявлению некой концептуальной целостности, тогда как художественный текст, как известно, требует аналитического взгляда, рассмотрения внутренней архитектуры формы и ее механизмов, делающих возможным производство эффектов в сознании читающего. Таким образом, художественный смысл укоренен в переживании образа, определенным образом репрезентированного, тогда как интерпретация имеет дело с неким концептом. Сложность же эссеистической формы как художественного феномена и заключается в совершенно особенных отношениях образа и концепта, сливающихся часто в неделимое целое, что означает для аналитика непрерывную рефлексию «литературности» смысла эссе, неотделимости его от форм собственной репрезентации.

Попытка указать на те пласты реальности, что, будучи неартикулируемыми, постоянно ускользают от понимания, — это то, что, несомненно, отличает эссе от научных и публицистических текстов, требующих ясного, и если не всестороннего, то, по крайней мере, недвусмысленно понимаемого высказывания. Сущностная специфика эссе состоит в том, что подобные попытки могут продуктивно осуществляться в нем сугубо формальными средствами. Тезис Адорно «форма есть выпавшее в осадок содержание»<sup>24</sup> применим к эссе во всей полноте.

#### Между «испытующим» и «испытуемым»

Итак, пренебрегая концептуальной целостностью, ориентированной на постижение Истинного, эссе ставит во главу угла именно уникальность языкового выражения, становящегося пространством, в котором свершается многоуровневая проблематизация предмета, мысли, языка, артикулирующего ее, и, наконец, конвенций, образующих горизонт ожиданий читателя. Тем самым форма эссе обнаруживает огромный коммуникативный потенциал, еще более актуальный в современной ситуации, обозначаю-

<sup>22</sup> Цит. по кн.: Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 28.

<sup>23</sup> Эпштейн, М. Критика в конфликте с творчеством // Парадоксы новизны / М. Эпштейн. М., 1988. С. 188.

<sup>24</sup> Адорно, Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 205, 212.

щейся как «after-postmodernism», когда большинство постулатов постструктурализма утратило актуальность. Одним из фундаментальных векторов трансформации парадигмальных установок постмодернизма на современном этапе его развития является коммуникация, в связи с чем на арену мысли вновь выходит конструкт Другого. Это уже не Другой не как социокультурное содержание структур бессознательного (наследие лакановской версии структурного психоанализа, артикулировавшей бессознательное как «голос Другого»), но коммуникативная интерпретация этого конструкта, восходящая к «Бытию и времени» М. Хайдеггера: «Мир присутствия есть *совместный-мир*. Бытие-в есть *со-бытие* с другими. Внутримирное себе-бытие есть *соприсутствие*» [выделено автором. — К. З.]<sup>25</sup> (глава «Бытие-в-мире как событие и бытие самости»). Это Другой как конструкт, артикулирующий переход к «своему иному», к примеру, у Ж.-Л. Нанси: «Бытие без другого (или без друговости) не имело бы смысла, будучи лишь имманентностью собственного полагания...»<sup>26</sup>. В этом смысле данный конструкт являет собой базис коммуникативного подхода к литературному произведению, в нашем случае — к эссе.

В коммуникативном аспекте форма эссе может рассматриваться как объективация, по меньшей мере, трех интеллектуальных процедур. Опишем их вкратце.

Первая из них — **саморефлексия**. Эссе возникает как аскеза, практика испытания себя в непрерывном движении мысли: «Проба, опыт, “эссе” <...> — что надо понимать как преобразующее испытание самого себя в игре истины, <...> это живое тело философии, по крайней мере, если сегодня она все еще продолжает оставаться тем, чем была когда-то, то есть определенной “аскезой”, упражнением себя в движении мысли»<sup>27</sup>, — писал М. Фуко. В проблематизируемом предмете, как в зеркале, отражается и взгляд самого наблюдающего, обращающийся в жесте вопрошания не только к предмету, но и к самому себе, условиям возможности самого себя: «Я имею дело только с собой, — писал Монтень, основатель эссе, — я непрерывно созерцаю себя, проверяю, испытываю... Я верчусь внутри себя самого»<sup>28</sup>. Основная интенция эссе — обращенность взгляда пишущего на себя: «Эссе — это опыт, поставленный на человеческой способности суждения, на себе самом»<sup>29</sup>.

Вторая важная исследовательская процедура может быть обозначена как **интерпретация**. Д. Лукач в работе 1910 года «О природе и форме эссе. Письмо к Лео Попперу» описывал эссе как жанр повышенной интеллектуальности, обращая внимание прежде всего на критику произведений искусства, форму которой часто обретает эссе. Поскольку эссе имеет дело не с непосредственной действительностью, а ее отображением в произведениях искусства, то важнейшая функция эссе для Лукача — упорядочивание

<sup>25</sup> Хайдеггер, М. Бытие и время. М., 1997. С. 118.

<sup>26</sup> Нанси, Ж.-Л. О со-бытии // Философия М. Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 92.

<sup>27</sup> Фуко, М. Использование удовольствий. М., 2004. С. 14—15.

<sup>28</sup> Монтень, М. Опыты в 3-х кн. Кн. 2. С. 587.

<sup>29</sup> Коган-Бернштейн, Ф. А. Указ. соч. С. 352.

эстетических переживаний эстетических переживаний, которую эссе преподносит в некоей уникальной языковой форме. Упорядочивая и осмысляя собственный опыт восприятия чужих произведений, эссеист формирует индивидуальное видение мира, специфицирующееся как культурная рефлексия, интерпретация культурных смыслов. Будучи тесно связанной с опытом, биографией, интерпретация предстает когнитивно-рефлексивной практикой.

Наконец, третьей важной процедурой может быть названа **проблематизация**. Так, для Т. Адорно, в контексте принципиальной для его эстетической теории концепции произведения как становления, эссе представляло собой художественный жанр, отражающий момент зарождения мысли, еще не развившейся в логически завершенное целое, и оттого являющийся инструментом продуктивной критики идеологий. Для характеристики способа работы эссеиста Адорно использует метафору путешественника, не знающего языка чужой страны и оттого вынужденного полагаться лишь на собственный опыт. Отсюда провозглашенные философом «неметодичность эссе, возведенная в метод» и «еретичность как основной внутренний закон»<sup>30</sup>. Эссе объемлет опыт инновации, выступающий коррелятом субъективных ориентиров автора в поле возможных интерпретаций, которое он учитывает и от которого отталкивается в стремлении поколебать, оградить опыт привычных представлений и ожиданий читателя. Переживание инновации наделяет автора и читателя эссе иллюзией освобождения от «дискурсивных решеток», метанарративов, диктующих привычный взгляд на вещи. Переживание инновации всегда конституировано провокативной интенцией.

«Незавершенная» мысль эссеиста, будучи направлена на предмет, мыслит его незавершенным, точнее, неохватимым единой и единственной мыслью, несущей угрозу мнимой тотальности. В свете этого утверждения становится очевидна невозможность для когнитивного опыта эссе ориентироваться на понятие и однозначную семантику, поскольку в этом случае неизбежна редукция реального опыта существования предмета. Напротив, используя тропы, фигуры, многозначную семантику, эссе «расширяет» и «углубляет» свой предмет. Приведем известный фрагмент из романа Роберта Музиля «Человек без свойств»: «...Эссе <...> берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие...»<sup>31</sup>. Специфика фигуративного языка эссе в том и состоит, что мысль и риторическая фигура в нем неразделимы. Отсюда проистекает такая особенность эссеистической формы, как предельная концентрация, сгущение семантики за счет особой концептуальной нагруженности риторического ряда, принимающего разнообразнейшие формы в силу самой своей задачи — передать такую же концентрацию внутреннего интеллектуального мира пишущего и его усилие по преодолению смысловых и риторических пластов языка\* или же стремление всецело «раствориться» в них.

<sup>30</sup> Adorno, T. The Essay as Form. In: New German Critique, 32 (1984). P. 154—171.

<sup>31</sup> Музиль, Р. Человек без свойств. М., 1994, Кн. 1. С. 291.

\* Именно в связи с этим Т. Адорно говорил о внутренней «еретичности» эссе. См.: Adorno, T. The Essay as Form. In: New German Critique, 32 (1984). P. 154-171.

Мыслить в эссе означает: в языке и языком, следовательно, когнитивно-лингвистической единицей эссе, его «синтаксиса мысли» (понятие, употребленное Виктором Лапицким применительно к творчеству Мориса Бланшо) является не понятие и не образ, но некие многоуровневые смысловые комплексы-фигуры. При этом принципиальное отличие риторики эссе от прочих форм интеллектуального письма, как мы уже отмечали выше, состоит в том, что научная или философская риторическая фигура (если таковая возникает) конституирована внетекстовой референцией, тогда как в эссеистическом тексте это отнюдь не обязательно, как и вообще наличие какой бы то ни было концептуальной рамки. В силу ориентированности языка эссе на свободные формы выражения, терминологическая скованность ему явно претит. Эссе предпочитает терминам фигуры, цель которых, по замечанию Ю. Лотмана, «состоит не в том, чтобы с помощью определенной семантической замены высказать то, что может быть высказано и без ее помощи, а в том, чтобы выразить такое содержание, передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может»<sup>32</sup>. Впрочем, это еще не означает абсолютной ориентации эссеистической формы на тропы. Они, в конечном счете, остаются прерогативой повествовательных текстов, эссе же в большей степени ориентировано на риторические фигуры и специфические авторские конструкции, соотносящиеся друг с другом через сложные последовательности семантических связей. Содержание подобных конструкций в значительной мере складывается из их отношений с другими, подобными им. Так складывается чисто литературный тип референции, основанный не на внешних тексту формах, а на его собственных, что явилось важнейшим основанием деконструктивистских теорий, а также повлияло на представителей рецептивной критики: «внетекстовая референциальность — не более чем иллюзия, поскольку знаки или системы знаков отсылают к другим знаковым системам»<sup>33</sup>. В данном случае проблемой внетекстовой и внутритекстовой референции не стоит пренебрегать, поскольку эссе и здесь являет собой важное исключение. Приведем в этой связи высказывание Вольфа Шмида, касающееся художественной литературы (фикциональных текстов): «Референциальные обозначающие в фикциональном тексте не указывают на определенные внетекстовые реальные референты, а относятся только к внутритекстовым референтам изображаемого мира. Другими словами, “вынесение” <...> внутритекстовых референтов за границы текста, обычное для фактуальных текстов, в фикциональной литературе не происходит»<sup>34</sup>. Очевидно, что эссе не может позволить себе полного снятия внетекстовой референции, хотя и

<sup>32</sup> Лотман, Ю. М. Риторика — механизм смыслопорождения // Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 183. Троп, согласно Ю. Лотману, «есть порождение семантической неоднозначности» и, не являясь украшением, «принадлежащим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, <...> является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого содержания». Там же. С. 185.

<sup>33</sup> Риффатерр, М. Истина в диэгесисе (главы из книги «Истина вымысла») // НЛО. № 27. С. 6.

<sup>34</sup> Шмид, В. Нарратология. М., 2003. С. 31.

может активно (и небезрезультатно) стремиться к этому. Важнее другое — основой эссеистического повествования становится не референт, но некий текстуально сконструированный «образ» этого референта. «Образ» этот может представлять собой фигуративную конструкцию из любых элементов текста, ведь едва ли не важнейшей характеристикой эссе можно считать выделенную М. Эпштейном установку на подвижную, не фиксированную жестко организацию смысла: «любое слово, эссеистически осмысленное, может превращаться в термин, на основе которого строится целая система принципиальных словоупотреблений»<sup>35</sup>. Действительно, начиная со второй половины XIX века по мере эстетизации (и эссеизации) философского дискурса в нем начинают возникать фигуры, невозможные в дискурсе классической рациональности. Имена собственные, воплощающие некие многомерные образы (первоначально, в основном, мифологические, позже — просто слова обыденного языка), все более проникают в тексты, более того, начинают собирать тексты вокруг себя, превращаясь в некие смысловые «ядра», обладающие мощнейшим потенциалом интеллектуальной провокации. «Авраам» у Киркегора, «Аполлон» и «Дионис» у Ницше, «Эдип» у Фрейда, «Сизиф» у Камю, «Орфей» у Маркузе, «Цитадель» у де Сент-Экзюпери, «Лента Мебиуса», «Ризом (грибница)» у Делеза, «Паноптикон» у Фуко, — все эти фигуры, утратив референт, становятся текстуальными конструкциями с мощным смыслообразующим потенциалом. Вплетаясь в философский текст, они конституируют его, он же, благодаря им, усиливает свою силу апеллятивной структуры, провоцирующей читателя на самостоятельную означивающую активность. Более того, в философском и критическом повествовании XX века очевидна тенденция к упрощению терминологии посредством замещения сложных терминов обычными словами за счет углубления семантической многомерности последних. «Письмо», «смерть», «другой», «различие», «повторение», «стирание», «мерцание», «складка», «поверхность» — эти и многие другие «термины», повсеместно усвоенные как философией, так и эссеистикой, работают и как средство организации смысловых полей, и как инструмент диалога многих текстов через отсылки к наиболее узнаваемым из них. Но если философия XX века замещает подобными образами центральные понятия, то эссеистика тяготеет к более свободному повествованию, отчего ее фигуры не вмещаются в одно емкое и устойчивое в тексте слово-образ. Как правило, эссе тяготеет к развернутому образу, например, «чарующее царство безвременья» (так М. Бланшо «обозначает» литературу) или «пупок, тень листа, скольжение по поверхности» (так А. Введенский «называет» смерть).

Наконец, отметим столь важную особенность эссеистической формы, как ее способность активного взаимодействия с иными жанровыми формами. Это взаимодействие происходит двояким способом: либо эссеистическое повествование проникает в структуру иной формы, преобразуя ее, либо сама иная форма присваивает элементы эссе в собственных целях. Во втором случае речь идет о романе как о форме, которая, в силу обоснованной

<sup>35</sup> Эпштейн, М. Н. Эссеизм как явление культуры // Парадоксы новизны / М. Эпштейн. М., 1988. С. 378.

М. Бахтиным «внутренней незавершенности», обладает универсальной способностью присваивать иные жанровые формы: «Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевности исповеди, в “крик души” и т. д.»<sup>36</sup>. О качествах внутренней незавершенности, неструктурированности и «черновиковости», присущих эссе, подробно писали Грэм Гуд или Клэр Де Обалдия<sup>37</sup>. Случаи взаимодействия романа и эссе достаточно очевидны, вплоть до появления таких случаев, как, к примеру, «роман-эссе» Роберта Музиля «Человек без свойств». С другой стороны, иные формы интеллектуального письма, в частности, публицистика, нередко близко смыкаются с эссе. Но вполне очевидную разницу легко продемонстрировать на примере литературной критики или статей об искусстве. Литературно-критический текст в журнале всегда носит ангажированный характер. В нем слишком сильно давление «формата» того издания, к которому текст принадлежит, и диктуемый форматом набор нормативных предписаний, которым текст должен соответствовать. В эссе же отсутствует давление таковых и скованность извне навязанной пишущему идеологической перспективой. Поэтому, сохраняя свой предмет, будь то литературный текст или произведение визуального искусства, эссе способно сколь угодно далеко отходить от повода, превращаясь в чистую «поэзию мысли». Хорошим ее примером является упоминавшийся нами во введении эссеистический сборник «Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве», очень мало содержательного говорящий об искусстве и исключительно много — о языке и мышлении поэтов, чьи эссе представлены в нем.

Таким образом, эссе способно рассматриваться в качестве специфически артикулированной формы (формулы) интеллектуально-языковой автономии пишущего. Важность подобной позиции (отнодь не претендующей на новизну, но в современной культурной ситуации неожиданно все более становящейся актуальной) для структуриации поля литературы несомненна. Тактика скрытого политического послания, кода, заложенного, естественно, не в прямом высказывании, но в имманентном тексте способе взаимодействия с читателем, является неотъемлемой частью рецепции всякого эссе в силу вопиющей свободы этой формы, одновременно являющейся и художественным текстом, и критикой, и самокритикой. Подчеркнем, что именно в силу своей литературной автономности, переходящей порой в «герметичность», эссе сильно затрудняет потенциальное паразитирование на себе и массмедиа, и ангажированной критики, и прямых политических программ, отрицая их как свое «другое». И именно в силу этих же качеств эссе требует от конкретного читателя немалых усилий интерпретации,

<sup>36</sup> Бахтин, М. М. Эпос и роман. М., 2000. С. 224—225.

<sup>37</sup> См.: Good, G. The Observing Self. Rediscovering the Essay. L.-N.Y., 1988. P. 16; De Obaldia C. The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay. Oxford. 1995. P. 18.

ведь интерпретируя и проблематизируя собственный предмет, эссе обладает высокой степенью «включения», рефлексиря и пределы самой этой проблематизации. До каких пределов может дойти мысль, пытающаяся постигнуть Иное; язык, силящийся проговорить это Иное, препятствующее всякой артикуляции; наконец, до каких пределов может дойти читатель в постижении той формы, которую принимает языковое усилие, объединяющее в себе эти попытки, — таковы вопросы, реконструируемые в процессе теоретического осмысления эссе как коммуникативной формы и образующие в совокупности ее содержательность.