

РАССКАЗ И СОЗЕРЦАНИЕ

В. Л. Лещиер

Экстаз рассказа*

В качестве эпиграфа сошлюсь на книгу «Расскази свою историю» (СПб., 1999), содержащую большой объем историй жизни бездомных людей, написанных и присланных ими самими на конкурс, организованный петербургским Фондом «Ночлежка» и газетой «На дне», а также на книгу Патриции Готтлиб Шапиро «Возвращение к себе домой» (Coming Home to Yourself, Santa Fe, 2010, 217 p.), предлагающую автонарративы 18 американок в возрасте постменопаузы, достигших определенной гармонии с собой.

В XX веке много говорили о языке. Язык стал привилегированным объектом философского анализа и онтологической моделью для прояснения самых разных сфер человеческого опыта. Различные интуиции языка как мира и мира как языка объединились к концу 60-х годов под одну концептуальную шапку *лингвистического поворота*, который ретроспективно зафиксировал Рорти. Характерно, что лингвистический поворот стал не только одним из самых масштабных методологических поворотов в гуманитарных науках, но и по существу дифференциальным диагнозом нашему времени. По крайней мере современность была прочитана и прослушана при мощи теории дискурсов, текстов и речевых практик. Затем диагноз заменили. В 90-х годах устами Бема и Митчелла был провозглашен *иконический* и *пикториальный повороты*, а визуальность при активном участии теоретиков cultural studies истолкована как сущность современной культуры, сказывающаяся на всех сферах человеческой деятельности. Наконец, Бодрийяр поверх оппозиции слова и образа в 83-ем году поставил третий диагноз: «Мы уже не

* Исследование получило грантовую поддержку (грант РФФИ, № 11-06-00162-а).

часть драмы отчуждения, мы живем в экстазе коммуникации»¹. Имея в виду только телевизор, радио и телефон, он точно описал состояние фасцинации и головокружения, вызванное категорическим императивом коммуникации, обценным коммуникативным бредом и принудительной экстраверсией всего внутреннего. «Я поднимаю свою телефонную трубку и нахожу все это там: вся маргинальная сеть захватывает и улавливает меня с нестерпимой добросовестностью чего-то, что хочет и призывает меня коммуницировать. Возьмем свободно радио: оно разговаривает, оно поет, оно выражает себя. Весьма примечательно, что оно отличается симпатической общенностью своего содержания... Речь, может быть, еще свободна, но я уже менее свободен, чем прежде: мне более не удастся узнавать то, что я хочу, поскольку пространство так насыщено, а давление со стороны всех, кто хочет быть услышанным, столь велико. Я впадаю в негативный экстаз от радио»². Повторяю, это было замечено до социальных сетей, с которых начинается настоящая коммуникативная революция, как сказал недавно профессор Максим Кронгауз, изменяющая все привычные коммуникативные роли и ситуации, до безысходного бытия-в-контакте и до чудовищной спам-агрессивности, посредством которой сообщает о себе актуальная действительность.

Итак, три диагноза, которые могли бы быть комплиментарны, поскольку язык и образ не покрывают друг друга, предполагают собственные механизмы смыслопорождения, а формальное понятие коммуникации примиряет вербальность и визуальность. Они *могли бы* быть комплиментарны. Но в реальности они конфликтны. Слово и картинка конфликтуют в самой нашей повседневности, равно претендуя на наше время, наше внимание, и они конфликтуют в методологиях и стратегиях интерпретации современности. Констатируют, что иконический поворот пришел на смену лингвистическому, что картинка потеснила вербальность в деле сборки нашей субъективности. Констатируют в частности, не без печали, что визуальность уничтожила нарративность — великое детище

¹ Бодрийяр Ж. Экстаз коммуникации // <http://ivanem.chat.ru/extaz.htm> (дата обращения: 18.07.2011).

² Там же.

вербальной культуры. Американский марксист Фредрик Джеймисон, чуткий диагност состояния современной культуры, хотя и ангажированный во всех своих рассуждениях, как раз отмечает смерть повествования и его замещение визуальным. Джеймисон прозревает в нарративе определенный и самодостаточный тип «политического бессознательного», а именно коллективную форму существования, естественную включенность индивида в социальную органику, в историческое время, форму, сохраняющую экзистенциальную структуру традиционных обществ. Ориентируясь на классический реалистический роман, Джеймисон полагает, что он стал возможен как явление раннего капитализма, когда степень отчуждения и фрагментаризации еще не достигла таких масштабов, как в позднем капитализме, выражением чего стала визуальность, в своем телесе клипированная. Согласно американскому философу, нарративность, будучи фундаментальным антропологическим опытом, потерпела катастрофу, поскольку возможность социальной органики утрачена, окончательно разошлись экзистенциальность и социальность, внутреннее и внешнее, субъективное и объективное. Визуальный поворот окончательно добил большие повествовательные формы, оставив только их суррогаты в виде мыльных опер. Киномонтаж вытеснил связную наррацию, единый и последовательный сюжет разорвался на отдельные элементы, эпизоды, каждый из которых стремится к овеществлению. За всем этим, с точки зрения Джеймисона, стоит логика развивающегося капитала, логика модернизации и реификации³.

К Джеймисону много вопросов: почему за образец нарративности берется классический роман? как быть с тысячелетней традицией нарративности до капитализма? почему нарративность противопоставлена монтажу, тогда как она может посредством него осуществляться, поскольку рассказать историю можно не в ее хронологической последовательности, а свободно играя временными отрезками и событиями? И самое главное: как быть с т. н. *нарративным*

³ Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1981.

поворотом в гуманитарных науках, который произошел в 80-х годах (а это психология, социология, медицина, антропология и философия) и явился логическим следствием поворота лингвистического (и *перформативного* как одной из его редакций)? Ведь Рикеру, Рорти, Макинтайру, Брунеру, Сарбину, Анкерсмиту и всем другим деятелям нарративного поворота этот акцент на нарративности совсем не случайно пришел в голову. Он — сама жизнь. Неужели случайно возникла новая антропологическая формула, предложенная Макинтайром: «человек в своих действиях, на практике и в своих вымыслах представляет собой животное, которое повествует истории»⁴? Неужели случайно медицина активно начала нарративное самоистолкование, а психологи в лице, например, Теодора Сарбина признали, что люди думают, воспринимают, видят сны, любят, ненавидят, фантазируют, мечтают, регулируют свое моральное поведение *историями*, сюжетами, фабулами — воображаемыми темпоральными конструктами, упорядочивающими отдельные эпизоды, обыденные факты и фантастические творения, время и место? Думаю, что нарративный поворот в гуманитарных науках — это как раз симптом нового состояния реальности. Ведь науки коренятся в жизненном мире людей, и, как мы знаем, научные идеи происходят из того смыслового тигля, в котором на данном историческом этапе пребывает человеческая совместность.

Чтобы попытаться ответить на поставленные вопросы, вернемся к гуманитарным истокам XX века и выделим две исследовательские программы, которым суждено было сыграть ключевую роль в науке и культуре прошедшего века. Одна программа, хорошо нам знакомая, звучит так: «Назад к самим вещам». Феноменологическая максима, провозглашенная Гуссерлем со всей радикальностью, вошла в культуру. Она проявила себя не только в философии, причем не только в феноменологии, но под разными прикрытиями и в других исследовательских платформах, но также и в искусстве, в самых разных его направлениях, везде, где предпринимались попытки прорваться к первичному

⁴ Макинтайр А. После добродетели. М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, 2000. С. 291—292.

опыту мира, незамутненному всякими эквивокациями и наслоениями опыту вещей. Вторая программа «*Расскажи свою историю*», а ее родина — психоанализ, который, по словам итальянского психоаналитика Антонино Ферро, является не чем иным, как совместным созданием историй. Фрейд и Гуссерль теоретически не так далеки друг от друга. И там, и там работа направлена на приведение к очевидности определенных психических содержаний и создание условий для самопоказывания феноменов. И там, и там эта работа наталкивается на силы «сопротивления» («естественная установка» и «неподлинное экзистирование» — феноменологический эквивалент «сопротивления»). В обеих позициях трактовка психического в конечном итоге осуществляется в направлении прояснения его истока, то есть в генетической перспективе, и отсюда вытекает их общий темпоральный взгляд на психическое, имеющее собственную имманентную историю. Но, конечно, сама техника возврата к самим вещам в феноменологии и психоанализа разная. Гуссерль хочет отсечь слова и прорваться к изначальным сущностям, Фрейд надеется только на слова. Если Гуссерль апеллирует к неистраченным ресурсам эйдетической оптики, то Фрейд извлекает максимум прибыли из нарративности. И вот эта вторая программа имеет непосредственное отношение к обсуждаемому вопросу.

Во «Фрагменте анализа истерии» (1905), где дескриптивно утверждается выдающаяся идея психодинамики, свехдетерминации и сложного переплетения душевных мотивов, Фрейд пишет, что он начинает лечение с просьбы к пациенту рассказать ему всю историю его жизни и болезни, которые чаще всего совпадают. И дальше он работает с этим первичным рассказом, сравнивая его с непроходимым для судов потоком, поскольку в нем очень много несвязностей, сознательных и бессознательных умолчаний, просто провалов в памяти (сейчас мы бы сказали — стихийного монтажа). И постепенно в ходе дальнейших бесед совместно пациент и аналитик приходят к более или менее связной истории с уже проясненными мотивами. И поскольку по ходу этих бесед все начинает называться своими словами, все самое интимное и даже перверсивное проговаривается, Фрейду все время приходится оправдываться перед читателями, что он

это делает не литературного интереса ради, а сугубо научного и терапевтического, он сравнивает свою работу с работой гинеколога, которого никто не посмеет уличить в неприличии, он подчеркивает, что не нарушает правила пристойности ни по отношению к пациентам, даже если это молодые дамы, ни по отношению к тем, кто читает опубликованные материалы сеансов⁵. Вот этот тон оправдывающегося аналитика, знающего и публикующего то, что не положено ни знать, ни публиковать (Фрейд действительно соблюдает врачебную тайну, в публикациях он выводит своих пациентов под псевдонимами), очень симптоматичен для того времени — времени, когда приватное, интимное еще занимало свою нишу и тщательно оберегалось от посторонних взглядов. Однако, несмотря на все реверансы в сторону возможных и реальных ограничений и упреков, сопутствующих психоанализу, исключительно *перформативно* психоанализ принес с собой новую моральную максиму: расскажи свою историю. То есть не сами тезисы теории бессознательного, а именно коммуникативная или нарративная сторона психоанализа, как обладающая наибольшим трансформирующим потенциалом в отношении повседневных габитусов и ритуалов, оказалась востребована последующей культурой. По существу исключительно технический императив «расскажи свою историю» оказался сильнее тех институциональных границ, в которых этот рассказ изначально предполагалось вести, — рассказы выплеснулись за пределы психоаналитических кабинетов и кушеток, поглотив на своем пути хрупкую скорлупку приватности, образовав новые коммуникативные ситуации, для которых умалчивание, сокрытие интимного становятся онтологически нерелеванты.

В результате длительных и хитрых культурных процессов, выведенных медиа в новое качество, твой онтологический статус начинает входить в прямую корреляцию с твоей способностью не молчать, говорить. Ты есть, пока ты что-то говоришь кому-то, пока на тебя находится хоть один слушатель. В эпоху интенсивной (в том числе посредством медиа) диффузии рассказов, эскалации нарративов субъективность и онтологические гарантии (то

⁵ Фрейд З. Фрагмент анализа истерии. URL: <http://www.psychanalyse.ru/practice/dora.html> (дата обращения: 18.07.2011).

есть, проще говоря, возможность выживать в социальном смысле) выстроены, как судьба Шахразады из «Тысячи одной ночи». Ты жив, пока рассказываешь, пока тебя хотят слушать. *Narrator, ergo sum*. Ты жив только в качестве нарратора, неунывающего и находчивого повествователя, актуального сказителя-сказочника, выступающего под самыми разными социальными масками: от журналиста до педагога, от политика до спортивного комментатора, от ученого до врача-летописца психических состояний и соматических событий своего слушателя. Это тем более справедливо для волчьих времен, когда молчуны подозрительны, а молчание физиологически смертельно, когда жизнь висит на волоске общепринятых официальных рассказов, которые человек вынужден повторять за окружающими.

Рассказ о самом себе приносит максимум онтологической выгоды. Это больше не исповедь, это проповедь себя. Ты признан, пока в чем-то признаешься. Понятие признания сегодня заиграло двумя смыслами сразу: признание как признанность (Другим) и признание как исповедь. Но если раньше признание как исповедь было направлено на трансформацию признающегося и являлось элементом социального контроля, то теперь оно направлено на захват слушающего. Оно стало целиком коннотативно. Когда-то признание было иллокутивным актом, изменяющим саму действительность, сейчас оно — чистая перлокуция, оформляющая коммуникацию.

Человек на Западе почти всегда говорил о себе. Фуко назвал западного человека «признающимся животным»⁶, а наше общество — обществом, в котором ритуал признания наряду с ритуалом испытания, поручительства и свидетельства стал одним из самых важных ритуалов, от которых ожидают производства истины. Регламентация таинства покаяния, развертывание техник исповеди, исчезновение испытаний виновности и развитие методов допроса и дознания, учреждение судов инквизиции, затем педагогика, медицинская психиатрия, семейный контроль, *scientia sexualis* — все эти институты побуждали к признанию, к анализу себя,

⁶ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет : пер. с франц. М. : Касталь, 1996. С. 158.

к рассказу о себе, сначала во всех бытовых подробностях, затем по существу желания. Фуко отмечает, что понятие признания претерпело эволюцию от признанности (Другим) к саморазоблачению, раскрытию истины о себе. «Признаются — или вынуждаются к признанию. Когда признание не является спонтанным или предписанным неким внутренним императивом, оно вымогается; его выколачивают из души или вырывают из тела... Обязанность признания передается нам теперь из множества разных точек; отныне она столь глубоко внедрена в нас, что мы больше уже не воспринимаем ее как действие принуждающей нас власти...»⁷ Сегодня признание как раз спонтанно. Оно распространилось далеко за пределы классических институциональных требований (медицина, суд, церковь) и наполнило повседневные коммуникации, став фактически их основным контентом. Люди признаются друг другу во всем что угодно, лишь бы на них обратили внимание, лишь бы их не исключили из коммуникации. Если тебе не в чем признаться, то ты неинтересен. Феномен «публичной интимности», пожалуй, самый характерный для нашей современности.

Рассказ о самом себе — лишь одна из форм рассказа, но она парадигмальна для судеб нарративности. Но рассказывать можно о чем угодно, и это «о чем угодно» есть интенциональный коррелят нарративного акта. Тут никакие формальные ограничения, принятые в нарратологии, не работают. Пишут, что нарратив — это рассказ об *истории*, для которой конститутивно наличие *события*, а под событием понимают завершенную трансформацию объекта повествования, внешнюю или внутреннюю (ментальные события)⁸. Действительно, при таком подходе схватывается главное: то, о чем рассказывается, должно быть *темпорально*, *исторично*, но наличие финала совсем не обязательно. Иначе становится невозможно рассказывать о событиях, происходящих на ваших глазах или начавшихся ранее, но и теперь вас затрагивающих, на чем основаны, в частности, все пациентские нарративы. Ясно, что критерий завершенности

⁷ Там же. С. 158–159.

⁸ Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. С. 13–15.

оказывается нерелевантен. Мало того, можно рассказать — со всей сюжетной предприимчивостью — и о будущих событиях, о том, что еще только должно произойти. Таковы все пророческие нарративы от ветхозаветных пророков до уличных гадалок. Вам рассказывают сюжет вашей будущей жизни. Критерий изменчивости тоже не работает. Если я вам рассказываю, что увидел свой загородный дом на том же месте, что и 20 лет назад, что рядом с ним также цветут все те же деревья, что я встретил своих старых знакомых и нашел их неизменившимися, что я, наконец, прихожу к выводу, что ничего не меняется, что, как и тысячу лет назад, «повсюду страсти роковые / и от судеб спасенья нет», — то я не описываю действительность, а именно рассказываю истории, темпорализуя действительность. Дескрипция здесь служит наррации. Это истории о том, что ничего не меняется. Нарратологи упускают из виду то обстоятельство, что не рассказ зависит от событийности, а событийность от рассказывания. Рассказ есть автоматически срабатывающий механизм придания значимости тому, о чем в нем идет речь. Не я рассказываю о том, что случилось, а случилось то, о чем я рассказываю. Даже если ничего не случилось или ничего не происходит, но я об этом рассказываю, значит это ничего есть уже что-то, что достойно того, чтобы об этом поведать.

Произвольными и необязательными выглядят и другие формальные ограничения нарративности: хронологическая последовательность истории, причинно-следственная связь событий, непрерывность и т. п. Любят ссылаться на Аристотеля, который в своей «Поэтике» заметил, что «... большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо»⁹. Не спорю, установление причинно-следственных связей между разрозненными эпизодами истории — одна из основных функций нарратива, а причинно-следственное мышление является существенным свойством нарративного разума. Рита Шарон в своей замечательной книге «Нарративная медицина» пишет, сколь важно для установки глубоко дифференцированного диагноза развивать у врача нарративный навык, «дар фабулязации» («gift of emplotment»),

⁹ Аристотель. Поэтика. М.: Художественная литература, 1957. 1452а, 20.

то есть вариативного поиска причинно-следственной связи между симптомами и ситуациями¹⁰. А клинические психологи и мед-антропологи знают, что периодически возобновляемый автонарратив пациента-хроника есть его постоянные и безудешные попытки найти причину того, что с ним происходит и что не поддается излечению. Рассказывая истории, мы обычно исследуем значение событий путем связывания мотивов, действий и последствий и описываем их как прожитые и пережитые определенными актерами. Однако достаточные и наиболее частые признаки отнюдь не являются необходимыми. Древние формы нарративности основаны на простой кумуляции, о чем сообщает историческая поэтика, признаваясь, что смысл архаической кумулятивности не ясен до сир пор, хотя ее следы прослеживаются вплоть до современной прозы¹¹. Возможны поломанные нарративы, монтажные повествования, хаотические истории¹², в которых логическую связь излагаемых событий может постфактум обнаружить лишь адресат этих сообщений, да и то не во всех случаях. Для этого он должен как минимум исходить из тех нарративных канонов, в которых действительно события развиваются и присутствует причинно-следственная логика.

Поэтому нет нужды сдерживать понятие наррации от концептуального расширения вплоть до того, чтобы оставить его *открытым*, как в свое время сделал Татаркевич с дефиницией искусства. Итак, рассказ — *это сообщение кого-то, адресованное кому-то о ком-то или о том, что что-то произошло или не произошло, происходит или не происходит, случится или не случится*. Интерсубъективность, структура «сообщение о», *темпоральный* и *деятельно-субъектный характер* предмета повествования — вот признаки, делающие наши сообщения рассказами. При этом такие сообщения сообщаются *зачем-то*. Структура *зачем-то* крайне важна.

¹⁰ Charon R. Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness / Rita Charon. New York : Oxford University Press, 2006. P. 50.

¹¹ Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: РГГУ, 2001. С. 61—83.

¹² Артур Франк в книге «Раненый рассказчик» вводит понятие хаотического нарратива (chaos narrative) (Frank A. Wounded Storyteller: body, illness, and ethics. Chicago : University Of Chicago Press, 1997. P. 97—114).

Рассказ имманентным образом наделяет характером важности то, о чем сообщает, невидимым даже для самого себя избирательным жестом выдает своему предмету аксиологический, а заодно и онтологический паспорт. И уже дело адресата гадать, зачем же ему это было рассказано.

С нарратологами можно согласиться лишь в том отношении, что по сути дела история может быть рассказана и невербальными средствами. Поэтому нарративными могут быть фильмы, картины, пьесы, балет, пантомима, даже скульптура¹³. Они рассказывают не посредством *диегезиса* (Платон: повествование), а посредством *мимезиса* и в платоновском, и аристотелевском смысле этого понятия. Однако вербальный способ наррации — не просто ее экзemplаристская основа, но фундирующая суть, поскольку любая миметическая история *априори предполагает вербализацию*. Мы можем *изобразить* сюжет, только потому что можем о нем рассказать, но не наоборот. Вербализованные сюжеты имеют онтологическое превосходство, и это справедливо даже для культуры «немых» комиксов.

Медиа реанимировали и преумножили в количественном отношении нарративную способность, породив эпоху *экстаза рассказа*. Эпоха великих рассказов трансформировалась, но не исчезла. На смену метанаррациям пришли бесконечные микронаррации. Демократизация нарративного акта привела к гигантскому перепроизводству фабул и сюжетов. Каждый хочет быть субъектом наррации, что-то рассказать. Мы кормимся баснями. Рассказы — пища нашей повседневности. Рассказывают и потребляют рассказы все. Самый простой и очевидный пример: информационные жанры. Новости — это привилегированная форма данности для реального. Реальность вытянулась новостной лентой. Потому что даже если иметь в виду новости не как отдельный медийный жанр, то все равно именно новостная составляющая любого жанра придает ему конвертируемость и ликвидность. Медиа насквозь нарративны: исторический рассказ, рассказ о жизни звезды или исторической личности, рассказ о жизни животных или древних цивилизациях, вообще о разного рода случаях из жизни людей. Люди сами с удовольствием рассказывают

о себе автобиографические истории на бесконечных ток-шоу. Есть вроде бы альтернативный жанр — дискуссии. Но если посмотреть на них повнимательней, окажется, что дискуссия — это обмен историями, претендующими на правдоподобность. Мы сделали то-то, там было то-то. Так строятся все программы: медицинские, правовые, деловые, культурологические, где герой программы о чем-то рассказывает. И даже кулинарные передачи пронизаны нарративностью, поскольку всегда есть нарратор, который комментирует каждое свое действие, и этот комментарий практически всегда структурирован рассказами об ингредиентах, кулинарными, а также биографическими или культурологическими историями. Повествование только прерывается, но не прекращается.

Лозунг «Хлеба и зрелищ!» превратился в лозунг «Хлеба и рассказов!». Сами зрелища в подавляющем своем количестве служат структуре повествования. Так обстояло дело с классической живописью. Но и кино не освободилось от литературности, хотя периодически этого жаждало, оно является сегодня визуализацией разнообразных жанровых историй. Кино — наиболее нарративное из всех зрелищ. Но и фотография — от бытовой до художественной — пленена задачей рассказа о путешествиях, отношениях, индивидуальной или родовой истории, о людях, событиях, странах, животных, о том, что и где происходило или происходит. Домашний фотоальбом — хранилище семейных перипетий. Журналистский фотоархив — отчет об актуальных событиях ближайшего прошлого. Этнографическая фотография рассказывает нам о культуре и социальной среде различных народов и представителей тех или иных профессий. Даже освобожденная от литературности визуальность в художественном авангарде XX века и современном видеоарте с самого начала допустила ее в себя с другого хода — почти невозможно себе представить чистые визуальные образы без их нарративно-дискурсивного сопровождения и обрамления. Разумеется, древние ристалища, архаические коллективные зрелища, организуемые спортсменами, политиками, музыкантами, актерами сохранились до наших дней. Архаические по генезису, все они презентистские по существу, не рассказывающие о событиях, а производящие их здесь и сейчас. Но все меняется, как только они становятся

¹³ Шмид В. Указ.соч. С. 19.

предметом трансляции. А они становятся предметом трансляции и только так остаются и бытуют в культуре. При трансляции трансформируется не только визуальный ряд, трансформируется сама сущность визуального опыта — он нарративизируется, тотально опосредуется повествовательным комментарием.

Возникла профессия сторителлера. Появление новых профессий связано с определенным социальным запросом. Пример тому — профессионализация пиара, деятельности, некогда стихийно сопутствующей власти, искусству и бизнесу и ставшей наиболее знаковой для нашего времени, схватывающей его глубинные тенденции. Профессиональный *сторителлинг* также возник благодаря соответствующей общественной потребности. Традиция устного рассказа седиментировалась и преобразовалась в отдельную социальную роль, в профессиональный навык драматического повествования. Сторителлер — джазмен нарратива, умело сочетающий мастерство и импровизацию. Профессионализация рассказа — это и профессионализация его слушателя. Умение слушать и выслушивать — требование, предъявляемое многим профессиям: педагогам, детективам, психотерапевтам, психоаналитикам, врачам, журналистам, социологам, священникам, социальным работникам. Но только в последнее время оно стало самостоятельной работой, приносящей доход. Так, в Японии в некоторых дорогих досуговых заведениях можно заказать себе того или ту, в чьи задачи входит исключительно слушать тебя в течение специально отпущенного для этого времени. Аудиальный экскорт. Конечно, только богатые могут позволить себе (купить) аудиторию. Интимность словесного обмена получила денежный эквивалент.

Эпоха бума нарративности вскрыла новую форму привилегированности — привилегию иметь аудиторию. Диктор, политик, врач, лектор, родитель, следователь имеют эту привилегию институционально. Перед ними всегда есть распахнутое ухо (уши), готовое слушать, что ему скажут, о чем поведают. «Это я тебе говорю!», «Ты будешь меня слушать!», «Я буду говорить, а ты слушать и записывать!», «Здесь я говорю!», «Молчи, когда я говорю!» — все эти реплики выдают крутые диспозиции власти, заключенные в нарративных отношениях.

Рассказ — это форма отправления власти и удовольствие от того, что тебя слушает аудитория. От фигуры застольного рассказчика, души компании, вокруг которого спонтанно сколачивается группа жадно внимающих, хохочущих или сопереживающих (в зависимости от характера рассказа), до фигуры лектора, который «сеет разумное, доброе, вечное» в целину распластавшейся перед ним аудитории, ухо которой открыто благодаря институциональному принуждению (не дай бог слушающий в аудитории будет в наушниках или просто будет не слушать лектора, отвлекаться на посторонние вещи!), — везде мы видим субъекта удовольствия (самодовольства) от завоеванной или доставшейся на халяву нарративной власти над другими людьми. Но там, где подобная власть гарантирована институционально, там рассказу много чего угрожает — и прежде всего утрата убедительности и неформальной легитимности. Ведь неформальная власть рассказа держится на имманентно присущей ему интенции, что в нем рассказывается о чем-то стоящем, о чем-то, что вообще достойно внимания. Повторю, рассказ рассказывает всегда не только о чем-то, но и о том, что это что-то важно, о чем нельзя не знать, что нельзя не услышать. В институционально обеспеченной нарративной ситуации рассказ утрачивает эту коннотативную силу, силу демонстрации значимости самого себя и своего предмета. Только там, где идут бои за аудиторию, где попросту тебя могут не слушать, от тебя могут в буквальном смысле отвернуться, только в такой ситуации отворачивающегося уха рассказ становится действием, перформативом, тем, чем он является по своей сути.

Культуры всегда были основаны на рассказах. Очень важный образ сказителя — от Гомера до Баяна — утверждает ценность рассказа как формы культурной памяти. *Основным мифом*, то есть мифом о том, что реальность, вообще говоря, есть, был и остается рассказ поколения бабушек и дедушек своим внукам о жизни. На нем основана реификация. Так было в эпоху архаического сознания, так есть и сейчас. «Естественная установка» всегда производилась генеративно, исторически. Иудаизм пронизан повествованиями о праотцах, христианство возможно благодаря Евангелиям. Культура бережно хранит эти рассказы, единственные в своем роде,

ставшие предметом перманентного пересказа. Однако канонизация этих рассказов сделала саму нарративную форму заложницей сакральной тематики. Предмет рассказа должен быть священен, должен быть связан с преданием старины глубокой, из которой проступает лик священного. В эпоху синкретизма, когда еще «не было различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается и кому рассказывается»¹⁴, нарратив был тотально божественен. Рассказчиком, слушателем и самим повествуемым словом был бог (пример: «Океан сказаний» Сомадевы). Для человека пересказ божественного нарратива был возможностью спасения. Наверно, таковая остается и сегодня. По крайней мере сотериологический смысл рассказывания нельзя изъять из возможностей личного экзистирования и в эпоху *диффузного атеизма*.

Но мы видим, что бытование рассказа претерпело существенные трансформации. После многих веков деканонизации нарратива, поэтики «художественной модальности»¹⁵ началась интенсивная демократизация, секуляризация, интимизация и, наконец, медиализация нарратива, приведшие вкупе друг с другом к эпохе экстаза рассказа. Транслируемые ранее в виде литературного канона, в виде фиксированных повествовательных жанров, с одной стороны, циркулируя на базе институциональных отношений с заданными правилами и регламентациями, с другой стороны, сегодня рассказы циркулируют как никому не подвластные вирусы, сегодня это игры без правил, слабо поддающиеся форматированию и сдерживанию.

¹⁴ Фрейденберг О. Образ и понятие // Миф и литература древности / О. Фрейденберг. М., 1978. С. 211–212.

¹⁵ Бройтман С. Н. Указ. соч. С. 253.

**Сверху вниз
(пропасть как эстетический феномен)***

С тропы крутой —
Не оборвись!
Ясна обрывистая
Высь...
Седая, гривистая
Лопать —
стой!..
Чернеет — пропасть.

А. Белый. Брюсов (Сюита). 1929

Конституирование эстетики пространства в качестве особой области философских исследований предполагает вычленение, описание и анализ расположений, внешним референтом которых являются места (пейзаж, интерьер) и направления¹. Эстетика направлений (измерений) пространства включает в сферу своего внимания расположения, связанные с восприятием измерений, ориентированных по *горизонтали* (простор, даль) и *вертикали* (пропасть, высь). Эстетическая конституция направлений пространства по горизонтали уже становилась предметом исследовательского внимания². Следующим шагом должен стать эстетический анализ направле-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 10-03-00472а («Эстетика пространства в горизонте экзистенциальной аналитики»).

¹ Подробнее см.: Лишаев С. А. От тела к пространству: данность и возможность в эстетическом опыте // *Mixtura verborum* 2010 : тело и слово. Философский ежегодник. Самара, 2010. С. 78–101.

² Пространство простора // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2010. №. 2. С. 50–69. Любовь к дальнему (эстетика дали в кратком изложении) // Международный журнал исследований культуры. Вып. 2: Свое и Чужое в культуре. СПб. 2011. № 1 (2). URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/curr-issue> (дата обращения: 13.08.2011).