

Л. А. Меньшиков¹

СВОЕ И ЧУЖОЕ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ТЕКСТЕ

Вопрос о соотношении своего и чужого — краеугольный камень культуры. С постановки этого вопроса культура началась. Осознание наличия чего-либо иного за пределами собственной личности — начало любого творческого акта. Так человек творит себя, так человек творит культуру. На противопоставлении своего и чужого основываются все формы культуры: осознание социальности как принадлежности к группе (одной из многих), осознание собственности как принадлежащей мне или другому, осознание власти как стремление подчинить или подчиниться другому, осознание искусства как способности и возможности произвести или сделать что-либо иное. Оставляя во все времена важнейшим принципом культурогенетических процессов, диалектика своего и чужого неоднородна исторически. Можно выделять различные стадийные формы этого отношения — традиционное, «цивилизационное», художественное и иные. Принципиально новое соотношение своего и чужого возникает в постмодернистской культуре — культуре современного глобального мира.

Постмодернизм для решения вопроса о соотношении своего и чужого обращается к поэтике. Свое и чужое здесь могут надевать маски читателя и автора, текста и контекста. Автору бессмысленно пытаться рассказать читателю о смысле произведения, поскольку этот смысл все равно не может быть понят читателем. Поэтому должна быть выбрана другая стратегия. Стратегия превращения чужого в свое. Чтобы понять, кем человек является на самом деле, нужно проследить его судьбу. Так же — и с художественным текстом,

и с культурой в целом. Если смысл для передачи не доступен, то нужно показать в произведении, как этот смысл рождался в сознании автора. Тут и начинаются внутренние, происходящие в рамках произведения рассуждения о его создании, о технике и поэтике, какой она представляется автору. Это есть процесс перевода чужого в свое. Это есть обязательная черта постмодернистского подхода к творчеству: в его рамках автор «может рассказать, почему и как он работал»². Раскрывая процесс созидания текста, автор проявляет, демонстрирует его многоуровневость, тем самым задавая его бытие как текста поэтического. Поскольку поэтичность как раз и представляет собой то качество искусства, которое сводится к его неисчерпаемости, к способности порождать все новые и новые смыслы. Каждый новый смысл — это по-новому осмысленный чужой смысл. Поэтичность в этом случае — качество постмодернистского языка, который всегда изъясняется при помощи многоуровневой метафоры как основания поэтического текста. В его основе — всегда бессознательный импульс, который неосознаваем, но достаточно назойлив и силен — тот импульс, который заставляет искать разрешение через сопоставление несопоставимых реальностей, перенос смысла с одного объекта на другой. Такой импульс — всегда ощущение, чувство некоторой невыраженности и вместе с тем потребности выразить, наличия неявного смысла, но смысла очень глубокого и настойчиво стремящегося к тому, чтобы быть выраженным. Чужое само стремится стать своим. Но этот импульс вместе с тем — воспоминание, поскольку за ним всегда стоит обширный опыт жизни в культуре, напоминание об уже поглощенных, но еще не выраженных в творчестве смыслах. Эти смыслы выглядят как свои, понятные, но еще являются чужими. Это «эхо интертекстуальности»³, которое выражает в рамках вновь рождающегося смысла всю историческую многозначность и культурное многообразие, лежащие в основании каждого акта творчества — весь мир чужого, созданный до начала каждого нового акта творчества.

¹ Заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, проректор по учебно-методической работе Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, кандидат философских наук, доцент. Автор более 50 научных публикаций, в т. ч.: «Энциклопедии на границах эпох», «Тотальное искусство за порогом молчания», «Культура постмодерна», «История культуры как “вечное возвращение” стиля», «Новые традиции и постмодернистское искусство: О методологии изучения», «Современная философия в Европе и России», «Художественные манифесты 1960-х годов: Флюксус и его автор», «Сетевой флюксус», «Искусство “без границ” как новая форма креативности», «Философия культуры. Идеи о культуре в истории западной общественной мысли» и др.

² Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». СПб.: Symposium, 2007. С. 13.

³ Там же. С. 14.

Автор, выражая собственную поэтику, сам стремится осознать, какая поэтика руководила им в момент творчества. Он может не представлять себе правила, в соответствии с которыми творил, может осознавать, что творил без правил. Но это не значит, что он не имеет правил или не знает их. Чужое может быть скрыто или маскироваться под свое, но оно все равно остается чужим. Автор просто-напросто находится под властью классического дискурса, который скрывает от него правила и заставляет его скрывать эти правила от читателя. Постмодернизм же понуждает художника открыть правила и для себя, и для читателя — для того чтобы дать ему понять, как рождается смысл, и научиться рождать смысл самому, для того чтобы показать ему, что он всегда был и будет чужим в мире культуры. Только так можно избавиться от насилия со стороны автора и сделать акт художественного восприятия действительно свободным.

Свобода творчества не вполне свободна, потому что она определяется теми основаниями, из которых оно исходит, она абсолютно определяется чужим. Один из крупнейших теоретиков постмодерна У. Эко открывает существенное для глобальной культуры понимание того, что причина творчества коренится в рассказывании — в стремлении рассказывать. Он подчеркивает, что «человек от рождения — животное рассказывающее»¹. Стремление рассказывать определяет его и как автора, поскольку любое творчество предполагает вербальное объяснение автора с самим собой, и как читателя, который для того, чтобы понять воспринимаемое, должен выстроить его в форме нового, уже читательского рассказа. Стремление рассказывать толкает творить. Но творить из чего? Из того, что хорошо известно автору, из того, что он наилучшим образом освоил на протяжении своей жизни, из того, что полноценно осмыслено им и может быть выстроено в соответствии с определившейся в сознании автора логикой в виде последовательного и несбивчивого рассказа. Рассказывание — всегда рассказывание из чужого. Только чужое говорит автором, автор молчит, если в нем нет чужого, и акт творчества оказывается невозможным.

Примером механики творчества в современных условиях является «говорение» чужой культуры, внутри которого может оказаться автор. Именно в таких рассуждениях о творчестве для У. Эко органично возникает тема его первого романа — тема Средневековья. Эта тема выбрана им потому, что в тот период он как автор жил и говорил ею: «Средневековье — моя мысленная повседневность»². Для него первой причиной, по которой та или иная тема становилась основанием творчества, являлась непосредственность ее восприятия и осмысления автором, доступность для целостного и ничем не опосредованного захвата сознанием. «Современность я знаю через экран телевизора, а Средневековье — напрямую»³, — писал У. Эко. Так свое оказывается чужим, а чужое — своим. Здесь существенны два момента. Во-первых, наше творчество всегда направлено только на то знание, которое имеет своим предметом прошлое, оно исторично, может

иметь своим содержанием только известное, то есть то, что уже случилось, поскольку именно оно может стать непосредственным фактом нашего сознания, не разделяемым более ни с кем другим. Чем древнее предмет нашего творчества, тем с большей уверенностью мы можем претендовать на единоличное владение им в момент рассказывания о нем и тем меньше желающих осудить такое творчество. Во-вторых, Средневековье как предмет творчества имеет особую привлекательность для постмодернистского сознания, поскольку это была эпоха, в значительной степени родственная постсовременности как визуально-эмоциональная культура, наиболее обостренно воспринимающая свою кризисность. Чужое и свое связываются через цикличность истории, через повторение событий, которое существует лишь виртуально — в сознании знающего о нем человека.

Автор, обращаясь к прошлому, пытается примерить на себя его маску и представить читателю иллюзию подлинности прошлого, пытается показать, что прошлое для него — свое. Для того чтобы приобрести такую маску, автор вживается в повседневность избранного им прошлого. Он учится жить так, как могли бы жить его персонажи в подходящем им прошлом. Он сам стремится стать прошлым. Но пересказывая прошлое, неизбежно понимаешь, что «всякая история пересказывает историю уже рассказанную», а «во всех книгах говорится о других книгах»⁴. Тем самым Эко обосновывает принцип вторичности творчества — всякое прошлое, о котором мы рассказываем, представляет собой также и рассказ о прошлом. Любой вновь создаваемый художественный мир отсылает к иному, предшествующему художественному миру, который, в свою очередь, еще к одному, и так — до бесконечности. Онтология любого текста сводится к онтологии предшествующего текста, бытие любого рассказа определено наличием некоей истории. То есть чужое и свое всегда являются лишь двумя сторонами одной медали — чужое имеет тенденцию в какой-то момент обращаться в свое, а свое затем — в чужое. Из этого следует техническая сторона постмодернистского творчества, которое может быть представлено как разворачивание множества оберток, закрывающих одна другую, как снятие множества чешуек с луковицы, за которыми открываются все новые и новые, как игра в матрешку. Рассказы о прошлом представляют собой конверты, оборачивающие друг друга. И вопрос о том, сколько таких конвертов, то есть последовательных рассказов о прошлом будет от этого прошлого отделено и помещено в пространство произведения, — вопрос, решаемый только произволом автора, его свободным желанием. Но произвол читателя заключается в том, что он может заворачивать авторское произведение в новые конверты. Каждый из таких конвертов — большая и развернутая цитата либо множественность отсылок, возникающих в сознании читателя, — позволяет ему на основании авторского произведения создать связный рассказ о прошлом, в котором опять наблюдаются диалектика и взаимопереходы своего и чужого. Смысловое зерно, подлинное авторское слово, которое формулируется

¹ Эко У. Указ. соч. С. 17.

² Там же. С. 19.

³ Там же.

⁴ Эко У. Указ. соч. С. 25.

на основании личного понимания истории, всегда тщательно скрыто за слоями цитат и представляется чем-то отличным от них, но на самом деле, будучи раскрытым, также демонстрирует свою полнейшую определенность прошлым, включенность в него как в пространство своего.

Рождается ли это зерно в сознании автора до того, как произведение начнет созидаться, или же только после того, как оно уже будет создано? Создание произведения — как сотворение нового мира, в этом процессе всегда есть нечто космологическое, оно происходит тогда, когда еще «слова не участвуют»¹ в возникновении смысла. Но У. Эко не дает однозначного ответа на вопрос об авторстве — космологичность искусства для постмодернистского дискурса так и остается проблемой, определенность в вопросе, свое это или чужое, для постмодерна невозможна. Мы чувствуем присутствие новизны, но знаем, что ее в произведении нет, поскольку оно целиком и полностью обусловлено историческими рамками рассказываемой истории. Мы видим, что все уже было, что все это присутствует в нашем опыте, но новизна, отстраненность и потаенность — спутники чужого — все равно отражены в любом тексте. Онтологизм всегда проявляется в момент сотворения художественного произведения как атрибут акта творчества, как некоторый намек на возможность открытия смысла, но с пониманием того, что стало результатом творчества, он оборачивается глобальным историзмом, пониманием

растворенности в тексте культуры как пространстве своего.

Космологичность акта творения в искусстве нельзя оставлять без внимания, пеня на его бесперспективность и обреченность, на растворение в истории. Творение происходит непременно. Поскольку прежде чем нечто рассказывать о прошлом, нужно это прошлое восстановить в некоем новом виде. В тот момент, когда рассказчик к нему обращается, оно уже не существует как реальность, но лишь как след, воспоминание. Поэтому, несмотря на всю его определенность, мир прошлого требует сотворения, требует нового устройства силами автора. И автор, прежде чем создать произведение, вынужден в собственном сознании творить мир, который отразится в будущем произведении. Степень обустройства творимого мира во многом связана с историческим стилем, в рамках которого работает автор. Чем заботливее и уважительнее стиль относится к прошлому, чем более он осознает его непреходящую ценность, тем уютнее и подробнее будет обустроен в сознании автора описываемый мир. Это отразится в деталях и точности следования исторической картине. Чем более стиль будет уверен в своей самоценности и независимости от прошлого (уверен, как мы убедились, совершенно напрасно), тем более туманным, мистическим и размытым будет сотворяемый автором мир. Но тем ближе оказывается чужое к своему, а свое к чужому, тем больше шансов на их бесконфликтное существование в пространстве культуры.

¹ Эко У. Указ. соч. С. 9.