

К.А. Зацепин*

ЖАНРОВАЯ ФОРМА ЭССЕ В ПАРАМЕТРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО

В статье предлагается взгляд на жанровую форму эссе с точки зрения ее поэтики. Статья состоит из двух частей. В первой части, представляющей диахронический аспект проблемы, прослеживается, как на фоне общего развития интеллектуального письма в XIX веке концептуально-тематический модус письма сменяется фигуративно-риторическим, что делает возможным суждение об эссе как о художественном феномене. Вторая часть представляет синхронический аспект, рассматривая эссеистическую форму с точки зрения опыта проблематизации, агентами которой выступают пишущий, предмет, язык и читатель.

Предварительные замечания

В философско-филологической традиции жанровая форма эссе до сих пор исследовалась исключительно в контексте и терминах антропологии, философии и аксиологии – как феномен культуры, как форма ее самосознания, преимущественно в связи с проблематикой индивидуального выбора, осмысления традиции, культурного диалога. Соответственно не выработан и метаязык для формально-эстетического анализа поэтики эссе в силу отсутствия четких методологических различий, позволяющих описать эту жанровую форму в качестве литературно-художественной. Традиционный исследовательский взгляд на эссе по сей день основывается на содержательном преимуществе предмета высказывания над его способом и внутренней конституцией; того, *что* сказано в эссе над тем, *как* это сказано. Соответственно эссеистическая форма, с действительно присущим ей пафосом философичности, была записана в разряд периферийных форм, анализ которых не требует обращения к литературной стороне текста и, в крайнем случае, ограничен поверхностным исследованием риторических структур убеждения и обоснования. Между тем обращение к исследованию пограничных явлений литературы вполне мотивировано. Повышенная рефлексия над собственными основаниями весьма симптоматична для современного литературоведения и гуманитарных наук в целом. Ставший уже притчей во языцех «кризис предмета» на фоне бурного развития теории обусловил активное обращение литературоведческой мысли к формам письма, прежде считавшимся периферийными. Такие разнообразные явления, как черновик или массовая литература, или же эссеистика, превращаясь в объект науки, позволяют проблематизировать (а следовательно, расширить) пределы и возможности методологической рефлексии.

Как же возможно суждение об эссеистической форме в терминах художественного? Безусловно, мы не собираемся претендовать на то, чтобы объять необъятное, охватив здесь безграничное поле теоретических и критических суждений – попыток всеобъем-

* © Зацепин К.А., 2005

Зацепин Константин Александрович – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

лющего сущностного обоснования эстетического в широком смысле и художественного как частного аспекта эстетического. Мы рассмотрим эссеистическую форму в ее отношении лишь к двум сущностным основаниям художественности как таковой (параметрам трансцендентальной структуры художественного в терминах феноменологии искусства).

1. Имманентность и целесообразность художественного смысла форме собственного выражения, в отвлечении от которых он не существует в качестве художественного.

2. Постановка-проблематизация опыта Другого, агентами которой выступают автор, предмет и язык, а также реципиент.

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, диахронический аспект – историческую спецификацию эссе на фоне других форм интеллектуального письма (философские трактаты, размышления и т.д.) и синхронический – анализ собственно содержательности эссеистической формы.

1. Эссе: от философии к литературе. Диахронический аспект проблемы

Эпоха классического рационализма XVII – XVIII вв. породила тезис «философ – это тот, кто мыслит, а не тот, кто пишет книги», выработав культ произведения-трактата, носителя философского смысла, трансцендентного способом собственного выражения. Процедура письма и чтения (т.е. коммуникативной форме) 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» [1. С. 11-12], а рецепция считалась лишь пассивным «передаточным механизмом» осуществления рефлексии. Смысл текста под таким углом зрения сводился к структуре понятий, являющихся для философии способами рационального присвоения предметности, которой она оперирует. Философское произведение представало как результат, единство законченной формы, рецепция которой конституирована целостностью процедур понимания, постижения за-текстового Смысла, Истины. Что же касается риторических фигур, никогда не устранявшихся из любого рода рассуждений, им отводилась роль суггестивного аппарата, системы средств рационального воздействия на читателя с целью его убеждения в неоспоримой правоте той истины, которую якобы несет в себе текст философской либо критической интенции. Главная же причина невозможности отнесения эссеистической формы к сфере художественного была обусловлена тем, что в течение классической эпохи бытие собственно языка в интеллектуальном письме в целом неизбежно редуцировалось до роли невидимой оболочки представления: «...он стал настолько прозрачен для представления, – утверждал М. Фуко, – что его собственное бытие перестает быть проблемой. <...> его существование выражается в его роли в выражении представлений, оно ею точно ограничивается и в конце концов исчерпывается» [2. С. 112]. Истина предшествует собственному выражению, концептуализации в языке, и существует помимо него – рудименты подобных представлений преследуют теоретическую мысль по сей день. Их и необходимо преодолеть – оставив в стороне давно исчерпавшую себя проблему притязаний философского или критического высказывания на постижение и установление истины, но сосредоточившись на литературной стороне этого высказывания. Решение этой проблемы пока в будущем,

но его позволяет приблизить обращение к форме, конституированной самой невозможностью истины как внешней ее выражению, а именно – форме эссеистической. Для того чтобы понять, что стоит за этим утверждением, необходимо обращение к динамике функционирования форм интеллектуального письма в XIX веке.

Бурное развитие собственно «литературы» в XIX веке сопровождается столь же бурными сдвигами в философской мысли, что привело в совокупности к бурному развитию всех форм интеллектуального письма и эссеистики в том числе. Начиная с XIX в. эссе становится основной формой философско-эстетической полемики у романтиков в лице Г. Гейне, Р.У. Эмерсона, Г.Д. Торо, а в дальнейшем (все же сильно тяготея к форме трактата и размышления) укрепляется в английской линии эссеизма, восходящей к текстам Т. Карлайла, У. Хэзлитта, Л. Ханта и М. Арнолда, и завершающейся именами Г. Честертона, М. Бирбома и Х. Бэллока, уступая другим странам Европы и Америки. 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.

Последняя треть XIX века – именно тот период, в который становится возможной коренная переориентация интеллектуального письма с концептуально-тематического модуса на фигуративно-риторический: язык замыкается на самом себе, приобретает собственную плотность, развертывая собственную историю, собственные законы и объективность, что влекло за собой появление литературы как таковой: «литература все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости» [2. С.324]. Что же касается философии – выработка принципиально иного языка выражения неизбежно вела к принципиальному сдвигу модусов 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 невысказанное» – жизнь, единичность, – мысль должна обогащаться образностью, вовлекаться в то движение конкретностей, мыслепорождающих ситуаций, от которых прежде целенаправленно отвлекалась» [3. С. 370]. Показательным примером здесь являются практики письма Ф. Ницше, а также его собственные наброски к теории риторики, на которые обращал внимание Поль де Ман.

Подвергая деконструктивному прочтению тексты Ницше, де Ман выдвигает ряд важных положений, подрывающих претензии философского дискурса на схватывание истины. Стремясь к выражению трансцендентного, философское мышление попадает в «капкан риторики», не учитывая того, что «отклонение от истины обосновано риторической подстановкой» [4. С.133], потому что сама концептуализация есть «вербальный процесс, троп, основанный на подстановке семиотического модуса отнесения вместо субстанциального» [4. С.147], и «неверное истолкование действительности <...> коренится в риторической структуре языка» [4. С.134]. Таким образом, обнаруживается, что философское высказывание всецело 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 рефлексии, чем чисто философские тексты, поскольку может осуществлять эту рефлексию средствами самой своей формы.

Принципиально то, что научный или философский смысл риторичен и невыразим лишь будучи опредмеченным в тексте, тогда как прекрасно реализуется на уровне

интенции как таковой, «замысла до формы», и может быть высказан в форме тезиса, сентенции. Иными словами, философский смысл всецело трансцендентен формам собственного выражения, тогда как художественный смысл имманентен им и не существует в отвлечении от них: «Смысл научного трактата и «художественного произведения» – это должны быть принципиально разные по способу своего бытия смыслы, что и конституирует их в качестве художественных <...> если мы вычленим какой-либо смысл «художественного произведения», то в самый этот момент он перестает быть художественным и имеет такой же способ бытия, как и смысл научного трактата. Вычлененный смысл, отвлеченный от своего непосредственного бытия в являющейся реальности, – не художественный смысл. *Художественным может быть только смысл самого события и не существующий помимо этого события, за его пределами, в отвлечении от него* [курсив мой. – К.З.]» [5. С. 107.], художественность возникает лишь в акте совершенного слияния художественных средств с предметом их применения: того, «что воплощено», с тем, «как воплощено». Данное феноменологическое обоснование во многом восходит в учению А.Ф. Лосева о сущности художественного выражения: «Художественное выражение, **или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность** целиком и в абсолютной адекватности, **так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом** [выделено мною. – К.З.] [6. С.45].

Таким образом, телеологическая завершенность как значимая неизбыточность элементов выражения по отношению к интенции и есть необходимое условие различия между научным и художественным смыслом, концептуально-тематическим и фигуративно-риторическим модусами письма. XX век дал множество блестящих образцов литературной эссеистики, которые в полной мере можно воспринимать как художественные тексты – эссе П. Валери, А. Моруа, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Бланшо, О. Паса, И. Бонфуа, Ф. Жакоте, Э. Чорана, в России – А. Белого, В. Иванова, Л. Шестова, В. Розанова, В. Шкловского, Ю. Айхенвальда, М. Цветаевой, В. Ходасевича, В. Набокова, И. Бродского, А. Терца (А. Синявского). Форма этих текстов предстает как пространство рефлексии, становления смысла и его обращенности на себя самого, как размышление, становящееся творением.

Мир как тотальность явлений и отношений к ним выступает для эссеиста предметом обращения, вопрошания. Так мы выходим на следующий необходимый нам параметр трансцендентальной структуры художественного, а именно – постановку-проблематизацию предмета, обращенного на него взгляда, языка, в котором свершается эта постановка, и, наконец, читательского сознания, в свою очередь, обращающегося к форме-пространству проблематизации, содержательно завершая ее.

2. Между испытующим и испытуемым. Синхронический аспект проблемы

Современные исследования по феноменологии искусства, используя базовое феноменологическое понятие интенциональности, считают основой трансцендентальной структуры художественного опыта именно взаимную постановку-проблематизацию опыта другого, агентами которого выступают вещь, язык и художник: «Интенциональность <...> втягивает в динамику становления вещь, обращает к ней вопрос, провоцирует на актуализацию своей «другости». При этом язык вопрошания, язык общения с вещью сам становится Другим <...> Художник, вещь и язык как *испытующие* и одновременно *испытуемые* входят во время и место «пере», ставя друг друга под вопрос, интерпретируя, провоцируя, подвергаясь взаимному влиянию, направленно-

му на *постановку Другого*» [5. С.206]. Для того чтобы понять, что именно и каким образом проблематизируется в эссе, легче всего начать с семантики. Впервые артикулированное Монтенем слово «эссе» восходит к французскому *essai* – «проба», «попытка». Корень слова возводят к латинскому *exagnum* – «взвешивание», *exigo* – «взвешиваю». Возможны также параллели с *exadiare* и *exadium* – «действовать», «воздействовать», «испытывать». Семантика слова разворачивается, таким образом, как взаимодействие двух сфер, которые можно обозначить как «испытываемое» и «испытующее». Проба, испытание – в языке; испытание мысли языком и языка мыслью. Основная интенция, порождающая эссеистическую форму – встреча испытующего взгляда пишущего наблюдателя с самим собой: «Эссе – это опыт, поставленный на человеческой способности суждения, на себе самом» [7. С.352], опыт предельно близкого, а именно того содержания мысли, для постижения которого не требуется визуального контакта, предполагающего, в терминах классической рациональности, расстояние между субъектом и «объектом». Видение здесь устремлено внутрь, пишущий видит как бы «обратной стороной глаз» мир собственного «Я»: «Близкое — это такая зона, куда доступ крайне затруднен. Эта зона защищена невероятной близостью к такой загадочной, вечно ускользающей инстанции, как наше «Я» <...> Сознанию не остается ничего иного, как обратиться само на себя, как бы вывернуться наизнанку» [8. С.6]. Причем опереться в этом «выворачивании» можно опять-таки лишь на себя, подобно словам Октавио Паса: «...поэт творит бытие. Потому что бытие – это не данность, это не что-то, на что можно опереться, это что-то создающееся. Бытию не на что опираться, потому что его опора – ничто. Вот и остается ухватиться за себя самих, каждый миг себя творя» [9. С.283]. Опыт, конституирующий эссеистическую форму, был обозначен В. Круликовым как «Я-письмо», с чем можно согласиться, избежав, впрочем, давно развенчанных литературной теорией понятий единства и центростремительности выражаемой мысли (которая, однако, в эссе все же сильнее, нежели в повествовательных текстах). Предпочтительнее говорить об экспликации индивидуальной мысли в виде множественности отношений субъективности пишущего, внешне собираемых грамматической формой «Я» как фокусом сил, проблематизирующих, сводящих воедино пишущего, язык и выражаемый предмет. В этой точке «все начала и концы, но середина – это целый мир, посредством которого «я» (как рычагом) приподнимается над собою, высвобождается от равенства себе. То «я», к которому возвращается эссеист, пройдя через круг вещей, уже не то, каким оно было в точке отправления» [10. С. 339].

Условия для самой возможности подобного пафоса формируются во второй половине XIX века – отрефлексированный в литературе, а затем и в философии кризис трансцендентального субъекта и традиционных аксиологических систем породил экзистенциальный страх перед пустотой мира, «утратившего Бога», равно как и осознанную потребность в заполнении этой пустоты, в объективации мысли как внутреннего содержания субъекта, стремящегося обрести опору для себя, а в ней – источник преодоления экзистенциальной «покинутости». Акт рефлексии теперь порождается сосредоточенностью субъекта на процедуре самообоснования «перед лицом мира» и все больше начинает осмысляться как некий «выход из себя», превращение субъекта в «наблюдателя» по отношению к себе же: «Мыслить – это инсценироваться, т.е. уметь выводить себя на сцену собственной мысли» [11. С.35]. Пишущий же «инсценируется» вдвойне, объективируя переживания сознания в тексте. Каждый раз обращаясь в глубину себя, мыслящий субъект обретает новое единство с предметами и явлениями мира, ставшими некогда частью его опыта и лишь «дремлющими» в глубине «Я» как его собственное другое, нуждающееся в актуализации. Субъективность превращает мысль

во взгляд, точку зрения, не способную постулировать себя как Истину и не имеющую в этом потребности в силу своего бытия одной-из-многих, в чем и черпается ценность этой точки зрения.

Дальнейшую эстетизацию и эссеизацию философской мысли вслед за Киркегором и Ницше ярко воплотили философские практики М. Хайдеггера, а затем – В. Беньямина, А. Белого, А. Арто, В. Хлебникова, Д. Хармса, Л. Липавского, Я. Друскина, Ж. Батая, М. Бланшо, Ж. Деррида. Творчество этих наиболее представительных мыслителей в длинном ряду им подобных запечатлело потребность философской мысли XX в. во взломе «трансцендентных затворов» действительности. Подобный способ мыслить можно обозначить как «трансгрессивное философствование» – обращенное к пределам опыта, поискам его невозможности, выхода за край способности к выражению. Термин «трансгрессия», фиксирующий процессуальность пересечения субъектом границ, выход за пределы явлений, состояний или объектов, был отрефлексирован французской философской мыслью середины XX века, в частности, Ж. Батаем, П. Кlossовски и М. Бланшо. Мишель Фуко описывал трансгрессию как жест, обращенный на взлом «трансцендентных затворов» и существующий лишь событием этой обращенности, однако не в качестве самостоятельного «места»: «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел; там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее прохождения <...> Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство» [12. С.117]. Трансгрессивный опыт становится для пишущего вариантом аскезы, испытания, упражнения мысли, о чем писал М. Фуко: «... что же представляет собой сегодня философия – я хочу сказать, философская деятельность, – если она не является критической работой мысли над самой собой? Если она не есть попытка узнать на опыте, как и до какого предела возможно мыслить иначе, вместо того, чтобы заниматься легитимацией того, что мы уже знаем? <...> 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» [13. С.14-15]. Письмо же предстает пространством этой аскезы. Так, на уровне высказывания основным событием становится проблематизация, определяемая Фуко как «совокупность дискурсивных и недискурсивных практик, вводящих нечто в игру истинного и ложного и конституирующих эту игру в качестве объекта мысли» [14. С.312]. Проблематизируются, подводятся под предел вещи, их восприятие, возможность диалога с Другим, сам язык. По словам Мориса Бланшо, для выражения предела язык литературы должен дойти до изнеможения; литература постоянно стремится достичь границ и через их достижение умирает. Она существует как вечный поиск и вечное становление: «Самое главное в творении – это творение как исток, то, чего нельзя достичь, но, пожалуй, единственное, чего стоит достигать. Эта точка и является верховной потребностью, к удовлетворению которой можно приблизиться, лишь работая над произведением, но только приближение к ней и может стать произведением» [15. С.49].

Эстетизация интеллектуального письма была неизбежной, но не все его формы могли поддаться ей в равной степени – в трактатах и размышлениях намного сильнее оказалась инерция понятийного дискурса, концепта. Эссе же явилось идеальной формой для воплощения свободной субъективности, конструирования нового, индивидуального понимания действительности, понимания, воплощенного в эстетически постигаемой целостности нового образа, то есть всего, что неотделимо от феномена художественного. Эссе объемлет опыт Нового, выступающий коррелятом субъективных ори-

ентиров автора в поле возможных интерпретаций, которое он учитывает и от которого отталкивается в стремлении поколебать, остранисть опыт привычных представлений и ожиданий читателя. Переживание Нового наделяет автора и читателя эссе спасительной иллюзией освобождения от «дискурсивных решеток», метанарративов, диктующих привычный взгляд на вещи. Опыт Нового всегда конституирован провокативной интенцией, индивидуальной обращенностью к привычным предметам, которые словно вопрошаются, экзаменуются в возможности и правомерности своего существования. В проблематизируемом предмете, как в зеркале, отражается взгляд самого наблюдающего, обращающийся и на себя в жесте вопрошания: «Это означает, что наблюдатель также подвергается испытанию на прочность – а выдержит ли его взгляд само всматривание в ситуацию предмета, сможет ли он?, отважится ли?, не сломается ли во встрече «глаза-в-глаза» с равнодушным и холодным взглядом предмета?» [16. С.283]

Именно в эссе, лишенном спасительного каркаса из терминов и концептов, сложнее всего ухватить мысль, высказать ее аутентично. Проблематизируя, вопрошая предмет, эссе проблематизирует само вопрошание – до каких пределов оно может простираться, активно приглашая читателя к соучастию. Избегая суждения об истине в терминах присвоения, мысль в эссе предстает как действующая субъективность, активность которой – в «открытости», потребности в «до-мысливании» со стороны читателя, в чем и состоит коммуникативная направленность эссе как «художественного философствования». Эссе рефлектирует предельность собственных выразительных возможностей, в самой своей форме освобождая место для читающего, представляя как апеллятивная структура провокации читателя на означивающую активность. В субъективности другого – читателя – выраженный в эссе опыт инновации обретает завершенность. «Живым противоречием», следовательно, должны стать и сам творческий акт, и восприятие эссеистической формы, становящейся для читателя пространством свободной коммуникации с запечатленной в письме другой субъективностью, коммуникации, утверждающейся как единственная доступная постижению истина и ценность.

* * *

Итак, эссеистическая форма эксплицирует и обосновывает индивидуальную субъективность пишущего в виде организованной совокупности семантических фигур, в которой излагаемый смысл тождествен собственной форме выражения и неотделим от нее. Форма выражения в эссе обнаруживает сдвиг с концептуально-понятийного языка на фигуративно-риторический. Если трактат или рассуждение констатируют, то эссе вопрошает, играет и приглашает к диалогу средствами самого языка. Вследствие этого эссеистическая форма являет собой пример интеллектуальной провокации, ее интенция всегда носит остраниющий характер нового взгляда, остраниющего привычные формы способы мышления и видения явлений. Это обуславливает принципиально иную, нежели в трактатах или рассуждениях, позицию реципиента. Если в этих формах он коммуницирует с различными уровнями постижения истинного – помимо текстуального выражения, – то активность читателя эссе взаимодействует непосредственно с фигурами формы выражения, апеллирующими к механизмам воображения и ценностным установкам читателя, не скованного единственной перспективой видения и мышления, но наделенного возможностью относительно свободного «движения в тексте», созидания из его фигур новых смысловых целостностей.

Библиографический список

1. Подорога В. Философское произведение как событие // Вопросы философии. 1993, №3.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1994.
3. Эпштейн М.Н. Эссеизация литературы и философии // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988.
4. Ман де П. Аллегории чтения. Екатеринбург, 1999.
5. Лехциер В.Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара, 2000.
6. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. М., 1995.
7. Коган-Бернштейн Ф.А. Мишель Монтень и его «Опыты» // Монтень М. Опыты. М., 1979. Кн. III.
8. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.
9. Пас О. Явленная тайна // Пас О. Освящение мига. СПб; М., 2000.
10. Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени). // Парадоксы новизны. М., 1998.
11. Подорога В. Выражение и смысл. М., 1995.
12. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
13. Фуко М. Использование удовольствий. М., 2004.
14. Фуко М. Забота об истине. Беседа с Франсуа Эвальдом // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону власти, знания и сексуальности. М., 1996.
15. Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002.
16. Кругликов В.А. Возможности эссеизма в понимании культуры // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М., 1995.

K.A. Zatsepin

**THE GENRE FORM
OF ESSAY IN PARAMETRES OF ARTISTIC**

The article is concerned with the genre form of essay from the poetic point of view. It consist of two parts. The first part is concerned with the viewing, how during the XIX century the figurative mode of writing changed the conceptual one, what made possible the judgement about the artistic phenomena. It's a diachronic aspect of the problem. The second part represent the sinchronic aspect, examining the form of essay through the problematisation experience with the writer, theme, language and reader as it's agents.