**СЕРГЕЙ ЗЕНКИН**
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Высшая школа экономики (Санкт-Петербург, Россия)

ORCID : 0000-0002-0114-0588
e-mail: sergezenkine@hotmail.com

# АФФЕКТИВНЫЙ МИМЕСИС В ИСКУССТВЕ

# AFFECTIVE MIMESIS IN ART

**Abstract:**
Modern social sciences have developed a new concept of communicative, and not representational, mimesis, in which not two objects (the original and the copy) are involved, but two subjects (the imitated and the imitator), transmitting psychological affects to each other. This article discusses some episodes of the history of that concept: the aesthetic theories of Leo Tolstoy (*What is art?*, 1897-1898), Antonin Artaud (*Theater and its double*, 1938) and Gilles Deleuze (*What is philosophy?*, 1991). In all those theories, the new concept of mimesis does not apply to public life, but to art, which is entrusted with the task of inducing affective „contagion" in the recipient (according to Tolstoy's concept), producing frenetic affects in the „theater of cruelty" (according to Artaud's concept), communicating from one subject to another impersonal affects, belonging to nobody (according to the concept of Deleuze). An analysis of these theoretical texts, as well as an excerpt from Gustave Flaubert's novel *Madame Bovary* (1856), allows us to conclude that in art the mimesis of affects should be considered in relation to the mimesis of cognition.

**Keywords:** aesthetics, mimesis, communication, affects, Leo Tolstoy, Antonin Artaud, Gilles Deleuze, Gustave Flaubert

В XX столетии философия и гуманитарные науки выработали новое определение мимесиса, отличное от многовековой традиции употребления этого понятия, идущего от древней Греции. Согласно новому определению, мимесис носит не репрезентативный, а коммуникативный характер; по словам Жака Деррида, он имеет место „между двумя производящими субъектами, а не между двумя произведенными вещами"[1]. Иными словами, отношение имитации связывает не два объекта, из которых один репрезентирует другой, – скажем, дом и картинку с его изображением, – а двух общающихся субъектов, из которых один подражает другому. Можно еще сказать, что „новый" мимесис – не вертикальный, а горизонтальный: его участники находятся на одном уровне и могут меняться ролями, а не подчинены иерархически друг другу, как копия подчинена оригиналу и вторична по отношению к нему. В плане историко-идейного генезиса новое понимание мимесиса происходит из выработанного еще эстетикой XVIII века различия между художественным изображением и выражением, то есть „подражанием" внешним и внутренним фактам.

Новое определение позволило расширить сферу применения понятия: мимесис (или миметизм) объясняет не только „подражание природе" в искусстве, как это было в классической эстетике, но и многие факты индивидуальной и коллективной жизни людей, а также и животных, не имеющие художественного характера и изучаемые в социологии, этологии, психологии и истории; таковы, в частности, заразительные аффекты вроде веселья, скорби, воодушевления, паники и т.п. Вместе с тем коммуникативное определение мимесиса заставляет по-новому объяснять и функционирование художественного произведения, обращая особое внимание на взаимодействие в нем создателя и реципиента, например писателя и читателя, и обращая особое внимание на реакцию последнего. В какой мере и с помощью каких категорий мимесис в искусстве можно интерпретировать как наведение, искусственную передачу аффектов?

Вопрос осложняется тем, что, наряду с мимесисом, в человеческой коммуникации есть и другой модус – семиозис. Современная наука многого достигла в изучении знаковых, то есть устойчивых

[1] Jacques Derrida: *Economimesis*, in: Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat: *Mimesis des articulations,* Aubier – Flammarion 1975, p.68.

и дискретных единиц, которыми мы передаем друг другу информацию; в кибернетике такой способ ее передачи называется „цифровым" и считается более эффективным, чем континуальное „аналоговое" моделирование, разновидностью которого как раз и является коммуникативный мимесис. Если же учесть еще и смутный, трудно определимый характер самих передаваемых аффектов, то есть опасность, что мимесис в его современном понимании окажется чисто негативным понятием, обозначающим темную, плохо артикулированную сферу культуры, о которой мы до сих пор умеем судить лишь в общих понятиях, без конкретного технического анализа, разработанного для знаковой коммуникации.

Теорию „горизонтального" мимесиса в искусстве начали разрабатывать еще с конца XIX столетия, чаще всего не пользуясь при этом словом „мимесис", которое было слишком тесно связано с традицией „вертикального", репрезентативного подражания, изображения внешних объектов.

Концепция художественного „заражения", сформулированная Львом Толстым (*Что такое искусство?*, 1897-1898), созвучна исследованиям подражательной деятельности людей в нехудожественной сфере, которые велись примерно в те же годы западными социологами – Габриелем Тардом в *Законах подражания* (1890) или Георгом Зиммелем в *Философии моды* (1905); однако неизвестно, был ли русский писатель как-либо знаком с первой из этих работ.

Толстой отвергает представление об искусстве как творчестве красоты, а тем самым и идею подражания „прекрасной природе", провозглашавшуюся классической эстетикой[2]. Искусство он определяет как чисто коммуникативную деятельность, осуществляемую, в отличие от науки, в области не мыслей, а чувств (аффектов):

> Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его[3].
>
> Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает дру-

[2] Правда, подражать можно не только прекрасному, и Толстой как раз резко осуждал современное ему „натуралистическое" изображение случайных фактов действительности.

[3] Лев Толстой: *Полное собрание сочинений,* том 30. Москва 1951, с.64.

гим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их[4].

Переживания человека, воспринимающего искусство, Толстой прямо характеризует как подражательные и даже проводит рискованное сравнение с гипнозом, который может быть средством миметического внушения:

> Чувство это имеет свой источник в подражательности, или скорее – в свойстве заражаемости, в некотором гипнотизме – в том, что духовное напряжение художника для уяснения себе того, что составляет предмет его сомнений, передается через художественное произведение воспринимающему его[5].

Эстетическая теория Толстого имманентна, искусство, согласно ей, не занимается ни абстрактной, ни даже конкретной репрезентацией – не „подражает" ни идеальной красоте, ни реальным объектам; по крайней мере, не в этом подражании его сущность. В искусстве нет ничего внешнего, трансцендентного ему, есть только здесь и сейчас происходящий процесс миметической коммуникации.

Эта теория сталкивается с рядом трудностей и противоречий. Во-первых, Толстой утверждает, что художественное „заражение" чувствами-аффектами имеет место лишь при опосредованном их выражении „известными внешними знаками"; то есть, в современных терминах, мимесис нуждается в семиозисе как своем носителе. Не являются художественными факты непосредственного, внезнакового заражения аффектами, испытываемыми другими людьми:

> Человек, как и говорил Аристотель, есть самое подражательное животное и способен непосредственно заражаться видимыми поступками и подражать им. Человек, видя добрые поступки, влечется к подражанию им; точно так же и к злым поступкам. Человек непосредственно заражается горячностью, спокойствием точно так же, как смех, слезы, зевота непосредственно заражают людей. Но это есть непосредственное заражение и не есть дело искусства. Если же человек познает не прямо, а через посредство линий, красок, звуков, слов чувства другого человека, то это дело искусства[6].

---

[4] Ibidem, с.65.

[5] Ibidem, с.220 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

[6] Ibidem, с.330 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).

> Забава и удовольствие получения художественного произведения состоит в том, что я познаю непосредственно, не через рассказ, а через непосредственное заражение то же чувство, которое испытывал художник и которое я без него не узнал бы[7].

Иногда, однако, Толстой допускает, хотя бы в форме метафоры, и более непосредственное воздействие искусства, уподобляя его заразительным физиологическим рефлексам, таким как зевота или смех:

> ...оно будет искусство, если оно заражает, т.е. возбуждает хотя в нескольких людях то чувство, которое испытал и передал автор, как зевота заражается зевотой, смех смехом[8].

Во-вторых, Толстой настаивает на том, что передаваемое искусством чувство должно быть действительно испытано прежде, а не придумано художником. Таково условие „искренности" искусства, которое он ставит выше всех прочих:

> Более же всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника. Как только зритель, слушатель, читатель чувствует, что художник сам заражается своим произведением и пишет, поет, играет для себя, а не только для того, чтобы воздействовать на других, такое душевное состояние художника заражает воспринимающего, и наоборот: как только зритель, читатель, слушатель чувствует, что автор не для своего удовлетворения, а для него, для воспринимающего, пишет, поет, играет и не чувствует сам того, что хочет выразить, так является отпор, и самое особенное, новое чувство, и самая искусная техника не только не производят никакого впечатления, но отталкивают[9].

Тем не менее он вскользь признает, что возможно заражение и *воображаемым,* не испытанным в действительности чувством – как в *Парадоксе об актере* Дидро:

> И точно так же будет искусство, если человек *испытал или вообразил себе* чувство веселья, радости, грусти, отчаяния, бодрости, уныния и переходы этих чувств одного в другое и изобразил звуками

[7] Ibidem, с.252 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).
[8] Ibidem , с.350 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).
[9] Ibidem, с.150.

эти чувства так, что слушатели заражаются ими и переживают их так же, как он переживал их[10].

В-третьих, и это самое важное, Толстой пытается с помощью своего определения отделить „хорошее по содержанию искусство”[11] от плохого; для этого он применяет разные, мало согласные между собой критерии. Иногда он вообще отступает от содержательной оценки и допускает чисто формальное совершенство искусства (главное, чтобы в основе его все-таки лежала не красота, а миметическое „заражение”): „Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т.е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает”[12]. Но чаще он стремится критически дифференцировать содержание искусства, то есть те «чувства», которые в нем передаются. Эти чувства должны быть *всеобщими*; искусство призвано служить выразителем „чувств, испытываемых человеком, живущим свойственной всем людям жизнью, и вытекающих из религиозного сознания нашего времени, или чувств, доступных всем людям без исключения”[13]. В другом месте, однако, Толстой вводит ограничительный критерий – *новизну* этих чувств, которая противоречит их всеобщности, так как новое обычно знакомо не всем, а лишь немногим:

> Как произведение мысли есть только тогда произведение мысли, когда оно передает новые соображения и мысли, а не повторяет то, что известно, точно так же и произведение искусства только тогда есть произведение искусства, *когда оно вносит новое чувство* (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни[14].

Более того, в одном из уже процитированных выше предварительных текстов к своему трактату Толстой даже готов признать полноценным искусство сугубо элитарное, заведомо понятное лишь узкому кругу знатоков и, может быть, даже одушевляемое дурными чувствами:

> Оно может заражать дурными чувствами, может заражать только нескольких, одинаково настроенных людей и быть непонятно для всех остальных; оно будет искусство, если оно заражает, т.е. возбуж-

[10] Ibidem, с.65, курсив мой – С.З.
[11] Ibidem, с.158.
[12] Ibidem, с.149.
[13] Ibidem, с.182.
[14] Ibidem, с.85, курсив мой – С.З.

дает хотя в нескольких людях то чувство, которое испытал и передал автор, как зевота заражается зевотой, смех смехом[15].

Наконец, чувства дифференцируются по их „внешнему" или „внутреннему" (телесному или духовному) характеру. От свойственных всем нравственных чувств Толстой отделяет такие чувства, как страх, любопытство и т.п., и считает низким, несостоятельным искусство, которое эксплуатирует эти последние, оказывая „воздействие на внешние чувства, воздействие часто чисто физическое"[16]. Особенно сурово он осуждает порочные чувства современных образованных людей, выражением которых занято современное искусство:

> Мы думаем, что чувства, испытываемые людьми нашего времени и круга, очень значительны и разнообразны, а между тем в действительности почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни[17].

Даже если оставить в стороне „тоску жизни", приходится признать, что „гордость" и „половая похоть" (против которой ополчается Толстой, беспощадно осуждая „разврат" в искусстве) – это достаточно всеобщие аффекты, свойственные не только образованным и правящим классам. Если они исключаются из числа достойных предметов художественного „заражения", то по каким-то иным, неразъясненным критериям – как „ничтожные" и „несложные".

Затруднения и колебания Толстого объясняются тем, что, приняв определение искусства как коммуникативного мимесиса, он вынужден как-то дополнительно отграничивать его от мимесиса нехудожественного или „плохого" художественного, будь то „непосредственное", внезнаковое подражание, повторение традиционных, лишенных новизны эмоциональных выражений (хотя вообще-то именно таков весь фольклор!), художественная передача „дурных", „ничтожных" или „несложных" аффектов, объявляемых малодостойными предметами для художества. Толстой-теоретик, в 1890-е годы превыше всего озабоченный моральным воздействием искусства и ставивший „добро" выше „красоты", столкнулся с многообразием миме-

[15] Ibidem, с.350 (дополнительные тексты к трактату *Что такое искусство?*).
[16] Ibidem, с.114.
[17] Ibidem, с.87.

тического опыта человека, которое он как писатель не мог ни игнорировать, ни свести к какому-либо одному типу. Миметический субъект слишком многолик и подвижен, и соответствующее ему коммуникативное определение искусства тоже оказывается слишком многозначным, требует дополнительных уточнений.

В XX веке идея аффективного мимесиса легла в основу театральной теории Антонена Арто, изложенной в книге *Театр и его двойник* (1938). Театр вообще представляет собой образцовое искусство коммуникативного мимесиса, где зрителю предлагается сопереживать чувствам, изображаемым выступающими перед ним актерами (хотя не обязательно переживаемым последними). Доводя до предела метафору „заражения", Арто сравнивает театр с чумой. По его мысли, аффект, транслируемый театральным спектаклем, – это не индивидуальные страсти того или иного сценического персонажа или актера, а общая для них всех „органическая буря"[18], „смятение жизненных соков": своего рода супераффект, вбирающий в себя все остальные. Актерская игра – род болезни, и она заразительна:

> Во внешнем облике актера и больного чумой все говорит о том, что жизнь отреагировала на пароксизм, но тем не менее ничего не произошло.
>
> Есть нечто сходное между больным чумой, который с криком бежит вслед за своими видениями, и актером, гоняющимся за собственными чувствами[19].

На этой идее Арто основывает сюрреалистический „театр жестокости", где развязываются, разнуздываются яростные стремления людей:

> Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей и приводит их в сильное волнение по одному и тому же поводу. В театре, как и в чуме, есть что-то победное и мстительное одновременно. Стихийный пожар, который чума разжигает на своем пути, очевидно, не что иное, как безграничное очищение[20].

---

[18] Антонен Арто: *Театр и его двойник*. Санкт-Петербург 2000, с.109 (перевод Г.Смирновой).

[19] Ibidem, с.115.

[20] Ibidem, с.117.

Если Толстой сближался с современными ему социологическими теориями мимесиса, то в театральной теории Арто еще отчетливее различается влияние концепций, выработанных Французской социологической школой в конце XIX – начале XX вв. „Сильное волнение" и „смятение жизненных соков", вызываемое в публике театром-чумой, сопоставимо с „кипением" или „бурлением", в котором Эмиль Дюркгейм усматривал социопсихический эффект жертвенных обрядов в первобытных обществах (*Элементарные формы религиозной жизни*, 1912). В ходе такого обряда или театрального представления, где люди интенсивно воспроизводят аффекты друг друга, происходит деструктуризация общества: основанная на различении индивидов социальная структура как бы разжижается, утрачивает свою жесткость, поглощается, по словам Арто, „стихийным пожаром", являет „застывший материализованный мир хаоса"[21]; сходным образом при чуме „под воздействием эпидемии границы общества размываются. Порядок рушится"[22]. Аффективный мимесис подрывает индивидуальность людей, которые оказываются, опять же по словам Арто, „среди мертвецов и безумцев"[23]. Коммуникация между ними больше не проходит через дискретные структуры языка, предполагающие пространственно-временную дистанцию между участниками коммуникации (которые при такой коммуникации обычно предстоят друг другу и выступают поочередно); эти структуры заменяются близким, непосредственным, одновременным и континуальным телесным подражанием. Именно так следует понимать декларируемый Антоненом Арто – теоретиком театра – отказ от обычного сценического слова в пользу жеста и какого-то иного, не-коммуникативного слова, употребляемого „в колдовском, истинно магическом смысле"[24]:

> Речь пойдет о том, чтобы заменить обычный разговорный язык качественно новым языком [...]. Основной материал, сущность его и даже, если угодно, альфа и омега, – это жест [...]. Встречая в слове тупик, он стихийно возвращается к жесту[25].

---

[21] Ibidem, с.115.

[22] Ibidem, с.105.

[23] Ibidem, с.115. Описание Арто соответствует позднейшему описанию „жертвенного кризиса" в антропологических работах Рене Жирара.

[24] Ibidem, с.215.

[25] Ibidem, с.201 (письмо Жану Полану, 28.09.1932).

> Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях[26].

Описывая „театр жестокости", Арто чаще говорит о состоянии театральных актеров, чем зрителей. Воздействие спектакля на публику для него самоочевидный и не самый важный аспект: „Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей..." Скорее его интересует интегральный характер спектакля, при котором интенсивная миметическая передача аффектов вообще отменяет деление на сцену и зрительный зал: „Спектакль, скомпонованный и построенный таким образом, отвергнув сцену, охватит весь зал театра..."[27] Таким образом, театр для Арто – не артикулированное пространство коммуникации, а сплошная среда коллективного аффекта.

Полвека спустя после Арто (и отчасти опираясь на его идеи) новую концепцию художественного аффекта предложил Жиль Делёз в книге *Что такое философия?* (1991). Он выделил два рода „существ-ощущений", которые формируются в искусстве и до известной степени соответствуют внешним восприятиям и внутренним переживаниям, – *перцепты* и *аффекты*. Их общая особенность в том, что они свободны от восприятий и переживаний отдельного индивида, существуют независимо от него:

> Перцепты – это уже не восприятия, они независимы от состояния тех, кто их испытывает; аффекты – это уже не чувства или переживания, они превосходят силы тех, кто через них проходит. Ощущения, перцепты и аффекты – это *существа,* которые важны сами по себе, вне всякого опыта. Они, можно сказать, существуют в отсутствие человека...[28]

> Перцепт или аффект постижимы лишь как автономные, самодостаточные существа, уже ничем не обязанные тем, кто их испытывает или испытывал раньше[29].

---

[26] Ibidem, с.185.

[27] Ibidem, с.216.

[28] Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Что такое философия?* Москва – Санкт-Петербург 1998, с.208.

[29] Ibidem, с.213.

> Задача искусства – средствами своего материала вырвать перцепт из объектных восприятий и состояний воспринимающего субъекта, вырвать аффект из переживаний как перехода от одного состояния к другому. Извлечь блок ощущений, чистое существо-ощущение[30].

Если перцепты отсылают к более или менее статичным „картинам", то аффект представляет собой динамический процесс – „становление человека не-человеком", слияние субъекта с каким-либо объектом внешнего мира:

> *Аффекты – это и есть такие становления человека не-человеком,* подобно тому как перцепты [...] суть *не-человеческие пейзажи природы*[31].

> Аффект точно так же выше переживаний, как перцепт выше восприятий. Аффект – это не переход от одного опытного состояния к другому, а становление человека не-человеком. Ахав не подражает Моби Дику, а Пентесилея не „изображает" собаку – это не имитация, не опытно постижимая симпатия и даже не воображаемое самоотождествление. Это и не сходство, хотя некоторое сходство тут имеется, – просто это сходство лишь продукт. Скорее это предельная близость – из-за тесного слияния двух несхожих ощущений или, наоборот, из-за удаленности света, улавливающего оба элемента в одном и том же отражении[32].

Такие „ничейные", никому не принадлежащие динамические образования циркулируют в культуре, куда их вводит писатель или художник. Его роль, почти как у Толстого, – находить и передавать другим новые, невиданные аффекты:

> Крупный романист – это прежде всего художник, открывающий неизвестные или недооцененные прежде аффекты, выводящий их на свет через становление своих персонажей[33].

> О любом искусстве следовало бы сказать: художник – это показчик аффектов, изобретатель аффектов, творец аффектов, связанных с перцептами или видениями, которые он нам дает. Он не только творит их в своих произведениях, он наделяет ими нас самих и за-

---

[30] Ibidem, с.212-213.

[31] Ibidem, с.215.

[32] Ibidem, с.220-221.

[33] Ibidem, с.222.

ставляет нас становиться вместе с ними, он нас самих вовлекает в составное целое[34].

В отличие от Толстого, Делёз не подчиняет художественное творчество моральным задачам и рассматривает его как один из общих способов мышления: „Искусство мыслит не меньше чем философия, но оно мыслит аффектами и перцептами"[35]. Для него искусство соотносится не столько с экспериментальной наукой (как могло казаться многим в позитивистском XIX веке), сколько с философской рефлексией. Описываемый им процесс, в ходе которого автор „наделяет" нас аффектами и перцептами и „заставляет нас становиться вместе с ними", есть не что иное как миметическое заражение, причем в случае аффектов, а не перцептов оно носит особенно динамичный характер „становления не-человеком". Писатель или художник заражает публику своими аффектами, которые уже и сами по себе представляли собой его заражение чем-то внешним: это „не имитация, не опытно постижимая симпатия и даже не воображаемое самоотождествление", но какое-то особо тесное „слияние", возникающее от „предельной близости" подражающего и подражаемого.

Три теоретика искусства, кратко рассмотренные выше, открывают глубокие и увлекательные перспективы, показывающие спонтанно действующий механизм художественной коммуникации, которая основана на миметической передаче аффектов. Вместе с тем в каждой из их концепций ощущается некая смутность, неопределенность. Лев Толстой, определив эффект „заражения" искусством, вязнет в трудно различимых разновидностях этого эффекта (искусство всеобщее/элитарное, народное/ученое, нравственное/развратное) и тратит много сил на полемическое обличение „ложного" современного искусства, почти не доходя до анализа искусства подлинного. Антонен Арто, утверждая „яростный", „жестокий" характер театрального действа, связывает его главным образом с фигурой актера на сцене и затрудняется или просто пренебрегает конкретно объяснить, как это действо переживается зрителем в зале. Жиль Делёз, вводя новые понятия для обозначения единиц миметической коммуникации в искусстве („перцепты" и „аффекты"), в духе (пост)структуралистской теории мыслит эту коммуникацию безличной: в ней отсутствует читатель/зритель,

[34] Ibidem, с.224.
[35] Ibidem, с.86.

а творец ощутим лишь постольку, поскольку сам изначально втянут в миметический процесс, отчуждается от себя, становится другим существом, – это и является для него „аффектом". Можно объяснить такую смутность тем, что ни один из трех авторов не был профессиональным теоретиком искусства: это либо размышлявшие об искусстве художники-практики (Толстой, Арто), либо философ „широкого профиля", не создавший завершенной эстетической системы (Делёз). Есть, однако, и внутренняя, собственно концептуальная причина затруднений: теоретикам аффективного мимесиса плохо удается определить его *субъекта* – того, кто захвачен подражанием другому субъекту. Миметический субъект – пустой субъект, он слишком поглощен чужими аффектами, „загипнотизирован" ими (по выражению Толстого), находится в слишком плотной „предельной близости" (Делёз) с источником своего подражания. Между этими двумя участниками коммуникации нет дискретного разделения и рефлексивной дистанции, на которой мог бы сформироваться собственно коммуникативный субъект, независимый партнер в диалоге. Собственно, и понятие диалога неприменимо к аффективному мимесису, где происходит не обмен отдельными, ответственными „репликами" (будь то слова, жесты, музыкальные фразы или кинокадры), а неразличимое перетекание безличных, никому не принадлежащих энергетических импульсов.

В этом, по-видимому, и состоит функция аффективного мимесиса в художественном произведении: он дестабилизирует, делает неустойчивым и неопределенным того, чей опыт содержится в произведении. В этом опыте чередуются информативные, субъективно определенные моменты с моментами провала в неопределенность аффективного мимесиса. Покажем это на примере маленького фрагмента из романа Флобера *Госпожа Бовари* (первая часть, глава 2). Этот короткий абзац рассказывает о смерти Элоизы Дюбюк, первой жены Шарля Бовари, после ссоры с его родителями:

> Но *удар был нанесен*. Через неделю Элоиза вышла во двор развесить белье, и вдруг у нее хлынула горлом кровь, а на другой день, в то время как Шарль повернулся к ней спиной, чтобы задернуть на окне занавеску, она воскликнула: „О боже!" – вздохнула и лишилась чувств. Она была мертва. Как странно![36]

[36] Гюстав Флобер: *Собрание сочинений в 3-х томах,* том 1. Москва 1983, с.47 (перевод Н.Любимова).

В предыдущих строках Флобер объяснил скрытые причины этой внезапной смерти: вдова Дюбюк, выходя замуж вторым браком за Шарля, обманула его семью, преувеличив размеры собственного состояния, что и вышло наружу после разорительного бегства ее нотариуса. Последовал скандал в семействе, который бедняге Шарлю пришлось как-то улаживать. Все эти сведения, сообщаемые автором читателю, образуют четко структурированный микрорассказ, содержащий определенное знание о поступках и мотивах романных персонажей. Последние, оценивая друг друга, приглашают читателя и самого судить о них – составлять критическое мнение о вдове Дюбюк (совсем мало присутствующей в романном сюжете) и ее матримониальных уловках, о возмущенных обманом родителях Шарля Бовари, о самом Шарле Бовари, разрывающемся между двумя семьями.

Однако в этом коротком абзаце происходит и нечто непредвиденное. Наряду с информацией, наряду с субъективно определенными словесными сообщениями, мы встречаем здесь прямые или косвенные реплики, заряженные внесловесной аффективной энергией. Одна из них еще поддается личностной атрибуции – это выраженная прямой речью предсмертная реплика самой Элоизы, зато она почти лишена смысла, не более рациональна, чем следующий за нею вздох: „О боже!" Еще меньше определены «авторы» двух фраз, переданных в режиме несобственно прямой речи: кто сказал „Но *удар был нанесен*" (цитатный характер этих слов обозначен в тексте курсивом), кто удивился смерти Элоизы („Как странно!")? Такие фразы представляют собой фрагменты какого-то безличного „буржуазного" дискурса, который незримо окружает семейство Бовари и, подобно трагическому хору, комментирует его судьбу. Перед нами мимесис, где имитируются и предлагаются для читательского сопереживания не чьи-то личные слова и мысли, а „ничейные" аффекты, анонимные энергетические разряды, выраженные косвенно с помощью метафоры «нанесенного удара» или же прямо в восклицании „Как странно!"

Как показывает этот пример, аффективный мимесис играет специфическую роль в перцептивной структуре произведения: им отмечены моменты *обезличивания* коммуникации, когда индивидуальная определенность субъектов (в данном случае – субъектов литературной речи и действия) отступает перед анонимной силой переживания, а дискретные и дистантные знаковые сообщения, содержащиеся в соседних сегментах произведения (временных или пространствен-

ных, в зависимости от конкретного вида искусства), уступают место „аналоговому", передаваемому в „предельной близости" аффективному заражению. Все вместе те и другие сегменты – семиотические и миметические – образуют колебательную перцептивную цепь, переживаемую читателем или зрителем как постепенное узнавание того, что изображено, описано, рассказано или *имитировано* в произведении.

Действительно, коммуникативный мимесис затрагивает не только аффекты. Имитации и подражательной трансляции поддается также и процесс *познания,* который трудно подвести под категорию аффекта: аффективный характер могут иметь его мотивы – например, любопытство, – и некоторые сопровождающие его переживания, но не добыча знаний как таковая. Познание составляет, наряду с аффектами, один из предметов миметической коммуникации; еще Аристотель выделял его в особую фигуру драматического искусства – „узнавание" (anagnorisis)[37]. Это не значит, что посредством художественного мимесиса мы, читатели или зрители, „познаем" окружающий мир; познавательная концепция искусства, господствовавшая в эстетике XIX-XX веков, исторически ограничена и не объясняет всех его аспектов и проявлений. Верно, однако, другое: искусство может *имитировать процесс познания,* независимо от его результатов. Реципиент художественных произведений (читатель, зритель, слушатель) мысленно сопереживает не только чувствам персонажей, но и тому процессу, в ходе которого автор последовательно сообщает ему об этих чувствах, их мотивах и последствиях; такой процесс критического познания идет, например, в *Госпоже Бовари* Флобера. Он очевиднее всего во временных искусствах и особенно в некоторых специальных жанрах литературы, таких как роман воспитания и детектив, в сюжете которых прямо воспроизводится процесс узнавания и разгадывания загадок. Однако тот или иной „критический путь" (Ж.Старобинский)[38], путь познания и понимания, заложен в структуре любого художественного произведения, даже самого бессюжетного и нефигуративного, вроде абстрактной живописи и непрограммной музыки. В элементарном случае это может быть просто путь от первичного незнания (удивления, недоумения, даже возмущения) к постижению непривычных перцептивных форм, образцом которых

[37] Аристотель: *Поэтика,* 1080.

[38] См.: Жан Старобинский: *Отношение критики,* в: Жан Старобинский: *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, том 1. Москва 2002, с.19-48.

служит данное произведение. В некоторых точках этот путь может сопровождаться или прерываться перцептами, которые переживаются как „эффекты реальности", и аффектами – анонимными энергетическими вспышками, которые нарушают субъектную определенность коммуникации и делают затрудненным (остраненным, в терминах Виктора Шкловского) познавательный процесс, имитируемый художественным произведением. Таким образом, аффективный мимесис следует рассматривать на фоне и в динамическом взаимодействии с мимесисом познания.

**REFERENCES**:

Artaud Antonin: *Teatr i ego dvojnik*, Sankt-Peterburg 2000 (Антонен Арто: *Театр и его двойник,* Санкт-Петербург 2000).

Deleuze Gilles, Guattari Félix: *Chto takoe filosofiya?* Moskva; Sankt-Peterburg 1998 (Жиль Делёз, Феликс Гваттари: *Что такое философия?* Москва – Санкт-Петербург 1998).

Derrida Jacques: *Economimesis*, in: Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Ph. Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat: *Mimesis des articulations,* Aubier – Flammarion 1975.

Flaubert Gustave: *Sobranie sochinenij v 3-h tomah*, tom 1. Moskva 1983 (Гюстав Флобер: *Собрание сочинений в 3-х томах,* том 1. Москва 1983).

Starobinski Jean: *Otnoshenie kritiki*, in Jean Starobinski: *Poeziya i znanie: Istoriya literatury i kul'tury*, t. 1, Moskva 2002 (Жан Старобинский: *Отношение критики,* в Жан Старобинский: *Поэзия и знание: История литературы и культуры*, том 1. Москва 2002).

Tolstoj Lev: *Polnoe sobranie sochinenij*, tom 30. Moskva 1951 (Лев Толстой: *Полное собрание сочинений,* том 30. Москва 1951).