

УДК 82.09

*Н.Т. Рымарь****ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ АКТА ИЗОЛЯЦИИ В ИСКУССТВЕ**

Изоляция рассматривается как творческий акт, в котором происходит переход границы значений, заданных знаковыми системами культуры и создающих новое видение объекта. Это видение включает в себе динамику формирования новых значений, вступающих в противоречие и конфликт с заданностями системы культуры. Эта динамика структурно близка процессам, порождающим эффекты т. н. эпифании, а также возвышенного, смешного и пародийного.

Ключевые слова: культурное значение, изоляция, творческий акт, эпифания, возвышенное, комическое, Бахтин, Рильке, Гете, Лиотар.

Творческая задача культуры – создавать границы, то есть придавать смысл нашей жизни, поэтому культурные формы имеют знаково-символический характер, это хранилище смыслов, связанных в конечном итоге с творческими задачами культуры, основная функция которой решение проблемы человека и личности, создание форм жизни, способных придать смысл бытию человека. Культура как целое есть вполне определенный способ существования человека, и поэтому культура есть граница, порождающая не только формы бытия, но прежде всего определенные смыслы, которые опредмечиваются во всех аспектах жизни человека.

Границы, создаваемые культурой, порождают ценностно ориентированные смыслы, выходящие за пределы непосредственно практически-насушных нужд человека. В первую очередь это границы изолирующие: объект, жест, слово, явление выделяется из общего ряда, отделяется от всех прочих, изолируется из системы функциональных отношений, так что, оставаясь частью бытового континуума, он (оно) начинает существовать отдельно, уже тем самым претендуя на самостоятельную значимость, свой особый смысл. Эта специфика границы как явления культуры лучше всего видна в эстетической теории Рихарда Гамана, где понятие изоляции используется в кантовском смысле как «изоляция от непосредственно жизненных целей», от задач, «связанных с заботами дня» [1, с. 7–12], что означает выведение объекта за пределы его непосредственных функций. Рассмотрение объекта безотносительно к конкретным его функциям есть отношение к нему как явлению эстетического порядка. Так, в теории

* © Рымарь Н.Т., 2016

Рымарь Николай Тимофеевич (Nikolaj.Rymar@gmail.com), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью. Самарский университет, 443011, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

искусства М.М. Бахтина изоляция рассматривается как «выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда», «уничтожающее все вещные моменты содержания» и тем самым претворяющее его в нечто «субъективно ценное» и «человечески значительное» [2, с. 314–315]. Человек как носитель сознания наделяет явление определенным смыслом, то есть создает определенную границу в общем космосе смыслов культуры. Он *производит* значения и смыслы.

Это и происходит в акте изоляции, которая в искусстве осуществляется разными способами — путем выделения слова синтаксически и интонационно, перестановкой объекта в другой ряд и контекст, заключения объекта в рамку, созданием повторов и др. Это порождает коммуникативную ситуацию: знакомый объект становится как бы незнакомым, требующим объяснения, ответа на вопрос о том, что он теперь означает. Выделенный объект, к которому я обращаю свой вопрос, должен дать мне ответ — и он может это сделать, так как он для меня уже изначально есть часть моего мира культуры, мира смыслов, у которого есть один язык — язык, на котором я мыслю и на котором я говорю. Задаваясь этим вопросом, я неизбежно вступаю в диалог с миром смыслов, и отчасти это мой диалог с самим собой — с миром смыслов, миром культуры, который создает границы моего сознания.

Смысл есть граница, обнаруживающая, чем является данный предмет для нас, чем мы его считаем — *этим* или *тем*. В зависимости от ситуации, от рамы обстоятельств он может наделяться разными смыслами. Сопоставление объектов культуры по градациям их значимости и местам в иерархии смыслов культуры дает возможность осознать, что граница между вещным и символическим значением объекта всегда существует, но функционирует по-разному в зависимости от глубины и устойчивости изоляции объекта в культуре. В быту эта граница обычно принадлежит вещи, так что культурно-символический смысл вещи часто в опосредованной форме, поскольку вещь принадлежит космосу культуры, практически не актуализуется, так как вещь выступает лишь в своей бытовой функции; в случае же культурной сакрализации или традиционного приписывания объекту низменного смысла граница между вещным и символическим его смыслом узурпируется символическим смыслом, так что чисто материальные и функциональные аспекты становятся «прозрачными», почему и материальная поверхность объекта может ощущаться как подобная заданной символической значимости.

Акт изоляции, совершаемый субъектом художественной деятельности, открывает возможность работы с данным объектом, творческого развертывания возможностей, принадлежащих его бытию, но не входящих в «готовые» модели его понимания, «готовые» смыслы культуры. Развертывание внутренней природы артефакта культуры, освобожденного от ее заданностей, можно понимать как «вымысел», который М. Бахтин характеризует как «лишь положительное выражение изоляции» [2, с. 314–315]. Такое развертывание одного момента действительности наглядно осуществляется в различных формах его сюжетного разыгрывания и развертывания в среде других мотивов, образов, ситуаций, словесных оборотов, перифраз.

Вместе с тем это уже не просто воспроизведение, репрезентация данного объекта или содержания в иной медиальной среде — это развертывание есть особый, свойственный искусству способ углубления во внутреннюю природу объекта, способ продумывания скрытых в нем возможностей. В этом процессе, который может быть охарактеризован как процесс познания, как «работа понимания», нам является уже не просто отображение данного содержания, а другое содержание, другой предмет, не заданный нам наличной действительностью культуры. Этот предмет сотворен для читателя работой субъекта художественной деятельности, постигающей то Другое [3], что находится за границей существующих в культуре форм понимания данного объекта.

В связи с этим М. Бахтин в своем кратком анализе акта изоляции говорит, что «изолированный предмет — тем самым и вымышленный, то есть не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия» [2, с. 315]: в единстве природы и в событии бытия не может быть ничего отдельного, все причастно «единству природы и этического события бытия». Эта мысль, в свою очередь, указывает на то, что акт изоляции есть акт творения нового, которого еще не было в единстве культу-

ры, нет в ее памяти. Здесь становится понятна принципиальная важность следующей бахтинской мысли: «изоляция уничтожает все вещные моменты содержания» [2, с. 314].

Акт изоляции оказывается таким актом концентрации внимания на объекте, «диалогического обращения» к нему, который открывает субъекту возможность так всмотреться, вслушаться, так вжиться во внутреннюю жизнь объекта, что в нем откроется Другое, *невещное* бытие, оказавшееся за порогом готовых культурных моделей, материально представленное в границах, создаваемых в том числе медиумом особой материальной среды, — в других знаково-символических формах. В данном случае материальная форма «воссоздания» есть смыслопорождающая граница, которая по своему изолирует невещное в особой вещной среде, позволяет возникнуть невещному, что означает в определенной степени пересоздание, пересотворение данного объекта.

Изоляция, как уже говорилось, не случайно рассматривается М. Бахтиным в качестве «первичной функции художественной формы» — акт изоляции позволяет освободить «содержание», то есть «действительность познания и этического поступка», «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [2, с. 314]. Эстетическое отрешение совершается «от всего того, что связано с действительностью данного явления — возможное чувственное влечение, установка на индивидуальное потребление, страх перед изображенным и т. д.» [4, с. 32], так что «отрешаются не абстрактные физические качества, а именно идеологические значимости», и «это значение как раз и входит в отрешенное бытие искусства» [4, с. 31–33]. Это освобождение предмета от «вещных моментов содержания» открывает возможность свободной формовки содержания», освобождается «активность нашего чувства предмета, чувство содержания и все творческие энергии этого чувства» [2, с. 315].

Возникают вопросы: каким образом возможно постичь внутреннее содержание предмета, который причастен «единству природы и этического события бытия», выделив его из единства, разорвав его необходимые связи с единством, в которое он входит? Можно ли отделить истину предмета, принадлежащего единству, от истины этого единства? М. Бахтин отвечает на этот вопрос следующим образом: «отрешение от связи не уничтожает опознанный и этической оцененности изолированного содержания: отрешение узнается памятью разума и памятью воли...» [2, с. 314].

Дело в том, что изоляция предмета от функциональных связей с его окружением не бывает абсолютной — в сознании остаются следы заданностей культуры, они сохраняются в наших представлениях о данном объекте. В акте изоляции происходит переход этих границ сознания к пониманию объекта в соответствии с его природой, неинтересной для бытового восприятия. Новое восприятие объекта возникает на фоне традиционного знания о нем. Так происходит эстетическое событие возникновение из объекта нашего мира нового для нас предмета. Так пробковое дерево вопреки названию, данному ему культурой, окажется явлением природы, а не материалом для изготовления пробок.

Акт изоляции, изымая объект (вещь, событие, высказывание, слово) из его связи и готовой знаковой системы культуры, существенно «обесмысливает» его, лишая его знаково-символического характера, которым он обладает в единстве культуры. Это, с одной стороны, означает, что объект освобождается от большей части груза своих символических значений, подменяющих в сознании человека его чувственную, зримую, весомую фактуру тем, что в знаковой системе говорит о функциях объекта в иерархии культурных смыслов. С другой стороны, являясь нам в своих чувственных, физических качествах, объект указывает теперь на «другое», в нем начинают просвечивать какие-то иные смысловые *возможности*. Эта возможность «других смыслов» получает определенность в контекстах художественного произведения.

Логика творческого акта Рильке идет еще дальше, указывая на возможность постижения *другой* природы вещи, освобожденной от готовых смыслов. По-видимому, известная идея «сделать вещь невидимой» означает особый творческий способ отрешения вещи из системы обыденного восприятия путем интенсивного переживания объекта, отталкивающегося от его чувственной природы¹. В письме Лу Андреас Саломе Рильке

пишет о том, что искусство освобождает вещь от ее «мнимого» существования, реализуя в ней «то желание быть, которое исходит от всего, что есть в природе»: отстраненная от любой неясности, изъятая из времени и данная пространству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности. Предмет, служащий моделью, кажется, — вещь, созданная искусством, есть»² [6, с. 166]. Это «кажется» может указывать на кантовское понятие «вещи для нас», а то, что создало искусство, на «вещь в себе».

Вещи разрушаются не только потому, что все в нашем мире непрочно, но, по Рильке, и потому, что человек их теряет, то есть перестает видеть их — видеть их такими, какие они есть сами по себе. Он теряет способность их видеть, когда перестает быть самим собой — как сказано в четвертой дуинской элегии, «все не оно само», — он теряет контакт с ними, и только внимательный поэт может, вбирая их в себя, интенсивно их переживая, вернуть их человеку и сказать и им, вещам, и человеку, что они есть по их сущностной природе.

В ходе этого процесса изоляции творческий субъект уходит от наличной действительности, и отчасти в силу этого освобождения от власти готовых смыслов и восприятий он может увидеть вещь «невидимой» — в ее собственной, может быть, неведомой красоте, в ее самодостаточности и достоинстве, таким образом выполняя, как сказано в девятой дуинской элегии, *Auftrag der Erde* [7, с. 720] — «поручение земли». Венгерский литературовед Анна Целлер, исследуя поэтологические особенности восприятия ландшафта в поэзии Рильке, формулирует это так: «Субъект должен так... приблизиться к объекту, чтобы самостоятельность объекта была полностью сохранена» [8, с. 202]. Внутреннее созерцание вещи в силу особого доверительного контакта с нею, с ее красотой самодостаточности позволяет творческому субъекту освободиться и от своих собственных субъективных предпочтений, иллюзий, и видеть то, что есть, ту реальность, от которой культурный человек отчужден и постепенно ее теряет. Как пишет Н.С. Павлова, «В девятой из Дуинских элегий Рильке объявляет поэта призванным возратить оскудевшему миру хотя бы главное из исчерпанных вещей. Это — “дом, мост, колодец, ворота, кружка, плодовое дерево, окно — самое большое — колонны, башня...” Но назвать их поэт должен так, как не могли сами вещи, потерявшие свою суть» [9, с. 39]. «Назвать значит пережить, принять в себя, сохранить в душе. Вся земля, как случилось с погаснувшими планетами, должна, говорится, перейти в невидимое» [10, с. 176]. В другом месте Н.С. Павлова продолжает приведенную цитату: «Чтобы, сказав, подсказать вещам их сокровенную сущность, / Неизвестную им» [9, с. 130]. Поэт должен «назвать» то, что ему «открылось» в вещах, — найти слово и форму, которые смогут высказать самую суть, то есть воплотить их «душу» в адекватной ей, «душе вещи», зримой форме. Поэты называют это эпифанией. Таким образом, поэт не будет заниматься очередной репрезентацией того, что уж существует в культурном сознании, он будет порождать *другое* содержание, создавая *другую жизнь* как реальность.

Это «сделать предмет невидимым, чтобы затем сделать его видимым» напоминает высказывания Гете о том, что «нет ничего труднее, чем брать вещи такими, каковы они суть на самом деле», что нужно как бы перевоплотиться в вещь, перестать быть собой, более того — «стать никем», чтобы стать всем [11, с. 4–66]. Следует обратить внимание на это «стать всем», то есть уйти от себя как произведения культуры со всей системой и иерархией ее смыслов, тем самым как бы моделируя в себе мир, существующий помимо мира культурных смыслов, то есть другой мир.

Очевидно, что такое «обессмысливание» объекта, возникающее в акте изоляции, ведет к порождению новых смыслов, рождающихся уже в новых контекстах поэтического целого в произведении поэта. Эстетическое переживание и определенная фасцинация, возникающие в этой ситуации, связаны с осознаваемым или неосознаваемым реципиентом разрывом между заданными культурой значениями объекта и теми новыми смысловыми возможностями, которые этот объект обретает или открывает в себе, в связи с чем для него в какой-то степени изменяются контексты и значения в системе, в которой он теперь функционирует. В это мгновение в сознании реципиента

возникают два противостоящих друг другу мира — мир заданностей, границ культуры, образы которых владеют сознанием читателя, и иной мир, в котором эти заданности преодолеваются — мир, предстающий как превращение всех данностей, мир освобожденных, раскрывшихся творческих возможностей знакомой реальности.

Дело в том, что здесь возникает другой мир, другая картина и другой образ знакомого мира, внутри которого пролегает граница двух миров — мира заданностей и мира сущностных возможностей реальности, в творческом акте автора обретающих бытие. Это одновременно граница между автором и читателем. Читатель — носитель опыта заданностей культуры, а автор — тот, кто до конца «не заперт» в этих заданностях, он видит границы культуры и выходит из них, он завершает этот мир, находясь не в его границах, а выходя за его пределы; это и граница в читательском сознании, в котором встречаются и оспаривают друг друга два мира — мир практической жизни и мир поэзии, в который можно выйти из границ готового социокультурного сознания.

Эстетическое событие — это событие разрыва между миром действительности и миром ее других, сущностных возможностей, открывающихся в актах изоляции. Конечно, в этом событии участвует и герой литературного произведения, который на глазах читателя переходит границы заданностей и оказывается способен жить по иной мере — мере освобожденных творческих возможностей реальности. Эстетическое переживание, порождаемое так понятым эстетическим событием, — это переживание *события* превращения данности в некоторую реальность, которая, как размышляет Франсуа Лиотар в знаменитой работе о возвышенном и авангарде, говорит о непредставимом: «Произведение искусства не приспособляется к образцу, оно стремится представить факт существования непредставимого, оно не подражает природе, оно — артефакт, подобие» [12, с. 235]. Это подобие мы могли бы истолковать также и как «неподобное подобие», потому что оно указывает на другое содержание — конечно, не на абсолют, как у Псевдо-Лонгина, а лишь на то, что с точки зрения рационального, практичного сознания нереально, то есть нереальное с точки зрения заданностей культуры. Главное здесь то, что это нереальное обретает при этом вполне конкретное, чувственно данное бытие. Лиотар продолжает: «Социальная среда больше не узнает себя в произведениях искусства, она их игнорирует, отвергает как непостижимые, а спустя какое-то время позволяет интеллектуальному авангарду сохранять их в музеях как следы попыток, несущих свидетельство мощи духа и его бедности» [12, с. 235–236].

В искусстве невозможное с точки зрения обыденного практического сознания утверждает свое торжество над прозаической практикой жизни. В этом все дело. Если искусство авангарда, не случайно особенно ярко заявляющее о себе в манифестах, программы которых большей частью остаются утопическими, прямо и радикально стремится разрушить застывшие цивилизационные представления о реальности, то искусство, не ставящее перед собой цели деструкции старого мира и фундаментальной перестройки всей действительности, тем не менее заключает в себе творческие энергии, создающие событие переживания искусства как творческого акта. И это происходит здесь в формах как бы «правдоподобных», то есть то самое «нереальное» и «невозможное», «несущественное» получают конкретное, почти зримое бытие в произведениях искусства, в которых жизнь предстает и как узнаваемая, и как неузнаваемая³.

Эта реальность порождает определенное чувство границы — чувство пребывания в одном и другом мирах, или на пороге — между одним и другим. Это переживание *превращения* одного мира в другой — переживание метаморфозы как актуально происходящего события.

Эта ситуация аналогична той, которая порождает в человеке смех. Смех есть реакция на торжество невозможного, абсурдного — и торжество чувственно данное, представленное не в абстрактных рассуждениях и играх сознания, а в чувственно очевидных образах, предстающих как сама реальность, триумфально утверждающая свое бытие вопреки якобы фундаментальным законам действительности.

Жан Поль в «Приготовительной школе эстетики» сблизил смешное с возвышенным, по-видимому, и потому, что оба явления структурно аналогичны друг другу, как в силу общности структурной организации эстетического события параллельны

комедия и трагедия. Обе аналогии — смешного и возвышенного, а также комического и трагического — позволяют описать структуру эстетического переживания, связанную с переживанием разрыва между двумя мирами, один из которых связан с чувственным переживанием наличной реальности, а другой — с системами представлений, порождаемых в конечном счете человеческой рациональностью, говорящей о нерушимых упорядоченностях и смысловой системности бытия. Такова, как известно, данная Кантом модель переживания, связанного с мощью порождаемых разумом идей, которые не могут быть даны в представлениях (изображение «неопределенного понятия разума», «противодействие интересу [внешних] чувств» [14, § 23, 29], разрыв между всем, что можно только помыслить или вообразить, но не увидеть), и тем, как это бесконечное тем не менее является в определенном чувственном облике.

Мысль о близости возвышенного и смешного вызывает представление о разрыве между конечным, ограниченным сущим и бытием, являющимся нам в «эпифаниях» искусства. Ведь вызывающее смех комическое связано с тем, что возникает столкновение двух несовместимых точек зрения — с точки зрения обычной системы представлений о практической реальности данное явление невозможно и оценивается как принадлежащее какому-то другому миру, и напротив, — если невозможное все же торжествует, реально осуществляется, то неизбежно возникает другая точка зрения, в соответствии с которой эти «наши» представления о реальности ложны. И на самом деле они есть представления, свойственные не «нормальному», а другому миру, и мы, не ведая того, постоянно живем также в этом самом другом мире. Обе точки зрения, оба восприятия опровергают друг друга. Гельмут Плесснер в известной статье о смехе рассматривает человека как существо, способное неизбежно вызывать смех, так как его существование одновременно подчиняется различным нормам, так что он постоянно «выпадает» из одной нормы и «впадает» в другую [15, с. 95–96]. Это неожиданное переключение, этот как бы «провал» из одного модуса существования в другой, абсурдно опровергающий первый, порождает переживание противоречия, реакцией на которое является смех.

Условием возникновения ситуации, порождающей смех, должно быть наличие устойчивого представления об определенной системе упорядоченностей, в которой возможны события только определенного характера — и соответствующей *меры* их реализации. При этом если норма и мера возможного не даны нам непосредственно, а предстают лишь как пресуппозиции, существующие в сознании участников смеховой ситуации, то факт их нарушения дан как раз непосредственно, в чувственной форме, и поэтому выступает как совершенная реальность триумфального осуществления невозможного. Но одновременно эта реальность переживается и как невозможная и нереальная, недействительная. Таким образом в нашем переживании совмещаются две исключаящие друг друга радости — радость расширения сознания в результате встречи с абсолютной реальностью преодоления границ возможного и радость откровения того, что норма все равно непоколебима и мировой порядок обладает истинностью и абсолютной устойчивостью, торжествует вопреки любой реальности [17, с. 177].

Может быть, наиболее ясен этот принцип в пародии, где стиль пародируемого текста, создающий соответствующий художественный мир, утрируется и применяется неадекватно — по отношению к чуждому материалу, к которому он оказывается глух, монологичен; тем самым пародия обнаруживает неуниверсальность пародируемого художественного языка, демонстрируя его как лишь индивидуальную манеру, что делает более остро ощутимой и «рукотворность», ограниченность пародируемого стиля, и его совершенство — то, что он внутренне, органически связан со своим предметом, выступая как чувственная манифестация, самовысказывание глубинных его структур, и действительно основан, как писал Гете, на «твердых познаниях».

Примечания

¹ «Философии невидимого» (Philosophie des Unsichtbaren) и, соответственно, понятие «внутреннее мировое пространство» (Weltinnenraum) — концепция позднего Рильке, в соответствии с которой реальность, постигаемая внутренним зрением, обладает большей истинностью, чем чувственно воспринимаемая действительность [5, с. 899].

² Здесь же Рильке продолжает: «Тем самым отпадает заблуждение, пытавшееся превратить искусство в произвольнейшее и тщеславнейшее занятие; ведь искусство – это самое смиренное служение, целиком подвластное закону» [6, с. 166–167]. Здесь же Рильке продолжает: «Тем самым отпадает заблуждение, пытавшееся превратить искусство в произвольнейшее и тщеславнейшее занятие; ведь искусство – это самое смиренное служение, целиком подвластное закону» [6, с. 166–167]

³ Определенную структурную параллель этим наблюдениям представляет теория эстетической реакции Л.С. Выготского, изложенная в его «Психологии искусства», в частности, мысль о том, что эстетическая реакция «заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях...» [13, с. 269].

Библиографический список

1. Hamann R. *Theorie der bildenden Künste*. Berlin, 1980.
2. Бахтин М.М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Собр. соч. Т. 1. М., 2003.
3. Лишаев С.А. *Эстетика Другого*, Самара, 2000.
4. Медведев П.Н. *Формальный метод в литературоведении (Критическое введение в социологическую поэтику)*. Л.: Прибой, 1928.
5. Rilke Rainer Maria: Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz // *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt am Main, 1987. 1–3. (Briefe).
6. Рильке Р.-М. Обернейлянд у Бремена, 8 августа 1903 // Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи / науч. ред. И.Д. Рожанский; сост. Е.В. Головин. М., 1994.
7. Rilke R.-M. *Duineser Elegien* // Rilke R.-M. *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. M., 1955, Bd. I.
8. Zsella A. *Landschaft in der Dichtung als Anlass zu Poetologie der Wahrnehmung bei Rainer Maria Rilke und Raoul Schrott* // *Gelebte Milieus und virtuelle Räume: der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, hrsg. von Klára Berzeviczy, Zsuzsa Bognár, Péter Lökös. Frank&Timme, 2009.
9. Павлова Н.С. *Природа реальности в австрийской литературе*. М., 2005.
10. Павлова Н.С. *О Рильке*. М., 2012.
11. Свасьян К.А. *Гете*. М., 1989.
12. Лиотар Ж.-Ф. *Возвышенное и авангард* // *Метафизические исследования*. Вып. 4. Культура. СПб., 1997.
13. Выготский Л.С. *Психология искусства*. М., 1986.
14. Кант И. *Критика способности суждения*. М., 1994
15. Plessner H. *Lachen und Weinen* // Plessner H. *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt am Main, 1970.
16. Рымарь Н.Т. *Введение в теорию романа*. Воронеж, 1989.

References

1. Hamann R. *Theorie der bildenden Künste*. Berlin, 1980 [in Russian].
2. Bakhtin M.M. *K voprosam metodologii estetiki slovesnogo tvorchestva. Problema formy, soderzhaniia i materiala v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve* [On the issues of methodology of esthetics of the written word. Problems of form, content, and material in the verbal written word] in *Bakhtin M. Sobr.soch., T.1* [Collected works, Vol. 1]. M., 2003 [in Russian].
3. Lishaev S.A. *Estetika Drugogo* [Aesthetics of the Other]. Samara, 2000 [in Russian].
4. Medvedev P.N. *Formal'nyi metod v literaturovedenii (Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuiu poetiku)* [Formal approach in the literature studies (Critical introduction in the sociological poetics)]. Leningrad: Priboi, 1928 [in Russian].
5. Rilke, Rainer Maria: Brief vom 13. November 1925 an Witold Hulewicz. *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar. In Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim. Frankfurt am Main, 1987, 1–3 (Briefe) [in German].
6. Rilke R.M. *Oberneuland u Bremen, 8 avgusta 1903* [Oberneuland at Bremen, August 8, 1903] in *Rilke R.-M. Vorpsvede. Ogust Roden. Pis'ma. Stikhi, nauch. red. I.D. Rozhanskii; sost. E.V. Golovin* [Worpswede. Auguste Rodin. Letters. Verses; scientific editor I.D. Rozhansky; compiler: E.V. Golovin]. Moscow, 1994 [in Russian].

7. Rilke R.-M. Duineser Elegien. Rilke R.-M. *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. M., 1955, Bd. I [in German].
8. Zsellaer A. Landschaft in der Dichtung als Anlass zu Poetologie der Wahrnehmung bei Reiner Maria Rilke und Raoul Schrott. Gelebte Milieus und virtuelle Räume: der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft, hrsg. von Klára Berzeviczy, Zsuzsa Bognár, Péter Lökös. Frank&Timme, 2009 [in German].
9. Pavlova N.S. Priroda real'nosti v avstriiskoi literature [Nature of reality in Austrian literature]. Moscow, 2005
10. Pavlova N.S. O Ril'ke [On Rilke]. Moscow, 2012 [in Russian].
11. Svasyan K.A. Gete [Goethe]. Moscow, 1989 [in Russian].
12. Lyotard J.-F. Vozvyshennoe i avangard [The sublime and avant-garde] in *Metafizicheskie issledovaniia*, vyp. 4. *Kul'tura* [Metaphysical researches, issue 4. Culture]. Saint-Petersburg, 1997 [in Russian].
13. Vygotsky L.S. Psikhologiya iskusstva [Psychology of art]. Moscow, 1986 [in Russian].
14. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdeniia [Critique of the Power of Judgement]. Moscow, 1994 [in Russian].
15. Plessner H. Lachen und Weinen in: H. Plessner, *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt am Main, 1970. [in German]
16. Rymar N.T. Vvedenie v teoriiu romana [Introduction into the theory of novel]. Voronezh, 1989 [in Russian].

*N.T. Rymar**

CREATIVE POTENTIAL OF AN ACT OF ISOLATION IN ART

Isolation is seen as a creative act, in which the transition boundary values specified by the symbolic systems of culture and creating new vision of an object, embodying the dynamics of forming new values that contradict and conflict with the boundaries of culture. This dynamics is structurally similar to the processes that give rise to the effects of the so-called Epiphania, as well as the sublime, the ridiculous and parody.

Key words: cultural significance, isolation, creative act, Epiphany, the sublime, the comic, Bakhtin, Rilke, Goethe, Lyotard.

Статья поступила в редакцию 15/III/2016.
The article received 15/III/2016.

* Rymar Nikolay Timofeevich (Nikolaj.Rymar@gmail.com), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation