

МИХАИЛ РЫКЛИН

ТЕРРОРОЛОГИКИ

Тарту–Москва, 1992

Серия “ФИЛОСОФИЯ ПО КРАЯМ”

Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика

Памяти Мераба Мамардашвили

Философ МИХАИЛ РЫКЛИН (1948) предлагает прочтение ряда явлений современной философии, литературы и изобразительного искусства с точки зрения развиваемой им концепции речевой культуры. В центре его интереса: особое соотношение визуального и речевого измерения в русской культуре (на советском этапе его развития); проблематика террора, его неподконтрольных разуму логик; внутренний диалог с деконструкцией, шизоанализом, политической семиологией и другими концепциями современной европейской, прежде всего французской философии.

Некоторые статьи публиковались в 1988–1992 гг. на иностранных языках и на русском издаются впервые.

Издательство “Эйдос”, Тарту

© Михаил Рыклин, 1992

© “Эйдос”, 1992

© Худ. оформление: РИК “Культура”, Москва

ПРЕДИСЛОВИЕ

Несмотря на кажущееся жанровое разнообразие предлагаемых здесь текстов и на целый веер поводов, по которым они писались, их тем не менее пронизывает ряд сквозных идей.

Это прежде всего заявленная с самого начала проблематика речевой культуры как особого образования, которое надлежит понять из присущих ему внутренних закономерностей, а не из привносимых извне оснований. В отличие от индивидуальных тел рефлексивной культуры и распыленных, "сингулярных" тел культуры сферхрефлексивной, — представленной в целом ряде новейших философских течений, — речевая культура опирается на коллективные тела. Это, впрочем, не любые коллективные тела, но такие, которые захвачены процессом индустриализации, урбанизации, и тем самым (хотя бы косвенно, как ее отрицательная возможность) участвующие в мировой истории, со всеми вытекающими из этого языковыми и социальными последствиями.

Собранные тексты носят, я бы сказал, логический характер, устойчиво пересекающий условные границы жанра (границы, часто связанные с характером того или иного заказа). Они также в большей или меньшей степени реагируют на общий философский контекст последних десятилетий, прежде всего французский, и представляются периферийными, возможно, несколько еретическими фрагментами сложного философского интертекста. Эти тексты являются попытками уяснить себе достаточно редкую, чтобы не сказать уникальную, духовную ситуацию, которой сформирован их автор, постичь ее имманентно и вместе с тем как бы со стороны, трансцендентно.

Внутренний язык речевой культуры, сначала стремившийся к ее тотальному прославлению, а с некоторых пор перепрофилировавшийся на ее не менее тотальное хуление, составляющее более тонкую разновидность соучастия, — это по-прежнему "деревянный" язык идеологии, от которого — при полном осознании автором его невыдуманности и специфической, локальной продуктивности — ему больше всего хотелось бы ускользнуть. Насколько это удалось, судить не мне.

Исключалась также и другая, казалось бы, противоположная возможность: просто взять новый язык описания из современной философии, “застав” его там, со всеми атрибутами застигнутости — наивным объективизмом, эластичной простотой и т.д. — и пересадить на другую почву. От подобного “мичуриинства” также хотелось держаться как можно дальше.

Оставались средние, челночные стратегии, обладающие определенной продуктивностью, не выходящей, как правило, за пределы эвристики.

Диалог с современной философской традицией, деконструкцией, шизоанализом, интегральным атеизмом, политической семиологией и т.д. сконцентрирован прежде всего в третьем разделе, хотя его отголоски присутствуют так или иначе повсюду.

Другое принципиальное положение этой книги относится к статусу литературы как доминирующей практики речевой культуры, с неизбежностью оттягивающей на себя основную часть традиционно-философских функций, претендующей на проговаривание оснований, предполагающей иной онтологический статус говорения. Доминирование слова в речевой культуре требует переосмысления 1) декоративного статуса литературных знаков, 2) всего визуального ряда не только в его специализированных живописных, но и монументальных архитектурных формах. Некоторые предварительные наброски такого переосмысления, надеюсь, можно будет найти во второй части, где собраны в основном статьи, написанные по заказам художественных журналов и для каталогов выставок.

Я сознательно воздерживаюсь от визуального воспроизведения произведений изобразительного искусства. Во-первых, оригинальные издания, как правило, были хорошо иллюстрированы; при желании читатель может обратиться за визуальным материалом к ним. Кроме того, большинство художников, о которых я пишу, широко представлено на выставках последних лет, в журналах и каталогах; их работы известны не только специалистам, но и значительной части публики. Но это не главное. Отказываясь от иллюстраций, я привлекаю внимание к факту дискурса, его неизбежной насильственности и автореферентности. Иллюстрирование иллюзорно, по сути текст отсылает только к тексту, он аутичен даже в своих наиболее экстатических проявлениях. Особенно это относится к философским текстам, отличающимся от искусствоведческих принципиальной нереферентностью; они всегда внешни, но

только самим себе. Факт дискурса является в них событием, философия импловивна, взрывоопасна лишь для себя самой.

Проблема террора также подспудно проходит через большую часть представленных текстов. Террор — это то, от чего нельзя уклониться простым усилием воли, работая в контексте такой культуры, как наша. С этим, впрочем, связано для меня одно упование: что этот опыт и у нас станет, наконец, террорологичным (что, конечно, предполагает радикальное изменение общества, в котором мы живем). А до тех пор положение интеллектуала в речевой культуре останется парадоксальным — сейчас менее, чем когда-либо, она вообще в этой фигуре нуждается.

Я посвящаю эту книгу памяти Мераба Константиновича Мамардашвили (1930–1990), моего первого учителя философии. В климате крайне враждебном любому философствованию он впервые проделал на русском языке опыт осмысления метафизики во всей его внутренней значимости, показал на себе, как может переживаться и проговариваться Философия в ряде ее ключевых фигур — Платона, Декарта, Канта, Гегеля, Гуссерля. Я намеренно избегаю пользоваться по отношению к нему двусмысленным и обратимым понятием долга. Правильнее говорить о даре Мамардашвили, который исключительно тем, что был сделан, тем, что он был, вызвал к жизни целые пласты ранее невозможных текстов, в том числе и эту книгу.

Я особо благодарен Жаку Деррида, по приглашению и под руководством которого работал в 1991–1992 гг. в парижской Высшей школе социальных наук. Он помог переосмыслить ряд идей, относящихся к связи философии и литературы, проявив чуткость к нашей локальной ситуации, к специфике местного литературоцентризма.

“Террорологии” обсуждались на семинаре Феликса Гваттари, критические замечания его участников были учтены при доработке. Продуктивными были беседы с профессорами Страсбургского университета Жан-Люком Нанси и Филиппом Лаку-Лабартом. Профессора Кэрил Эмерсон (Принстонский университет) и Дональд Уэслинг (Университет Сан-Диего) также поделились со мной ценными замечаниями по поводу статьи “Тела террора”. Благодарен я также Андрею Монастырскому, Валерию Подороге и группе “Медгерменевтика” за идеи, которые на разных этапах стимулировали эту работу.

* * *

Часть объединенных в эту книгу текстов уже в той или иной форме публиковалась в русских и зарубежных изданиях. Все они, кроме двух статей, написаны за последние три-четыре года. Вот список изданий, в которых они публиковались или будут опубликованы в ближайшее время, до выхода этой книги:

1. Сознание в речевой культуре.

— на рус. языке:

Сознание в социокультурном измерении. — М.: ИФАН, 1990. — С. 8–27;

— на франц. языке:

La conscience dans la culture du discours // Les Temps Modernes. — P.: Autonne, 1992 (пер. Франсуа Зурабишвили, предисловие Филиппа Лаку-Лабарта).

2. Тела террора.

— на рус. языке:

Бахтинский сборник-I. — М.: Прометей, 1990. — С. 60–76;

— на англ. языке:

Bodies of Terror: Theses towards a logic of Violence // New Literary History, 1992 (пер. Молли Уэслинг, предисловие Кэрил Эмерсон);

— на франц. языке (фрагмент):

Lettre Internationale (édition française). — Mai-juin 1992.

3. Сознание и власть: советская модель.

— на рус. языке:

Бюрократия и общество. — М.: Философское общество, 1991. — С. 28–49;

— частично использована также в беседе с болгарским философом Ивайло Дичевым, опубликованной на франц. яз.:

Catastroika // L'infini, 33. — Printemps, 1991. — P. 75–83 (пер. Георгия Кацарова);

— на нем. языке:

Katastroika // Lettre Internationale. Europas Kulturzeitung, 14. — Berlin, III. VI., 1991. — S. 48–50 (пер. Барбары Антковяк).

4. Де(кон)струкция (в) живописи.

— публикуется впервые. Представлена в виде доклада на семинаре: Постмодернизм: проблемы власти и культуры. — Дубровник, 1990 (на англ. языке).

5. Метаморфозы речевого зрения.

— на англ. языке:

Metamorphoses of Speech Vision // Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. —

Cambridge-London: The MIT Press, 1990. — P. 135–145 (пер. Кларка Троя).

6. Осторожно, окрашено.

— публикуется впервые.

7. Открытый опыт.

— на рус. языке:

Декоративное искусство. — М., 1991. — № 5.

8. Фактура, слово, контекст.

— на рус. языке:

Искусство. — М., 1989. — № 10. — С. 14–17.

9. Зеленый дискурс.

— на англ. языке:

A Green Discourse in an Expositional Frame // The Green Show. — New York: Exit Art, 1990. — P. 11–13. (пер. Тодда Блудо)

10. Апроприация апроприаторов.

— на англ. и франц. языках:

Igor Makarevitch. The Seagull. — La Mouette // Tchekhov Project. — Paris; Oslito, 1991.

11. Пионеры детства.

— на англ. языке:

Downfall of the Statues // Afrika, Fisher Gallery. — Los Angeles, 1992. — P. 49–57 (пер. Кэти Янг).

12. Власть и политика литературы.

— на рус. языке:

Власть. Очерки современной политической философии Запада. — М.: Наука, 1989. — С. 295–326.

13. Изнанка метафоры.

— на рус. языке:

Мысль изреченная. — М.: Российский открытый Ун-т, 1991. — С. 120–127.

14. Террорологии-II.

— полностью публикуется впервые. На русском выходили фрагменты: *Литература без литературы // Русская альтернативная поэтика.* — М.: МГУ, 1990. — С. 54–60; *Нетки в зеркалах // Сад и XX век.* — М.: Культура, 1992;

— на франц. языке:

Terrorologies-I // Chimères. — P.: Été, 1992. — N 16 (оригинал по-французски).

СОЗНАНИЕ

В РЕЧЕВОЙ

КУЛЬТУРЕ

СОЗНАНИЕ В РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЕ

1.

Объяснимо настороженное отношение к пониманию культуры, которое выталкивает за ее пределы большое число образований и пластов опыта, впоследствии фиксируемых как бескультурье, хаос и т.д. В принципе подобное ограничительное, нормативное употребление слова “культура” понятно: ведь интеллигенция не просто говорит — она говорит, владея некоторым аппаратом речи, который является представительским, репрезентирующим по отношению к другим слоям общества, не обладающим аналогичными речевыми возможностями, а в отдельных случаях и склонностью к самовыражению. В каком-то смысле культура и дискурс культуры формируются определенной интеллектуальной средой и являются для нее способом универсализации своего положения.

За пределами нормативно понятой культуры оказываются многие “не дотянувшие до понятия” виды знания и реальные типы массового поведения. То, что мы называем вульгарной наукой, антинаукой, псевдонаукой, — это, бесспорно, какие-то знания, и они обладают своей позитивностью; в определенном социальном климате они могут получить приоритет над знанием, вырабатываемым “нормальной” академической наукой.

С другой стороны, то, что мы рассматриваем как идеальный образец научности и что во многом связано с классическими философскими построениями, также подвергается воздействию техник, которые не имеют прямого отношения к этому знанию, зарождаются в незнании, в которое знание по необходимости вовлечено. Так, проблематика “естественного состояния” в философии исторически оказывалась связанной с гетерогенными ей проблемами легитимации абсолютной власти, с определенным архитектурным стилем, воплощенным в Версале, с конкретными техниками наказания, дознания и пр. Мы видим здесь не аналогии, а гомологии. Нет единой точки, в

которую сходились бы все эти виды знания и способы его бытования, но все они пронизаны силами, которые обычно не фиксируются рефлексивно, что не мешает им быть производящими силами культуры.

Так что слово “культура” имеет то преимущество, что вроде бы знаменует собой конец войны языков и противостояния различных техник, но если взглянуть в тот смысл, который вкладывается в него отдельными носителями, в спектр его возможных употреблений, станет понятно, что эти смыслы продолжают воевать уже внутри понятия культуры, так что перемирие оказывается если не фикцией, то видимостью. Есть культуры (притом развитые культуры), которые стали Культурами, собственно, благодаря усилиям их исследователей, а сами вообще не стремятся к подобного рода генерализации. Так, в японской традиции кто-то пишет стихи в стиле “танка”, и он маркируется не как поэт, а как поэт, пишущий в стиле “танка”; то же самое относится к работающим в любой другой поэтической технике. В результате никто не отмечен как Поэт, как носитель всеобщей поэтической культуры; чтобы о такой культуре говорить, это понятие нужно предварительно “вчитать” в местную традицию, что нередко и происходит. А изнутри мы продолжаем иметь ряд техник, в которых производители достигают некоторой виртуозности; техники по-своему разделяются и сообщаются между собой, но остаются необобщаемыми, тем более неуниверсализуемыми. Само желание внешнего наблюдателя универсализовать эту ситуацию связано с многочисленными причинами, среди которых существенную роль играют религиозные представления.

Впрочем, война языков, которую, по видимости, прерывают слова “культура”, “человек”, “наука”, мгновенно возобновляется, как только мы начинаем видеть, какими интенциями говорящие пронизывают эти слова, когда становится ясно, что им не придется некий единый смысл, через который можно было бы контролировать способ осмысления, наделения смыслом мира другими носителями языка (в том числе и теми, для кого акт наделения смыслом несущественен вообще).

То есть, с одной стороны, мы сталкиваемся с некоторой системой воздействующих производящих причин, а с другой, — с устойчивой системой реакций на эти причины. Я не хочу редуцировать ни то, ни другое: как реакции, так и сами причины обладают практически бесконечной возможностью воздействовать, и мы должны эту их особенность учитывать.

Вместо глобального представления о культуре мы все чаще сталкиваемся с множеством речевых практик, из которых немногие достигают уровня высокой культуры, а остальные содержат в себе лишь потенциальную возможность “культурализации”. Но перформативная эффективность всех этих локальных речевых практик и дискурсов не вызывает сомнения; в своей сфере каждая из них реально эффективна. Все больше отождествляя культуру с передачей информации, полезных сведений и пр., мы упускаем из виду, что процесс приобщения к культуре этим далеко не исчерпывается. Приказы преподавателя являются не простыми приложениями передаваемой информации, но автономным уровнем обучения со своими законами. Если классическая культура исходила из того, что образ мира задается на образе сознания, на представлении об устройстве наблюдателя, благодаря работам таких исследователей, как Бахтин, Фуко, Делез, мы все больше убеждаемся в том, что мир не замыкается рефлексивными конструкциями. Как заметил Бахтин, люди не “принимают” родной язык сознательным актом хотя бы потому, что именно через язык они впервые достигают осознания. Только в ограниченном числе познавательных ситуаций мир может ухватываться через образ сознания мира.

Не является в этом отношении исключением и марксизм; он также зависит от веера культурных практик, которые им “овладевают”. Поэтому мы не можем рассуждать о том или ином конкретном марксизме так, как если бы существовала непрерывность между ним и неким изначальным марксизмом. Между тем так часто и рассуждают, не замечая того, что сам “изначальный марксизм” является результатом игры множества сил, результирующей сложной констелляции. Видимо, вместо поисков непререкаемой ортодоксии правильнее взять за основу производность самого изначального: начало есть множественность сил, не предполагающая наблюдателя. Акт наблюдения приходит позже, как насилие над изначальным полиморфной ситуацией. Рассмотреть идеи “круга Бахтина” интересно, в частности, потому, что некоторые из его участников — прежде всего В.Н. Волошинов и П.Н. Медвед — стали целенаправленно приспосабливать речевую концепцию сознания Бахтина (о ней речь пойдет ниже) к марксизму, приспосабливать с неизбежными при этом издержками. Критика Марксом идеологии как ложного сознания превращается у них в значительно более позитивное к ней отношение, местами переходящее в предпочтение идеологии науке

(отождествляемой в рамках этой версии марксизма с критикуемым Бахтиным “монологизмом”). “Если мы лишим сознание его знакового идеологического содержания, от сознания ничего ровно не останется”.¹ Наука становится неистинным аспектом социально-идеологического общения. В отличие от монологизма науки, идеология осмысливается как нечто позитивное. Идеология в этой марксистской теории сознания становится как бы инфраструктурой, в отличие от мнения самого Маркса, который считал инфраструктуру независимой от сознания людей. Делая сознание тотальным, новая концепция приписывает идеологии статус базисного явления, надстройкой над которым является весь план содержания, в том числе инфраструктура в понимании Маркса (хотя “круг Бахтина” ограничивается рассмотрением идеологии в терминах инфраструктуры, она играет в его теориях также роль симулякра, так как интериоризует в себе принцип реальности — с его базисом и надстройкой).

Так что вместо марксизма как истока и истины, к которой достаточно вернуться, правильно “прочитав” Маркса, мы сталкиваемся с тем, что первичные практики культуры — в данном случае речевой культуры — работают как сито, пропускавая через себя то, что войдет (или не войдет) в этот конкретный канон марксизма. Полностью “речевой” и “тотально сознательный” вариант марксизма сложился в сталинскую эпоху, его акме приходится на 30–50-е годы: за ним стоит большое число автохтонных образований русской культуры, которые легитимируются незначительной частью марковского исследовательского словаря (выпали, например, “азиатский способ производства”, ставший табу; проблематика “превращенных форм”, анализ сознания по независимым от него объективациям; марксов взгляд на русскую культуру и т.д.). Внимательный анализ того, как и из каких ингредиентов складывался этот марксистский канон, — задача, стоящая перед будущими исследователями.

2.

На Западе смерть искусства принимает форму его сверхэффективности: искусство там, по выражению Бодрийяра, овладело способностью превращать факт своего исчезновения в меновую стоимость. Последнее обстоятельство локализует

зону трансгрессивности “искусства за пределами исчезновения” (например, симуляционизма). Напротив того, сталинская образность перешагивает через измерение художественности ради чисто символической эффективности, она опирается не на демоническую сверхличность, а на коллективную идентичность;² деструкция осуществляется не ради высшей производительности, апатично отстоящей от технической виртуозности эпохи высокого модернизма, а ради утверждения принципиально иного (коллективистского) типа связности. Этому новому виду потлача угрожает любое вышелушивание личности из конгломерата перетасованных по законам “номадической дистрибуции” тел. Другими словами, угрозу для него представляют как *Mensch*, так и *Übermensch*.

То, что делало тогда искусство в обычном смысле слова невозможным, само было квазихудожественным актом, патетичным до конца; в то время как обычное искусство лишь имитирует патетику демиурга, крайняя форма насилия демиургична сама по себе.

Визуальное измерение в речевой культуре не проходит через фильтры индивидуализации. Коллективные тела не опускаются до признания несводимости внешнего, внутренне они слишком патетичны, чтобы их можно было увидеть. Банальная зримость равносильна их десакрализации. Невидимость подобных тел обеспечивается доминированием в культуре тотального речевого зрения, которое способно видеть все при условии, что оно не видит ничего в отдельности, не замечает несводимости конкретных телесных проявлений. Постоянное проговаривание мира превращается в его магическое заговаривание, дискурс становится речью, не знающей относительно себя ничего внешнего.

Непрерывным гимном торжествующему коллективному началу звучит работа Бахтина “Творчество Франсуа Рабле”, написанная в первой половине 30-х годов.³ Стирание персоналогического принципа было настолько полным, что любая форма индивидуализации предстает в ней как дьявольское начало. Благость новообразовавшихся коллективных тел, “неканоничных по своей природе”,⁴ резко противопоставляется акту рефлексии как “обособлению”. Индивидуализация как грехопадение *par excellence* — таков основной троп в этой работе Бахтина, явившейся непосредственной болевой реакцией на образование в результате коллективизации гигантской мигрирующей массы, дезурбанизовавшей города, но “урбанизующей”

любые некультурные пространства и буквально переделывающей природу (сталинский план “великого преобразования природы”, опыты Мичурина и Лысенко конгениальны метро, ВДНХ и другим “монументам” того времени). Именно масса стала главным предметом репрезентации, причем все попытки превратить ее в нового Субъекта провалились. Ориентация на коллективную идентичность восстанавливала против созерцательности предшествующей художественной традиции, не исключая традицию высокого модернизма (который был буквально похоронен в 1935 году в супрематистском гробу — вместе с Казимиром Малевичем).

Новый изобразительный канон подстраивается под “эпическое” речевое зрение коллективных тел, противостоящее обмениваемости и рациональной калькуляции. Огромная кафковская машина начинает записывать приговоры непосредственно на телах, покрывая свою крайнюю оргиастичность полководьем стирающих план содержания речевых практик.

Сверхзадачей Бахтина в книге о Рабле было ограничение, замыкание плана содержания “правильной речью”, в результате чего трансгрессия должна была стать внутриречевым явлением. Протест против террора 30-х годов выражается в этой работе в приписывании речи качества специфической благодости: став самодостаточной, речь оказывается бессильной перейти на тела. Террор знает только тела, речь же, напротив, вообще не знает тел, она непереходна в грамматическом и философском смысле этого слова. Язык в плане лингвистическом всегда ограничен внешним ему планом содержания, никогда не тотален. Народ удалось замкнуть речью ценой отрицания принципа реальности или недискурсивных имплицитных предпосылок языка. Имплицитные недискурсивные предпосылки — внутренне присущее языку внешнее — существует лишь тогда, когда есть внешнее языку внешнее (план содержания, часть которого составляет сфера видимого, но не вербализуемого).

За скрытым обличением коллективизма сталинского времени как неподлинного стояла утопия текста-праздника, трансгрессивного внутриречевого образования. “Хлеб и вино (побежденный трудом и борьбой мир) разгоняют всякий страх и освобождают слово”.⁵ Освобожденное слово помогает удерживать народ в рамках нормативных представлений о народе, “заточить” его в речь. И тем самым перевернуть реальную ситуацию: внешней реальностью речевой культуры того времени была тотальность насилия без речи, которая в концепции Бахтина заменяется тотальностью речи без насилия. Представить

сознание и речь тотальными значило сделать террор невидимым, а стало быть и небывшим, не имевшим места. Следствие становится здесь собственной причиной, преобразается в новую сущность. И обратно: преобразование причин есть их становление следствиями, но такими, которые вместо того, чтобы быть следствиями своих причин, аккумулируют в себе весь мир.

Из этой фазы нельзя выйти, не признав, что сам знаковый обмен может стать основой символического принципа, независимого от потлача, что из распада коллективных тел можно выжать энергию, превращающую символический обмен в знаковый.

Но это “заговаривание” внешнего речи плана содержания до сих пор продолжает оставаться характерной чертой советской изобразительной культуры, в частности кино. Здесь, как и прежде, сказывается преимущественная ориентированность отечественной культурной традиции на слово, ее невидимость. В результате пропадает специфический гипнотизм кино, не воссоздаваемый за счет исключительно литературных компонентов. Редуцированная шумовая дорожка и визуальный ряд приводят к изгнанию из фильмов нюансированной визуальной атмосферы, перепадов света и тени. Словесное, пишет кинокритик М. Ямпольский в статье “Кино без кино”, с огромными художественными (и денежными) издержками убивает у нас кинематограф. Выживание чувственной атмосферы фильма в русле “литературоцентристской идеологии” упрощает слежение за сюжетом: “...подавление многомерной шумовой фонограммы, акустической среды фильма идет параллельно акцентировке реплик персонажей, выделению диалога в процессе постстудийной синхронизации, то есть выделению словесно-литературного слоя”.⁶ Режиссер по-прежнему не доверяет тем пластам кинематографа, которые не поддаются вербализации. За этим инстинктивным недоверием стоит представление о тотальной сознательности и одновременно нерелексивности человеческого опыта, что прочитывается как экспансия речевого начала на область сознания. Нельзя не согласиться с выводом Ямпольского: “Стремление к тотальной вербализации, хотя и идет под знаком осознания скрытого, чаще всего лишь цензурирует, вытесняет то, что страшно предъявить на всеобщее обозрение... несмотря на весь наш культ осознанного и словесного, кинематографическое сознание, вопреки нашей воле, бессознательно воспроизводит старые (сталинские. — М.Р.) мифы, клише и стереотипы”.⁷

Число примеров такого рода можно легко умножить. Возвратимся, однако, к концепции Бахтина.

3.

В современной гуманитаристике, находящейся под сильным влиянием идей Бахтина,⁸ работает фундаментальный эффект, который можно обозначить как “ножницы Бахтина”. Я имею в виду ставшее классическим резкое разведение Бахтиным предложения и высказывания, лингвистических и речевых фактов. Особенно четко это различие проводится в написанной в 50-е годы работе “Проблема речевых жанров”. Напомним основные положения этой концепции, восходящей еще к работам “круга Бахтина” 20-х годов.

Предложение не имеет непосредственного контакта с действительностью, не определяет ответную позицию другого, не обладает смысловой полноценностью. Все эти свойства выражают природу высказывания, а не природу предложения. Понимание высказывания как части языка недостаточно для ответа на него. Законченность высказывания связана с исчерпанностью речевого замысла говорящего, воля которого проявляется в выборе жанра речи. Границы высказывания, в отличие от границ предложения, которое есть просто “относительно законченная мысль”, определяются сменой речевых субъектов (говорящих). С внесловесным контекстом предложение соотносится не непосредственно, “а лишь через весь окружающий его контекст, то есть через высказывание в его целом. Если же предложение не окружено контекстом речи того же говорящего, то есть если оно является целым законченным высказыванием (репликой диалога), то оно оказывается непосредственно (и самолично) перед лицом действительности (внесловесного контекста речи) и других чужих высказываний..., за ним ожидается ответ и ответное понимание другого говорящего”.⁹ Там, где слово экспрессивно, эта выразительность принадлежит не самому слову, в таких случаях оно — “аббревиатура высказывания”.

Из примата высказывания делается вывод: “Мы ... никогда не произносим слова, и не слышим слова, а слышим истину и ложь, доброе и злое... Слово всегда наполнено идеологическим и жизненным содержанием и значением”.¹⁰ Сказать, что мы слышим “истину в речи”, “добро в речи”, равносильно утверждению, что истина не предшествует коллективному

сцеплению высказываний, не задает, как полагала философия со времени платонизма, сами условия говорения в культуре, но является эпифеноменом коллективного сцепления высказываний как субъекта. Я подчеркиваю это “как субъекта” не случайно: ведь безличное сцепление открытой предметности языка тоже может быть условием идеи истины, добра и т.д. Но речевое “добро” принадлежит исключительно коллективному субъекту речи, а не самому сцеплению высказываний, которое не дает завладеть собой никакой субъективности, будучи ее условием. Знакомство с историей философии только затрудняет понимание этой (ее можно назвать “панречевой”) позиции, потому что основные философские — и антифилософские — ходы обрезаются здесь одинаково радикально: панречевая концепция является антирефлексивной и антибессознательной одновременно, она противостоит платонизму не меньше, чем микрофизике власти или психоанализу.

Сознание в рамках этой концепции оказывается в полной зависимости от “знакового идеологического содержания”, вне которого остается “голый физиологический акт, не освещенный сознанием”.¹¹

Роль слова в пределах панречевой концепции возрастает безмерно, практически оно не знает по отношению к себе ничего внешнего. Все культурные знаки входят в единство словесно оформленного сознания: “несловесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее”.

Субъект в понимании Бахтина всегда участвует в речи как создающий субъект, как автор своих высказываний, и самое страшное для него — это если его речь не сцепится с речью других субъектов общения, останется “речью в себе”. В таком случае произойдет самое страшное для Бахтина и самое ценное с точки зрения метафизики — стазис языка. Ситуации стазиса языка еще в философии платонизма считались привилегированными по причине того, что являли в неопосредованном виде изначальное: сам мыслительный акт как фундирующее основание культуры и языка. То есть субъект в понимании Бахтина умирает как раз в той точке, где субъект рефлексивной философии рождается “не от родителей” (Декарт), а от своего усилия. Там, где берет начало метафизика, философия диалога умирает, и наоборот, трансцендентализм перестает существовать в точке, из которой зарождается коллективный субъект речевой культуры. Фатальная граница, где жизнь одного покупается ценой смерти другого, граница между индивидуальной

и коллективной телесностью, — единственная точка, в которой они соприкасаются друг с другом.

Серьезность философии М.М. Бахтина — в детеологизации, обмирщении этой фатальной точки встречи, в ее имманентном погружении в культуру. Указание на литературу как на философию определенного (речевого) типа культуры, анализ причин этого феномена составляет часть серьезности подхода Бахтина. Эти причины, конечно, не в литературе как совокупности вторичных жанров, — напротив, именно из-за этих причин малые речевые жанры остались имманентными речи, оказавшись частью философского анализа в терминах сознания-общения.

Из того, что Бахтин критикует лингвистику как насилие над реальными речевыми актами, не следует, что в его собственной концепции высказывание не подчиняется аппарату анализа сознания. Просто это принципиально другой аппарат анализа, который, с одной стороны, не связан с рефлексией, а с другой — не приспособлен для схватывания доперсональных состояний слова. Не связанное с остановкой в акте законодательствующего мышления, сознание в понимании Бахтина обосновывает мир, скорее, по видимости, на самом деле будучи функцией коллективного тела общения. Цепь высказываний типа “я сознаю потому, что сознает другой, сознает третий, сознает четвертый” может быть продолжена до бесконечности, не внося в ставший гиперреальным мир фундамирующего основания. Самосознанием при такой процедуре обладает только само бесконечно расширяющееся тело общения. Акт индивидуального самосознания ни в одной точке не прорывает эту цепь, сознание обречено производиться речевыми актами другого (не Великого другого Бубера, не бытия-для-другого Сартра, а речью каждого из бесконечного числа “субъектов”). “Я” становится функцией коллективного чужого голоса, “я” владеет речью другого. Будучи невменяемо никому в отдельности, сознание необходимо вменяемо любому говорящему субъекту: каждый априори сознателен.

То есть подлинный автор — тот, кто восстанавливает, реставрирует первичное речевое авторство в культуре за счет вторичного и искусственного писательского авторства, тот, кто раздает голоса их настоящим первоавторам, возвращая высказываниям их изначально коллективный характер. Допускать в текст гетерогенность речевой среды, реально различные голоса, интонации и интенции значит не охватывать мир в представлении, не подводить контекст слова под всецелое автор-

ского “я” (монологизм). Ответственность поэтому есть ответственность: открытость реальной стихии речи, ее полифонии, ответственность перед анонимными субъектами малых речевых жанров. В противоположность этому монологизм есть раздувание вторичного, собственно литературного авторства. Поэтому Ролан Барт и Бахтин имеют в виду совершенно разные вещи, говоря о необходимости преодоления авторства. Для Барта речь идет о разрушении последнего голоса — голоса писателя-автора, о стирании последнего имени — его имени. Для Бахтина же это прежде всего растворение вторичного авторства в реальном первичном, т.е. косвенное усиление первого за счет максимальной представленности второго. Фактически мы сталкиваемся здесь с идеализацией, доведением до теоретичности правовой необеспеченности речи в культуре: именно эта необходимость не дает речи замкнуться на себя, создать рефлексивный — монологический, по терминологии Бахтина, — контекст. Коллективность сцепления высказываний, по пронизательному замечанию В.Н. Волошинова, зависит от отсутствия “прочной и уверенной социальной ориентации”, а также “социальной признанности и защищенности в праве”,¹² в силу чего индивидуализм как “мы-переживание” не может сложиться. Бахтин революционен, потому что он открыто принимает сторону тел, которые культурой лишены права на самозамыкание в речи и поэтому нуждаются в своей, глубоко экцентрической литературе. (Наиболее откровенно он отстаивает права этих необеспеченных тел культуры в книге “Творчество Франсуа Рабле”).

Бессознательное с этой точки зрения есть не более чем фикция. Поэтому, утверждая внеположенность литературы сознанию, поддерживают фикцию, за которой ничего не стоит.¹³ Есть только цикл “общение-высказывание-внутренняя речь”, в котором внутренняя речь является полноценным заменителем бессознательного, эрзацем пустоты. Утверждая бессознательность ряда литературных процессов, формалисты попадают “в безысходный круг называния пустых ощущений”: “Утверждая литературное произведение как внеположенную сознанию данность, формалисты очистили его вовсе не от субъективности и случайности индивидуальных ощущений. Нет, они оторвали его от всех сфер, в которых произведение становится исторически действительным и объективным”.¹⁴ Желание, в отличие от допущений психоанализа, изживается только через коллективное устройство речи, через непрерывный обмен “авторскими” высказываниями. Сама возможность бессубъектности

представляется в культуре тотального авторства на тотальное, т.е. на речь, тупиковую. Бессознательное “боится слова”; мы не признаем себе в наших бессознательных желаниях “даже во внутренней речи”, поэтому “им нет никакого выхода”.¹⁵

Психоанализ опирается на совершенно иные исходные принципы. Бессознательное в нем постоянно находит выражение в языке; оно, собственно говоря, и делает язык окончательной реальностью, а не локальным образованием, которому в меду здравого смысла противостоит принцип реальности. Исключительное своеобразие подхода “круга Бахтина” состоит в том, что он хочет сделать здоровый смысл тотальным, другими словами, сделать сознание коэкстенсивным реальности. Он не признает ничего внешнего словесно-оформленному сознанию, никаких особых условий, делающих тот или иной речевой акт сознательным, относящимся к сфере сознания. Речевой акт тотален только потому, что нельзя себе представить ничего ему внешнего, в силу его открытости бесконечному множеству других аналогичных актов. План содержания полностью покрывается планом выражения. Вещи не имеют права на независимые сцепления, не перечеркиваемые сцеплениями самого высказывания. Словам в мире тотального авторства нечего рефлексивно дублировать, они могут лишь замещать собой все иное, потому что несловесная реальность конституируется через речь.

Речь же тотально сознательна по причине того, что она не дана никакому индивидуальному сознанию в акте рефлексивного дублирования. Диалогичность есть присутствие другого как субъекта в акте моего высказывания, точнее, присутствие всех других субъектов высказывания, актуальных и потенциальных. Мы способны наращивать несобственное тело исключительно в форме тела речевого общения: последнее не опосредует, а вытесняет все другие возможности наращивания — игру механизмов власти/подчинения, агрессивность, социальную стратификацию. Стазис такого наращивания материализован в малых речевых жанрах (“неделимых кирпичиках логосферы”).

Между тем открытость языка внешнему, стирание линии между речью и властью, проявляется за пределами Геркуловых столбов диалогизма, за границами тотального речевого авторства и субъектности. Только стирание субъекта открывает язык его собственной визуальности, тому, что протекает через него, оставаясь внешним. Высказывание не просто многоакцентно, за акцентами идут молчаливые игры власти, рас-

полагается социальное устройство пространства речи, весь язык в языке, который и есть бессознательное.

В силу этого введенное еще в работе “Марксизм и вопросы языка” правило “нельзя отрывать идеологию от материальной действительности знака” в рамках этой концепции сознания не может быть выполнено: ведь сама “действительность” на втором шаге растворяется в формах общения или, что одно и то же, в экспрессивном сцеплении речевых актов (то же самое относится к выдвинутому там же требованию “многоакцентности”: акценты съедаются коллективистским контекстом, один акцент существует только для другого, связан с ним телеологически, уникален и стираем одновременно). Представление о “сплошной социальности” этого мира неотделимо от поэтизации идеологического: монологическая наука становится при таком подходе одним из аспектов идеологии. Речь здесь не возникает в конкретном внешнем устройстве пространства высказывания, язык не содержит в себе ничего внешнего языку, внешнего сознанию говорящего. Гимны слову вытекают из стремления “персонализировать” это внутренне присущее языку внешнее, потому что оно внешне также говорящему субъекту, из него создаются возможности возникновения (или отсутствия) субъекта. Впрочем, “персональность” в теории сознания-общения основывается на процедуре формального непризнания права на то, что задается как персональное в рефлексивной традиции (право на частную жизнь и пр.). Так как из речи элиминируется изначально присущая ей агрессивность, пронизывающие ее токи власти, она предстает как благое начало. С этим связан парадокс: чем более высказывание социально ориентировано, тем оно осознаннее. Другими словами, сохранение сознания как среды не означает сохранения трансцендентальной точки зрения; в философии диалога речь идет об активно нерефлексивной концепции сознания. Именно поэтому ее так сложно локализовать: ведь собственность на речевые акты является фиктивной, это — “всеобщая” собственность, которой просто нельзя не обладать. Благодаря тому, что качество сознательности ставится в зависимость от персонализации речевых актов, речь не дает увидеть себя в материальности своих проявлений, причем это нормативное требование теории *post factum* выдается за констатацию положения дел.

Высказывание с точки зрения современной философии (Делез, Гваттари, Фуко) и лингвистики (Лабов, Остин, Ельмслев) есть атом языка и приказание, действие одновременно, оно повелевает, заставляет подчиниться. Оно отмечено властью еще

до того, как быть отмеченным синтаксически. "Информация -- не более как минимум, нужный для того, чтобы приказание давались, передавались, выполнялись".¹⁶ Повествование есть не передача увиденного, а передача услышанного, того, что о вас сказали другие: именно в силу этого обстоятельства первична не метафора, а чужая косвенная речь. Метафора же и метонимия зависят от уже-существования косвенной речи. У пчел, по замечанию Э. Бенвениста, нет языка потому, что, будучи способны передать увиденное, они не могут передать то, что передали им. Язык является передачей слова, работающего как приказание, а не как коммуницируемый знак.

Речь и действие с этой точки зрения не внешни друг другу, между ними имеется необходимая внутренняя связь на перформативном и иллокутивном уровне. Действия как бы внутренне встроены в речь: "эти имманентные отношения высказываний к действиям можно назвать имплицитными недискурсивными предпосылками, в отличие от эксплицируемых допущений, которые связывают одно высказывание с другими высказываниями и внешними им действиями".¹⁷ В силу этого при таком подходе язык не является просто кодом, скажем, приказать не значит информировать о приказе, а значит совершать акт, действие приказа. Кроме того, здесь приходится отказать от сосюровской оппозиции язык/речь: речь не является совокупностью индивидуальных вариаций на заданную тему; семантика и синтаксис попадают в зависимость от речевых актов, на основе которых они строятся. В основании таким образом понимаемого языка оказывается прагматика. Нормативная лингвистика оперирует постоянными величинами, тогда как прагматика есть область переменных величин, которые — по внутриязыковым причинам — не дают языку замкнуться на себя. "Трансформация относится к телам, но сама она нетелесна, внутренне присуща высказыванию".¹⁸ Без соотношения внутренних переменных высказывания с совокупностью производящих их "внешних" обстоятельств нельзя понять, с каким типом высказывания мы имеем дело. Мы постоянно находимся в зависимости от молекулярного устройства высказывания, которое не дано нашему сознанию и не зависит только от видимых социальных детерминаций, но соединяет в себе множество гетерогенных социальных режимов, делающих прямую речь функцией косвенной.

План содержания и план выражения при таком взгляде на язык имеют каждый свою форму, которые не пересекаются

между собой ни в одной точке. Именно потому, что содержание, как и выражение, обладает собственной формой, выражению нельзя приписать простую функцию представления преданного содержания, функцию описания и констатации. Нельзя это сделать также потому, что обе формализации имеют разную природу, будучи независимыми и гетерогенными. Примат одного плана над другим невозможен, так как между ними нет общего знаменателя. В отличие от соответствующих постоянных величин, которые соотносятся между собой через процедуру означивания (дизигнации), вызывая к жизни проблему истины, переменные плана содержания независимы от переменных плана выражения. Но эти самостоятельные переменные постоянно взаимодействуют между собой. Внешняя прагматика внелингвистических факторов имеет смысл благодаря существованию внутренней прагматики самого языка. Содержание, при таком взгляде на вещи, не есть означаемое, выражение не есть означающее — и то и другое есть переменные величины устройства.

Бахтин прекрасно понимал, что переменные величины высказывания не есть "свободные варианты", относящиеся к произношению, стилю и другим "внесистемным" чертам, за пределами которых только и начинается научный анализ языка. Систематична, по его убеждению, изменчивость, вариативность самого высказывания, воздействующего на каждую языковую систему изнутри, не давая ей замкнуться на себя, гомогенизоваться. Произвольно здесь само абстрактное различие двух систем: нормативного языка и речи, — поскольку любая система определяется не константами, а вариациями. Учитывая огромное количество реальных речевых практик, — во сне, с начальником, с ребенком, с другом, — никто не поручится, что все они подводимы под один синтаксис, одну морфологию. Смысл часто определяется ситуативно, а ситуация, как и прагматика, есть одновременно внутриязыковый и внешний языку фактор. Этот круг идей Бахтина Делез и Гваттари суммируют так: "Постоянная величина не противостоит переменной, она есть способ рассмотрения переменной, которому противостоит другой способ рассмотрения — метод постоянной вариации..."¹⁹

С именем М.М. Бахтина связаны некоторые основные ходы современной лингвистики: выдвижение на первый план высказывания (единицы речи) на место предложения (единицы нормативно понимаемого языка); приоритет чужой речи в контексте собственной речи; первичность полифонии, трактуемой

в некоторых случаях более узко — как диалог; критика постоянных величин (универсалий языка).

Однако, постоянно беря план содержания как феномен речи, а не в соответствии с его собственными закономерностями, по сути отрицая наличие таких автономных от речи образований, как тело, он отчасти замкнул уже не язык, а речь на себя. Обязательным условием выявления тела как проблемы становится его выполненность в речи, оно замыкается существованием только в этой ипостаси. В результате не оказывается ничего внешнего в речи, ничего, что может влиять на нее извне; все проблемы “внешнего” вводятся через речь.

Благодаря этому речевые явления удерживаются в рамках теории сознания, объявляются собственностью субъектов — носителей речевых актов, формальная смена которых дает критерии членения речевого потока.

При этом выпадает проблематика имплицитных недискурсивных предпосылок языка, т.е. внутренне присущего языку внешнего. За речью признается способность производить физические действия в мире, так как отрицается существование независимого от слова мира, иерархий внешнего, статуса, ранга, пространственного устройства высказывания. Все охвачено сознанием-общением, все им специфически “гуманизировано”, т.е. подключено к бесконечной цепочке речевых актов. Имеет место постоянная игра двух уровней: деперсонализация мира на уровне бесконечной цепи вмененных субъектам высказываний и их столь же необходимая “персонализация” на уровне каждого отдельного звена, каждого говорящего. Собственность на речь персональна, но и... всеобща и неизбежна. Получается свобода без вариантов.

Слово в прямом смысле вынуждено быть плотью, необходимо соматично. Если оно утрачивает соматическое воздействие, наступает катастрофа, потому что других законных действующих причин при таком взгляде на язык нет. Получается, что словом можно кормить и совершать любые физические действия, не покидая его собственной среды.²⁰ Никакая реальность не внешня так понятию слову, любое внешнее успешно конституируется через речь.

Бахтин прекрасно чувствовал первичный фон стоящей за его концепцией культуры: не логоцентрический, а телесно-дидактический, когда тела формируются в зоне речевой дидактики, а мимика и жестикуляция доставляют лишь иллюстративный материал. Это, конечно, совершенно не риторическая культура, не культура нормативно понимаемого язы-

ка. Риторическое убеждение предполагает минимум рефлексивной обеспеченности слова, которого нет в речевой культуре, выделенность говорящего, образцовость его речи. Риторическая культура — это прежде всего локальная словесная культура, предполагающая существенность несловесного пласта, который подвергается в риторике более или менее точной дескрипции. А с процедурой дескрипции связаны субъект-объектные отношения и проблема истины/лжи. В речевой же культуре, канон которой проявился в подходе Бахтина, слабеют вертикальные связи слова с планом содержания, истина в ее рамках — внутриречевая проблема. Зрение дано как тотальное речевое зрение, но редуцировано в специальных, специализированных формах; т.е. зрение как особый акт индивидуализации присутствует здесь лишь негативно, как угроза. Речевое зрение не визуально.

Нормативизация речи в процедурах языка, в ряде лингвистических операций имеет своим эквивалентом в плане содержания относительно индивидуальное устройство речи, выделение говорящего из замкнутого речевого контекста, расцепление речи и мира. Это не просто — что отлично видел Бахтин — агрессия против первичности высказывания, но также попытка овладеть автономной стихией речи, высесть из нее искру внешнего. Другими словами, это процедура другой первичной культуры, не ухватываемая в категориях истины и лжи, потому что другой расклад культурных практик сам определяет водораздел между истинным и ложным.

О Бахтине можно выразиться парадоксально: чтобы быть философом, ему нужно было быть литературоведом, но чтобы быть историком этого вида литературы, ему нельзя было обойтись без философствования, если под последним понимать постоянную экспликацию своих посылок. К числу интуиций Бахтина относится осознание им того, что истоки литературности менее всего следует искать в литературе как жанре: следовательно, так как рефлексивная философия (или метафизика) является лишь частным, притом неистинным случаем философствования, литература и подкрепляющие ее речевые практики могут быть — и фактически являются — философией определенного вида культуры: “литературность” здесь много шире того, как она проявляет себя в литературе как жанре, так что классификация вторичных, собственно литературных, жанров должна быть перестроена в соответствии с открытой системой первичных речевых жанров. Он помог довести до понятия особый характер культуры, не допускающей представления о лите-

ратуре как о локальном образовании, не нуждающейся в такой литературе.

Уже в работах “круга Бахтина” речь, слово составляет “семиотический материал внутренней жизни”, что позволяет отождествлять проблематику индивидуального сознания и внутренней речи и придать речевой активности совершенно особый характер. Проводником сознания является исключительно речь, сопровождающая практически любые идеологические проявления; и вообще само возникновение и жизнеспособность сознания связывается с тем, что оно всегда уже материально знаково оформлено.

Любые предпосылки литературы в мире сознания-общения также “литературны”, так как не знают нелитературного в широком смысле (т.е. неречевого) измерения. Есть только литература и речь, как она выполняется “в живом общении”, речь, уже заключающая в себе субъекта, мировоззрение, позицию, личность и т.д., уже персонализированная. Радикальное отличие теории Бахтина от этнолингвистики и перформативной теории в том, что эти последние — принципиально антисубъектные лингвистические стратегии; Бахтин же разрабатывал субъектную (“сознательную”) нелингвистическую стратегию.

Самым радикальным утверждением философии Бахтина американский исследователь Майкл Холквист не без основания считает следующее: всякий говорящий есть тем самым уже творящий. Холквисту видится в этой концепции тотального речевого авторства — “воинственно расширенной” — что-то оскорбительное: ведь при этом стираются кардинальные различия между текстом и речью, эстетическим и неэстетическим, профессиональным и непрофессиональным. Основным результатом этой статьи представляется доказательство необходимости такого стирания.

1988 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. — Ленинград, 1929. — С. 20.
2. Точно формулирует эту сторону дела Кэтрин Кларк в известной книге “Советский роман. История как ритуал”, посвященной анализу архетипики сталинского романа: “Герой сознательно устремляется к достижению цели, с которой связана социальная интеграция и коллективная, а не индивидуальная идентичность” (Clarke K. The Soviet Novel. History as Ritual. — Chicago, 1985. —

Р. 167). В результате автор перестает быть хозяином своего текста, становясь копировщиком преданной архифабулы. Все ходы внутри нее определяются коллективным устройством высказывания; “сила его ”я” является производной от внешних факторов”, — продолжает К. Кларк.

3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. — М., 1965. — С. 36.
4. Там же. — С. 309–310.
5. Ямпольский М. “Кино без кино” // Искусство кино. — 1988. — № 6. — С. 90.
6. Там же. — С. 91–94.
7. Ни для кого не секрет, что влияние работ Михаила Михайловича Бахтина на международное научное сообщество велико и неуклонно возрастает. Распространение его идей сопровождается — в числе многих положительных сторон этого процесса — любопытным явлением: собственно философский пафос его концепции языка нередко при этом редуцируется.
Меня интересует прежде всего этот пафос, связь теорий Бахтина и “круга Бахтина” с наглядной — часто нерелексированной — базой, с первоинтуициями, зарождающимися в контексте русской культуры. Отсюда основной упор на теорию сознания, а не просто на проблематику высказывания, речи, слова. При этом я отдаю себе отчет в том, что влияние — и закономерно — оказывает именно эта последняя проблематика, а не стягивание ее в теорию и придание ей статуса истины. Эти теории впитываются в современную гуманитаристику как код, а код, по Бахтину, — не что иное, как умерщвленный контекст. Хочется тематизовать эту разновидность бессознательного культуры, принимающую форму теории сознания.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 252.
9. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка... — С. 84.
10. Там же. — С. 20. Отсюда для Волошинова и Бахтина следует ряд важных выводов. Во-первых, все вторичные литературные жанры опираются на первичные, речевые жанры. Под первичными речевыми жанрами Бахтин понимает “относительно устойчивые типы высказываний”. Вторичные жанры вбирают в себя то, что сложилось в условиях непосредственного речевого общения. Так, по отношению к военной команде, приказу, бытовому рассказу и другим первичным жанрам роман — вторичный жанр или вторичное высказывание. “Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык” (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 240). В литературе работают стили нелитературного языка, разговорно-диалогические

жанры, служащие как бы “приводными ремнями от истории общества к истории языка”. Именно они лежат в основе диалогизации литературных жанров, “нового ощущения слушателя как партнера-собеседника” (там же. — С. 244).

Во-вторых, наша речь полна чужих слов, которые приносят с собой свою экспрессию, интонацию. Это явление чужого слова также не поддается грамматикализации, будучи иррациональным с точки зрения языка как системы, в частности с точки зрения синтаксиса. Высказывание — звено в цепи предшествующих и последующих речевых актов, отсюда его обращенность, адресованность, авторский характер. “Все высказывание как бы строится навстречу этому ответу” (там же. — С. 275).

Третьим следствием из общей концепции высказывания является то, что можно назвать “персонологическим принципом”. “Ведь речь может существовать в действительности только в форме конкретных высказываний отдельных говорящих людей, субъектов речи. Речь всегда отлита в форму высказывания, принадлежащего определенному речевому субъекту, и вне этой формы существовать не может” (там же. — С. 249). Поэтому для Бахтина классической формой речевого общения является диалог. Диалогические моменты высказывания внелингвистичны, хотя они буквально пронизывают его изнутри, превращая все лингвистическое в средство своего проявления.

11. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка... — С. 21.
12. Там же. — С. 106.
13. В основе полемики “круга Бахтина” с формалистами лежит та же имплицитная концепция сознания, связанная с неприятием бессознательного в любых формах и с ограничением общения сферой сознательных — в объясненном смысле — явлений. За этим стоит теория тотального авторства, замыкание любого высказывания на автора-субъекта. Естественно, что поскольку в основании поэтического произведения лежит высказывание, поэтичность является одним из его свойств. “Но отвлечься от высказывания, от его форм и конкретной организации нельзя, не утрачивая вместе с этим и признаков поэтичности. Эти признаки принадлежат именно формам организации языка в пределах конкретного высказывания или поэтического произведения. Только высказывание может быть прекрасным... искренним...” (Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — Ленинград, 1928. — С. 117). Только в “единстве идеологического кругозора” нечто может стать поэзией. Это прямая противоположность тому, что писали формалисты, противопоставлявшие поэтический язык жизненно-практическому. Жизненно-практический язык формалистов с его “экономией речевых средств”, “автоматизацией их”, “пренебрежением к звуку” и т.д. является, по мысли П.Н. Медведева, “совершенно произвольной конструкцией самих формалистов” (там же. — С. 130).

14. Медведев П.Н. Формальный метод... — С. 181.
15. Волошинов В.Н. Фрейдизм. Критический очерк. — Москва; Ленинград, 1927. — С. 67.
16. Deleuze G. et Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Oedipe. — P.: éd. de Minuit, 1980. — P. 96.
17. Ibid. — P. 98.
18. Ibid. — P. 104.
19. Ibid. — P. 130–131.
20. Молчание в рамках речевой культуры — это пауза в речи или, точнее, немое высказывание, наглухо отрезанное от первичной звуковой организации физического мира: “Нарушение тишины звуком механистично и физиологично как условие восприятия; нарушение же молчания словом персоналистично и осмысленно: это совсем другой мир. В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (только для человека)...” (Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества... — С. 337–338).

ТЕЛА ТЕРРОРА (тезисы к логике насилия)

I

Книга Михаила Михайловича Бахтина о Рабле, за вычетом ее научных и художественных достоинств, всегда производила на меня впечатление автотерапевтического текста, имеющего к некой биографической травме отношение большее, чем к исследуемому объекту. В этом тексте виделась закодированной травма представителя русской интеллигенции, оказавшегося в “немыслимой” ситуации террора и разрастания ставшей доминирующей коллективной телесности. Рабле же и его труд оказался по некоторым причинам удобным местом разыгрывания и изживания этого неизбежного травматизма.

Это проявилось у Бахтина в двух основных процедурах: дистанцирования и бесконечного ликования. Хотя он и объявляет гротескное народное тело “неканоническим по своей природе”, оно является таковым исключительно по отношению к рефлексивной культуре. Террор же и инициирующая его коллективная телесность настолько более “неканоничны”, что, скажем, вся проблематика “телесного низа” может рассматриваться как бессознательная попытка их систематизации и канонизации.

Дистанция создается за счет превращения плана содержания, каковым является видимая реальность террора, в риторический канон речевого тела. Террор в результате становится непереходным (как в грамматике бывают непереходные глаголы), а речь — абсолютно переходной, имманентно содержащей в себе весь мир. Такая бесконечная риторическая дистанция делает бесконечным и ликование, причем ликование принимает у Бахтина форму снижающего названия, когда существование называемых вещей исчерпывается актом означивания. В результате текст имеет постоянно поддерживаемое литургическое звучание: народ в нем как бы постоянно

правит мессу своей благодности, праведности и непогрешимости. В этой сакральной атмосфере слова становятся окончательными ценностями, перестают обозначать вещи, могущие быть увиденными, имеющие запах и воздействующие на нас независимо от литургического названия.

Впрочем, на подобную же литургичность притязали и институты террора, также превратившие народ в своего окончательного референта. И этот второй народ был скрыт от самого себя плотной стеной особой риторики народности, без которой террор не смог бы приобрести необходимого ему качества незримости. Однако от совершенной благодности его, как некоторые тогда смутно догадывались, отделяла необходимость оказывать физическое воздействие и институционализироваться (хотя это последнее совершалось, как правило, в глубоком подполье). Дистанцируясь, Бахтин расцепляет действие и речь, делая риторический канон народности бесконечным, а саму эту народность — не подверженной никакому грехопадению.

Эти предварительные соображения дают возможность понять, почему предметом интереса Бахтина оказался именно роман Рабле. Это связано, во-первых, с совершенно имманентной пародийностью “Гаргантюа и Пантагрюэля”, устойчиво воспроизводящейся дистанцированностью этих текстов от фольклорности. Во-вторых, это и проблема городского, “площадного”, по терминологии Бахтина, фольклора вообще, являющегося крайне слабой, производной формой фольклорности, оторванной от своих истоков: деревни и земледельческого ритуала. Именно такая номадизованная масса образовывалась в советских городах в период написания книги “Творчество Франсуа Рабле” (она писалась в 1935–1936 гг.) из вчерашних крестьян. И это еще одна, третья причина интереса Бахтина к урбанистической фольклорности Рабле, парадоксально трактуемой им как истинная народность.

Одним из способов нормативизации народа было для Бахтина его заключение в речевые скобки, словесное обрамление: народ является ему в результате особых алхимических заклинаний, в магическом кристалле слова. Высокая же отрефлектированность народа у Рабле, его дистанцированность от ритуализованной протонародности позволяет Бахтину до бесконечности упиваться “подлинной народностью” этих текстов. Так что триумф народа оказывается возможным лишь после торжественного заключения его в золотую клетку ритуализованной речи. Идеальная замкнутость этой речи на себя делает какое-либо внеречевое насилие невозможным: линия тела преодолевается нанизыванием телесных эпитетов, и в качестве

первобытного хаоса нам преподносится тотальная литература, имманентная себе самой.

Таким образом Бахтин решает две взаимосвязанные задачи: во-первых, он переворачивает логику террора, работающего с реальными телами и превращающего речевые артикуляции в фикцию, а во-вторых, противостоит господствующей идеологии народности, основанной на случайных состояниях социальной материи, которую Бахтин, достраивая ее до вечности, заменяет архетипикой народности. Именно эта вечность и объявляется у него брэнной, именно она и деградирует у него постоянно до состояния становления и распада. Только вечная народная сущность обретает право на бесконечность речевых трансформаций: это она мочится, испражняется, наедается, совокупляется, непрерывно рождается, рождает и умирает, короче, бесконечно трансформируется в риторическом плане. Становлению подвержены эйдосы речи, лишь вечное получает право быть брэнным.

Но не оставляет исследователя и ощущение какой-то врожденной хрупкости речи перед материальным профанным миром, являющимся ее несводимой подосновой; отесненный на периферию, террор существует там в виде космического страха. «Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа». ¹ А поскольку «борьба с этим космическим страхом; борьба с памятью и предчувствием космических потрясений и гибели» ведется «уже в древнейших образах народного творчества», ² народ лишается права на трансгрессивный ритуал, его насильственность съедается открытой серией канонических речевых проявлений. Элементарные физические движения оказываются под запретом. В мире Бахтина зрение не играет практически никакой роли, а индивидуация составляет смертный грех.

Затем выясняется, что исторические обстоятельства написания «Пантагрюэля» сходны с ситуацией создания «Творчества Франсуа Рабле» (что скрыто сближает их на еще одном уровне, дополнительно зашифровывая первоначальную травму). «Пантагрюэль» был задуман и написан во время стихийных бедствий (выделено Бахтиным. — М.Р.), обрушившихся на Францию в 1532 году (т.е. почти ровно за четыре столетия до событий коллективизации. — М.Р.)... «Пантагрюэль» был в значительной степени веселой репликой на пробужденный этими стихийными бедствиями косми-

ческий страх и на религиозно-эсхатологические настроения. Перед нами снова замечательный образец ренессансной публицистики на народно-площадной основе. Это — боевой отклик на злободневные события и злободневные мысли и настроения исторического момента». ³ Соприкосновение с первоначальной травмой вызывает здесь к жизни типичную лексiku сталинского времени: эйдос народности соединяется в этой точке с публицистикой эпохи террора. Впрочем, остается большая разница между тем, гибнет индивид от столкновения грандиозных айсбергов народной речи или его просто затирает во льдах ГУЛАГа. Только в первом случае его смерть имеет литургический смысл, заслуживая гносеологического реквиема, каковым является книга о Рабле. Хотя какой бы смертью ни погиб этот индивид, народ не находит достаточно времени для его похорон, настолько это событие банально, настолько его тело заменимо и уже многократно продублировано родом: «Смерть индивида — только момент торжествующей жизни народа и человечества, момент — необходимый для обновления и совершенствования (выделено Бахтиным. — М.Р.) их». ⁴ И это понятно, ведь только «в сенародное, растущее и вечно торжествующее тело чувствует себя в космосе как в своем родном доме (выделено Бахтиным. — М.Р.)». ⁵ Индивидуальное тело становится идеально заменимым, синтетическим телом, а так как акт зрения относится только к нему, глаз должен быть принесен в жертву коллективным прозрениям народа относительно самого себя. Народ у Бахтина нельзя увидеть, потому что это он гарантирует речь и является чем-то настолько ярким и грозным при извечной простоте своих проявлений, что неизбежно поражает слепотой каждого, кто осмелится на него взглянуть. Это причинение слепоты, против которого ополчились обериуты, ⁶ бывшие современниками Бахтина, является в его мире благом. Но народные тела также не переводимы в тела признания. ⁷ Они настолько эксцентричны и несамостоятельны, что логически могут признаваться только в вине других; и хотя их собственная невинность гарантирована лишь бесконечностью вины, последняя становится от этого еще более невыразимой. Место признания прочно занимает донос, или — и это представляется идеальным выходом — речь замыкается на себя и предается возвышенному самоедству. Реальность доноса и судороги страдающих и под пыткой признающихся в своей фиктивности тел заменяются становлением речевых тел-гигантов, как бы взирающих на мучения своих случайных индивидуальных инкарнаций со стороны.

Патетика бесконечно возвращающихся начал особенно нарастает в силу того, что в новой урбанизованной ситуации масса, продолжающая называться народом, способна воспроизводить их лишь на символическом уровне, а реально она оказывается втянутой в банальный процесс модернизации. Именно необратимость отступления истоков и заставляет этих новых горожан видеть исключительно их, а не те процессы, которые они действительно претерпевают. Травма урбанизации делает их зрение речевым, то есть последовательно утопическим: они совершенно ясно видят только тотально и только несуществующее. Здравый смысл может настичь их как откровение, как нечто абсолютно ирреальное; утопия остается единственным видом здравого смысла, который им доступен. Отсюда одержимость как книги Бахтина, так и зарождавшейся тогда новой идеологической культуры проблематикой плодородия (глагол “рожать” и производные от него слова можно, наряду с прилагательным “веселый”, считать ключевыми для всей книги). В этом перенапряжении способности рожать и плодovitости нельзя видеть простую метафору блеклой реальности тогдашнего производственного процесса; скорее, само производство зарождалось внутри утопической, былинной плодovitости, было ее случайным привеском.

Бахтин прекрасно разыгрывает на Рабле основные апории своей эпохи, в данном случае мы имеем дело с бессознательным несомненно очень умного человека. “Творчество Франсуа Рабле” — один из ключевых текстов, который дает нам представление о радикально изменившемся положении интеллигента в новом обществе, утратившего статус глашатая всеобщего в обмен на судьбу заложника. Всеобщая речь в результате — это его приватный ритуал, телесный низ — это калейдоскоп, позволяющий ему созерцать все новые сочетания разноцветных стеклышек народности. Только благодаря этому калейдоскопу и другим аналогичным инструментам наблюдения традиционному интеллигенту удастся, с одной стороны, поддерживать для себя видимость культурной непрерывности, а с другой — отстраняться от наиболее драматических для него сторон новой культуры, делающих интеллектуальную жизнь невозможной. Только противопоставляя террору как катастрофе реального народа идеальный и нетленный образ народности, он мог выжить, заключив воображаемый компромисс там, где исторически потерпел безусловное поражение.

Поэтому нам особенно важно быть внимательными к этнографическим мелочам той эпохи, равно как и к ее монументам, потому что в бесконечно малом, как и в бесконечно большом,

являющемся его высокомерным эквивалентом, прочитываются и, главное, становятся зримыми особенности самых периферийных литературных текстов эпохи. Их зримость приводит нас в соприкосновение с бессознательными возможностями, которые лишь частично воплотились в тогдашней литературе. В то же время они позволяют ускользнуть от всеприсутствия речи в образе мира сталинской эпохи. Это зримое как бы содержит в себе неразведанные запасы бессознательного. Одним из таких хранилищ неиспользованных интерпретационных возможностей является московское метро, создававшееся практически параллельно с интересующим нас произведением М.М. Бахтина.

II

Еще в 20-е годы “круг Бахтина” стал, не считаясь с издержками, приспосабливать к марксизму речевую концепцию сознания. В итоге критика идеологии как ложного сознания у Маркса преобразуется в решительное предпочтение идеологии науке как неискоренимо монологичной.

Преодолевающий сам себя разум становится насильственным-экстатичным. Сознание предстает в плане содержания как ничем не ограниченный произвол. Возникают особые тела, не нуждающиеся во внешнем обосновании. Реальность состоявшейся смерти, ее чрезмерность и непомерность — вот то единственное, что еще связывает эти тела с гуманизмом. Райская просветленность мира в речи оборачивается жизнью во времени катастрофы, поскольку “гуманизация” заброшенной реальности осуществляется только через террор.

Возможность социальных изменений в рамках такой культуры связана по сути с пределами гуманизации смерти, которая присуща ей органически. Эта культура безоговорочно приняла сторону символического обмена, заменив проблематику производства товаров производством тотального общения как своего конечного продукта.

Вообще говоря, логически период террора отмечен тем, что следствия оказались в миллионы раз сильнее своих собственных причин. Это ничтожество причин перед следствиями как раз мешает нам понять этот период, потому что история есть, напротив, постоянное торжество причин над следствиями. История уничтожает себя в безусловном поражении, которое следствия наносят своим причинам (в том числе и Сталину как псевдопричине). Мы еще не научились мыслить этот

огромный приоритет следствий, и все время по привычке стараемся подыскать для них “правильные” причины. Но террор — это чистая логика следствий, которые в числе прочего “пытают” и якобы производящие их причины. Перед нами как бы театр, переходящий в оргию следствий, и любое возможное представление, которое мы можем в этом театре поставить или просто для него подыскать, нуждается для своего возникновения в прекращении, насильственной аннигиляции этой логики. “История — смерть террора, террор — смерть истории” — в этой краткой недиалектической (ибо смерть недиалектична) формуле записана судьба общества, возникшего в результате массового террора.

Если такое общество возвратится в историю, оно уже не будет самим собой, принеся в жертву те силы, которые сделали само его существование возможным.

История, видимо, в принципе неотделима от права на дистанцию, от *vita contemplativa*. Именно это право отрицается насильственным действием. Насильственное действие — антагонист представления. Став нормой, насильственный образ действий отменяет также право себя мыслить, систематически противопоставляя представлению, как фундирующему культуру основанию, экстатику как культуру хаоса, т.е. в метафизическом смысле слова не-культуру.

Отсюда выводится ряд следствий. Во-первых, точка, из которой может происходить осмысление экстатики террора, должна быть не менее насильственной, чем сам террор, точнее, настолько насильственной, чтобы к ней было неприменимо само понятие криминальности. Это мышление должно постоянно опережать власть в ее насильственных действиях, создавая в теории пугающие эквиваленты телесного распада. Но тем самым мышление выходит за свои пределы, и нет такого канона, в соответствии с которым оно могло бы получить статус мышления, как нет и такой инстанции, которая могла бы “благословить” его на акт философствования. Вообще насилие как культура без гарантий, культура без трансцендентного, культура, в которую не проникает внешний взгляд, культура без истории (и в этом смысле явление скорее природное) требует для своего постижения и философии без гарантий, без истории и без Бога. Она может опереться только на отходы мысли, сконцентрированные в так называемой “малой” — в смысле Ж. Делеза — философии. Просто периферия мысли в данном случае становится ее центром, и для того, чтобы мыслить себе этот “центр”, мы должны сконцентрировать ресурсы, наработанные для осмысления отдаленной периферии культуры.

Характерная черта изображений в московском метро — их незаметность для протекающей мимо, как бы сквозь них, массы. И это несмотря на их очевидную, бьющую в глаза фактурность. Превращение этих изображений в объект созерцания — акт крайне агрессивный, нередко связанный для них с летальным исходом. Эти образы концентрируют в себе воображаемое толпы, единственную бессознательную реальность, из которой она черпает свое право на существование. Толпа живет не так, как мы ее можем увидеть, локализовав в пространстве созерцания (сама она никогда не видит себя такой). Она дана себе в принципиально антирефлексивном движении, и окончательную реальность фигурам метро сообщает то, что это — фигуры движения. В них прочитываются травмы, нанесенные массе — и массой — и не поддающиеся рациональной интерпретации; они как бы суммируют сталкивающиеся и распадающиеся пучки интерпретаций. (Сам факт поражения разума их не интересует, они вообще не знакомы с этой силой.) Их функция — не прочитываться, а влиять..., оставаясь незаметными.

Противоправности массы для ее возможного наблюдателя соответствует незапятнанная невинность ее воображаемого. Смотрясь в зеркало образов метро, вместо катастрофических эксцессов, ведущих к умерщвлению самого принципа реальности, она видит лишь совершенную невинность первоначальных намерений (впрочем, коллективное бессознательное невинно по определению, ибо заранее успешно избавляется от того, кто мог бы вменить ему что-то в вину).

Образность сталинского метро, на первый взгляд, поражает своей избыточностью. На самом деле это впечатление связано лишь с обилием ликующих тел, окончательная деперсонализация которых заманивает “зрителя” в омут его собственного несуществования. Т.е. по сути поражает не скученность тел, а невозможность все это созерцать, онтологическая глубина устранения одиночества. Не случайно эти фигуры расположены именно в публичных пространствах и — в отличие от соответствующих западных пространств — воплощают господствующую идеологию публичности, доводя аперсональность массы до логического завершения.

В тотальной речевой культуре образы метро привлекают тем, что в них запечатлелись ее недискурсивные предпосылки, поле ее допредикативных визуальных возможностей. Чтобы приучить себя к движению по этому слишком “урожайному” полю, я постараюсь зацепиться за несколько изображений, которые по совершенно случайным причинам показались мне наиболее интерпретативно емкими и продуктивными (так

когда-то Ролан Барт выбрал для себя ряд обычных фотографий, обладавших способностью воздействовать именно на него).

Панно № 1: народное гуляние на станции метро Киевская-кольцевая.

Это самое ликующее изображение, интересное также своей удивительной эклектичностью: символы украинской (Богдан Хмельницкий), советской (Ленин) истории, военные знаки отличия, награды, народные костюмы и музыкальные инструменты, изобилие цветов, плодов, людей разного возраста и пола. Эффект ликования достигается на этом мозаичном панно совершенной деперсонализацией тел, вознесшихся над принципом реальности, преодолевших его.

Вообще взгляды фигур в метро имеют две разные генеалогии, соответствующие генеалогии массы, на которую эти фигуры были призваны воздействовать. Во-первых, это взгляд, обнаруживающий тотальное ликование, неотделимое от земли и плодородия. Чистота этого ликования связана с крестьянским происхождением воображаемого новой пролетаризованной городской массы, с тем, что, подвергнувшись урбанизации, она тем более продолжала видеть себя в качестве именно фольклорной. Здесь завязывается целый узел проблем, относящихся к особой порнографии речевого зрения, которое видит только в крошечной темноте несуществующего: т.е. оно видит не то, что есть, а исключительно собственные нереализовавшиеся возможности. Именно эти возможности блокируют в коллективных телах видение себя как тел, с которыми что-то происходит.

Но есть в метро взгляд, имеющий другую генеалогию, также устойчиво воспроизводящийся и восходящий к травме урбанизации. В нем, в этом взгляде, развязывается криминальная энергия массы, не переводимая в идиллию деревенского праздника. Этот взгляд зарождается в реальном протекании трудового процесса, который принимается как жертва и развязывает деструктивные силы. Ангельское начало фольклоризованных торжеств сталкивается здесь с трудом как непреодолимым препятствием, постоянное преодоление которого принимает форму насильственного действия (в апогее — террора).

В этой связи интересны лепные панно на станции Электрозаводская, изображающие различные фазы трудового процесса, и мозаики на станции Новослободская, фактически документирующие захват партией энергии художественного творчества. Такие лица появляются в русской культуре только

после травмы насильственной урбанизации. Зародившаяся в результате этого процесса масса постоянно колеблется между воображаемым ликованием на фоне символов земли (все светящиеся радостью лица сосредоточены именно на этом полюсе) и убогой реальностью бесконечного трудового долга, трансцендировать которую претендует террористический взгляд второго типа.

Эти два генеалогически разных взгляда стремятся не пересекаться. Их бессознательная подоснова может стать предметом особого коллективного психоанализа, агентами которого до недавнего времени были основные силы нашего общества (партия, армия и КГБ).

Одно из откровений метро для меня связано с визуализацией неизбежной травматичности индустриального труда, всячески камуфлируемой литературой того времени. Эта патетическая репрессивность трудового процесса в метро проступает совершенно наглядно. Причем энергия ее столь велика, что она отбрасывает в прошлое очень длинную тень, создавая несуществующее из себя самой. Таковы новые «революционные» взгляды скульптур на станции Площадь Революции и на станции метро 1905 Года. Став возможными не позднее начала 30-х гг., эти лица незамедлительно создают для себя поддельную революционную генеалогию. Интенсификация этих взглядов на станции метро Бауманская связана уже с идеологемой внешнего врага (скульптуры были выполнены во время войны), хотя перед нами глубокая интериоризация механизмов самого террора.

Если одна линия взгляда дереализована ликованием, другая — в не меньшей мере — дереализована террором. Отсюда примат речи над изображением: ведь соединение террора с ликованием осуществлялось именно через речь (это отличил Бахтин в своей книге о Рабле, косвенно посвященной террору и продиктованной им). В метро мы видим крайне неполные тела, нуждающиеся для своего выживания во многих метафорических связках. Одной из таких продуктивных визуальных связок на метафорическом уровне является женщина, находящаяся всегда в самом эпицентре ликования и на периферии террора. Метафора интуитивного, природного начала, она торжествует скромную победу в мире тотальных интуиций и одновременно в самом дереализованном из возможных индустриальных миров. Инфантилизированный мужчина попадает под ее материнскую опеку. Он ощущает дефицит естественного, постоянно восполняемый женщиной и снова открывающийся во всей своей пустоте. (Не случайно именно с

женщиной в метро связана очень редкая ситуация панорамного, дистанционного зрения. Я имею в виду мозаичное панно на станции метро Автозаводская, где женщина занимает позицию наблюдения: объектами ее лицезрения становятся работающие в литейном цеху мужчины).

Вообще с женщиной связывается надежда на синтез плодородия, вызывающего ликование, и труда, приносящего безрадостную смерть.

Вне этой образности лежат, с одной стороны, овальные мозаики Дейнеки на станции метро Маяковская (это художественные в узком смысле слова вещи, едва ли не единственные в метро), а с другой стороны, поздняя имперская растительная символика метро.

Первые намеки на возможность здравого смысла связаны с позднейшим соцреализмом, имитирующим эпическое начало. Классическим примером этого является большое панно на станции метро Боровицкая (1987 год), где предметом изображения становится то, что в сталинскую эпоху было самым неизобразяемым, движущей силой и предпосылкой всякого изображения — Имперское дерево, единение как общий корень террора и ликования. Вскрывается политическая подоснова коллективной телесности: в основе этого и подобных ему изображений лежит наивный цинизм, отличающий коллективные тела, вступившие в стадию распада.

Любопытно, что трудовой процесс в метро переосмысливается по модели войны, а сама война зачастую выступает обрамленная образами плодородия. Военная символика почти во всех медальонах опирается на колосья, и Имперское дерево на станции Боровицкая также имеет своим основанием, поддерживающим стены Кремля, пшеничные колосья. Декоративность этих колосьев, их периферийность и незаметность имеет непосредственное отношение к политическому бессознательному пролетаризованного крестьянства.

На отлипание этих символов плодородия от центра ушло около полувека. В Имперском дереве и подобных ему работах этот вид бессознательного опыта обнажает себя до возможности разглядывания, становится (или притворяется) картиной. Террор здесь впервые принимает форму повествования, деградирует до уровня предмета, нуждающегося в банальном объяснении. Его вступление в фазу декоративности сопровождается ранее невозможным синтезом двух непересекавшихся

взглядов (ликующего и испепеляющего). Подыскивание переходных звеньев между ними теряет свою актуальность. Имперская сущность выползает наружу как объект и заявляет о своей нормальности.

В конце концов нарастание декоративности поглощает остатки символизма, так что единственным скрепляющим основанием остается символизм самого материала; имперская идеология полностью переходит в мрамор, местами расписанный растительными и другими виньетками. Движущаяся толпа оказывается к тому времени уже настолько выдрессированной, что реагирует и на этот минимальный символизм. На периферийных станциях профанная функциональность торжествует в еще большей мере: мрамор уступает место пластиковым панелям. Но на центральных станциях — в том числе самого последнего времени — мраморный эквивалент государственности неукоснительно поддерживается. Но кое-что — например, характерная для первого двадцатилетия метро форма “царского терема”, моделировавшая патриархальное воображаемое, и вообще архетипика идеального жилища — уходит в прошлое безвозвратно. Но хотя этот и аналогичные архетипы вытесняются новой функциональностью как в центре, так и на периферии московского метро, они — особенно в центре — продолжают сохранять известную долю сакральности, и они будут сохранять ее даже тогда, когда империя рухнет.

Империя полностью выполнена в архитектуре и оформлении метро и уже не нуждается в своем профанном политическом эквиваленте. Имперскость, сказал бы я, выше империи (в смысле имперской эмпирии) и обязательно ее переживет. Более того, не исключено, что империя будет принесена в жертву имперскости, очищенной от ставшего ненужным географического привеска. (Ранее метро уже очистилось от изображений его отца (Сталина) и вдохновителя (Кагановича), не отказавшись при этом ни от одной из своих исходных базисных интуиций.) Так, архитектура навязывает нам более глубокие представления о величии, чем простая политическая зависимость от фигур отцовства. Более того, в метро мы видим, как делаются эти фигуры и как они легко стираются, чтобы дать выжить архетипам, которые они не более как временно представляют. Не эти фигуры, а сам народ является окончательным референтом террора. Ведь что иное есть народ, как не Бог, ставший до конца имманентным своему творению, отказавшийся от притязаний на трансцендентность.

Поэтому бессмысленны попытки сделать этого новорожденного Бога богобоязненным: будучи единственным объектом культа, он откажется делегировать свои полномочия трансцендентному. Вот почему религия у нас является порнографией народности.

В этом смысле сталинская эпоха, с ее официально провозглашаемым атеизмом и культами вождей, была значительно последовательней нынешнего периода: полностью продублировав мир в себе самой, она перестала нуждаться в чем-либо внешнем. Социальность того времени была демиургична до конца и не притворялась, что хочет перейти в качественно иное состояние, о котором не имеет ни малейшего представления. Современная эклектика в этом смысле куда сентиментальней: возможно, перед нами доселе невиданная форма декадентства, не имеющая никакого отношения к личности, декаданс коллективных тел, усиливающийся по мере их энергетического истощения. Эти тела обуревают ностальгия по несовершенным насильственным жестам; перенапрягаясь, они превращают насилие в зрелище.

Именно на этом ностальгически-сентиментальном этапе их застаёт писатель Юрий Мамлеев, опозтизовавший в своих рассказах ряд отклоняющихся свойств этих коллективных тел-гигантов.

III

Проблематика коллективной телесности, на первый взгляд, не является новой. Она разрабатывалась этнологами, например, Леви-Брюлем под названием "прелогического" и в различных "социологиях толпы", модных в конце XIX в. Что заставляет нас возвращаться к этой проблеме, и почему она предстает нам в принципиально иной форме? Намечающийся ответ прост и ускользающ одновременно. Дело в том, что традиционно проблема коллективной телесности исследовалась как угрожающая периферия рефлексивности, как ее бесконечно отодвигаемый предел. Другими словами, она мыслится, а следовательно, телесность этого типа должна была по необходимости видаться ментальностью, обезвреживаться в разреженном пространстве духа. Не случайно Леви-Брюль говорил о прелогическом мышлении, а Леви-Стросс — о ментальных структурах человеческого духа. Не случайно и то, что коллективные тела этнографов являются телами наблюдения, т.е. возникают в пространстве мыслящего взгляда; этот взгляд, собственно, и составляет их жизнь.

Этнограф интересуется их качеством, а не интенсивностью, он заменяет непосредственность их взрывного становления перегородкой дистанции. Т.е. перед нами именно наука, отвоевывающая у объекта право на созерцание, благодаря которому он и становится объектом.

Здесь ясно, сколь специфична наша ситуация, ситуация необеспеченных тел индустриальной культуры. В силу этого мы оказываемся по отношению к когитальным актам приблизительно в таком же положении, какое классическая философия занимала в отношении алогического и первобытного; мы как бы постоянно ощущаем на себе рокот их отдаленного присутствия и непроизвольно, на уровне культурных рефлексов, лихорадочно пытаемся избежать прямого столкновения с рефлексивностью. Коллективная телесность, в рамках которой расположены мы сами в уникальной трансгисторической ситуации, оказывается, так сказать, "центром" и brutally расправляется со всей мыслящей периферией, с которой философский инстинкт всегда связывал представление о центре. Значит ли это, что данный инстинкт уже не работает в нас? Да, конечно, и именно поэтому мы вынуждены делать вид, что ничего существенного не произошло, что из оставшихся обломков мы можем и даже должны, по какому-то "высшему" произволу, смонтировать культуру. Как будто произвол обязательно является броуновским движением рефлексивных молекул, и, чтобы его упорядочить, достаточно добавить в раствор какой-то всем известный реактив. На самом же деле ни молекулы не имеют рефлексивной природы, ни подобный реактив не существует.

Рефлексия с точки зрения необеспеченной, т.е. экстатичной культуры есть ужасающая сила, пришедшая извне, есть, собственно говоря, воплощенный ужас. Идеологическая функция большой, т.е. никакой, местной философии и большой же, т.е. посредственной, литературы состоит в том, чтобы проходить мимо этого обстоятельства, не замечать его. Они остаются в рамках известного террористического рефрена: "Все хорошо, прекрасная маркиза", которым скрапиваются у нас краткие промежутки между актами недвусмысленного каннибальства (сюда относятся все разговоры об ответственности, вытекающие из отсутствия пространства ответственности, и о нравственности, отдаляющие нас от самого мелкого нравственного поступка).

Не помогает и чтение классических философов, так как мы не знаем, как по отношению к их текстам расположено

наше собственное тело. Мы читаем их, так сказать, в неоправданной презумпции культурной непрерывности.

Что, собственно, такое коммунальные тела? И не есть ли это просто коллективные тела в состоянии первичной урбанизованности? Как это ни странно, говоря о коммунальных телах, трудно отделаться от ассоциаций с коммунальной квартирой, и не случайно писатель, о котором я собираюсь говорить, Юрий Мамлеев, был буквально "очарован" коммунальными пространствами. Среди пространств сталинской эпохи это самые незаметные и в то же время самые эффективные; именно там, среди сросшихся в кентаврических пространствах тел, донос становился необходимым и одновременно совершенно невинным актом.

Что нового вносит мамлеевская литература в наше представление о коммунальных телах? Прежде всего, он идет в искажении принципа реальности этими телами до конца, демонстрируя тем самым фиаско любой персонологии. Эти тела издавна (например, в "Мелком бесе" Федора Сологуба), существовали на краях местной литературы. Но здесь они полностью замещают собой реальность, их анатомия становится анатомией самой реальности. Сохраняться как гиперреальные они могут лишь нападая на принцип реальности, на саму его возможность. И Мамлеев становится поэтом этих тотальных симуляций, переселяется в мир, где индивидуальный взгляд просто невозможен. Он оказывается как бы парализован аномальной подвижностью этих тел. Ни о каком другом писателе, пожалуй, нельзя сказать, что он не состоялся как нормальный литератор больше, чем Мамлеев; он оказался прямо-таки раздавлен агрессивным копошением своих видений и утратил способность — да он в ней как писатель и не нуждается — строить литературную форму. Он заглянул в ужасающую невинность коммунального мира слишком глубоко, чтобы выплыть на его литературную поверхность, в отличие от Ильи Кабакова,⁸ который удерживает по отношению к миру коммунальности зрительную дистанцию (сохранение возможности наблюдения, собственно, и делает Кабакова концептуалистом, так как любая классификация предполагает, что взгляд уже состоялся). В мире же Мамлеева совсем нет взгляда. Там "смотрят" чем угодно (преимущественно задом), но только не глазами; возникает удивительный феномен анального зрения, не подчиняющегося диктату так называемых высших функций. Я уже писал раньше о нарушенных физиологиях де Сада — они нарушены от устремления к

сверхиндивидуализации, распадаются от перенапряжения рефлексии; мамлеевские же физиологические монстры страдают не сверхбожием, как у де Сада, а недобожием, так что каждая из их частей оказывается более божественной, чем сам Бог. Можно сказать, что это тела внутреннего сгорания, питающиеся сами собой; их полное безразличие к трансцендентному, могущее показаться местами предосудительным, сообщает всем их движениям совершенную невинность. Для того, чтобы быть совершенно невинными, они постоянно совершают акт убийства судьи-зрителя, который может возникнуть только на их обломках. Полностью интериоризуя в себе смерть, они в силу этого не желают — да, главное, и не могут — умереть в обычном смысле слова; они, так сказать, бессмертны своей последовательной танатальностью. Мамлеев упивается "эстетическими" эффектами таких тел, которые одновременно являются их физиологическими отправлениями. Как писатель он развивает в себе, может быть, самую законченную форму литературной капрофилии, которая когда-либо существовала. И опять-таки, в отличие от де Сада, являющегося величайшим капрофилом литературы — после Аристофана. Рабле, — за мамлеевской капрофилией не стоит никакого принципа; это чистая эстетика, переходящая в чистое самоедство. Его тела ценны тем, что ни при каких обстоятельствах они не принимают легальной формы — эти анатомические монстры иллегальны уже в своем строении; они могут действовать только произвольно, они не обосновывают своей маниакальности, молчаливо ведя от нее отсчет всякой нормы. Но в них также нет ничего карнавального. Ни в коем случае их нельзя представлять себе в виде источника веселья телесного низа; это — городские тела, постоянно натыкающиеся на стены, перегородки, покровы. Реальность их общительности в этих неблагоприятных условиях уже как бы стала астральной. Им не до ликования. Они ожесточенно защищаются от непонятного, рассеивающего их мира. Через них как бы осуществляется что-то иное, чем они сами, но что, они сами не знают. Они истощаются в слишком тесных для их земледельческих фантазий городских пространствах, но и от крестьянской ментальности они уже бесконечно далеки. Это их зависание, которое прекрасно чувствует Мамлеев, снабжает эти тела качеством поэтичности, настолько банальной, даже физиологичной (впрочем, в самом фантастическом смысле этого слова), что они уже не могут перевалить порог литературности.

Наверное, такого рода урбанистический фольклор всегда существовал на периферии городской культуры, но едва

ли где-либо и когда-либо он проявлял устремление к культурному доминированию в такой мере, как здесь и сейчас. Наши современники слишком часто выводят фантастические последствия нашей жизни из, как им кажется, нормальных объясняющих причин. Но, решившись опуститься на самое дно коммунальной телесности, как это делает Мамлеев, мы начинаем понимать, что фантастичны, точнее, гиперреальны сами эти производящие причины и что открывшееся нам теперь безумие следствий является лишь слабым отблеском настоящего безумия причин. Но, если безумствуют сами причины, то приходится положить это безумие в основание всех данных нам форм "высокой" культуры. Собственно, высота этой культуры — это высота сталинской "высотки", окруженной барачной архитектурой. "Высотка", собственно, и необходима потому, что доминирует барак. Это — греза обитателя барака, окончательно добивающая того своим величием. Не случайно лианозовская школа⁹ — это протоконцептуальное направление — называла себя "барачной", и не случайно самый крепкий цикл стихов Игоря Холина — барачный цикл. Но Холин все-таки отстраняется от архаизма коммунального тела совершенно прямым пристальным взглядом, который лег в основу разных концептуалистских теологий как христианского (Булатов, отчасти Кабаков, Сорокин), так и ориентального (Монастырский, КД) толка.¹⁰ Тем самым нормальная культура поддерживается как ценная, пусть нереализованная возможность. Мамлеева как писателя-гиперреалиста интересует нечто другое, а именно: реализованная невозможность коллективных тел. Из-за этого стремления он и опускается ниже любой литературной ватерлинии. Его тела утрачивают даже потенциальную возможность стать личностями или просто персонажами, а поэтизация их отклоняющихся свойств лишает нас возможности посмотреть на них извне, со стороны. Поэтому его и считают — да и сам он, видимо, склоняется к этому — "сатанистом", хотя гиперреальное, будучи как бы тотальным пылесосом, втягивает в себя не только Бога, но и сатану. Литературный "сатанизм" Мамлеева служит ему идеологическим пристанищем и этикеткой, за которой ему можно хоть как-то сохраниться в культуре. Но не следует обольщаться по поводу этих самонаименований (включая и концептуализм); важны здесь только производящие причины, а не их тотализация через имя.

Отклоняющиеся физиологии коммунальных тел — такова реальность нашей реальности, делающей ее тотально симуля-

тивной. Вот что скрывается за "сатанизмом" Мамлеева и за кажущимся сатанизмом нашей жизни — самоубийственная... невинность. И эта невинность пишет Мамлеевым, отнимая у него литературные лавры как раз там, где как человек пишущий он наиболее продуктивен. (Мамлеев и Бродский — это, может быть, два полюса нынешней русской словесности: абсолютно состоявшаяся литература, лишенная символической эффективности, и литература, позорно провалившаяся в силу своей огромной символической эффективности. Кого из них считать крупной фигурой, зависит от того, чего мы хотим от литературы: идеального выполнения литературного ритуала или глубины паралича правильной речи).

1990 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965. — С. 363.
2. Там же.
3. Там же. — С. 368.
4. Там же. — С. 369.
5. Там же.
6. Это особенно хорошо прочитывается в "Елизавете Бам" Хармса и в "Елке у Ивановых" Введенского.
7. Проблематика "тел признания" развивается Мишелем Фуко в его многотомной "Истории сексуальности": самопознание через постоянную вербализацию истины пола — таков основной тезис французского исследователя, которому противостоит вся логика интересующих нас коллективных тел.
8. Илья Кабаков — известный московский художник-концептуалист.
9. Возникшая в конце 50-х гг. лианозовская (по названию одного из районов Москвы) школа, в которую входили О. Рабин, Е. Кропивницкий, Н. Холин, Г. Сапгир, В. Некрасов и ряд других художников и поэтов, во многом продолжила традиции обериутов в анализе коллективных тел и повлияла на позднейший концептуализм.
10. Художники, писатели, перформансисты, представители московской школы концептуализма.

СОЗНАНИЕ И ВЛАСТЬ: СОВЕТСКАЯ МОДЕЛЬ

Особые сложности изучения советского общества связаны прежде всего с двумя обстоятельствами. Во-первых, с исключительной синкретичностью данного типа рациональности или формулы власти, создающей у исследователя впечатление нестабильности, неотделимое от узости понимания экономического, производства, промышленности (зачарованность экономикой рынка — общая черта большинства исследователей, основа их нормативизма). Во-вторых, с необеспеченностью, негарантированностью положения самих исследователей, что не располагает к проявлению “собственной плотности” вне пределов существующего политического ритуала (особенно это касается философов, основная функция которых — контроль за всеми существующими в обществе модусами употребления языка, высшая и по возможности окончательная цензура).

Впечатление нестабильности возникает у всех “разумных” людей в силу того, что данный тип рациональности позволяет себе (причем довольно открыто) не считаться с интересами разума и его носителей, “автономных” производителей мыслей, интеллигенции, активно приписывает этим интересам частный характер, используя носителей высшей способности в целях откровенной легитимации наличного, не ими созданного, положения дел.

Сама ситуация немиссии и кажущейся нестабильности не нова. Этнологам, например, долго казался немиссионным обычай полиандрии в качестве общественного института. Когда Риверс описал тибетских скотоводов тобу, систематически практикующих женский инфантицид, и, следовательно, имеющих институт полиандрии, общее мнение этнографов было, что это “немиссионное” общество крайне нестабильно, хотя из работы Риверса явствовало, что оно очень древнее и не собирается распадаться. То же утверждалось относительно всех народов, сочетающих счет родства по материнской линии с матрилокальным же поселением. У того, что обычно называют разумом (не в философском смысле этого слова), вообще очень

узкая наглядная основа, база — здравый смысл. Последний, например, утверждает, что женщина не может быть отцом, так как незаметно для себя опирается на очень древнюю патриархальную традицию. Но в Африке женщина, заплатившая за ребенка выкуп (“лоболу”), является отцом ребенка, он ведет себя по отношению к ней точно так же, как вел бы по отношению к отцу. Число вызовов разуму можно без труда умножить.

Итак, с точки зрения догматики разума некоторые общества существуют незаконно, они считаются внутренне нестабильными и воспроизводятся — часто веками — якобы благодаря случайности обстоятельств. Нормальными объявляются только те общества, в которых максимально учитываются интересы разума и его носителей.

Этика науки, как известно, много шире любой конкретной системы научной этики, а здесь перед нами именно очень важный научно-этический вопрос: имеет ли исследователь право на пророчество или должен скрепя сердце считать сам разум частным, маргинальным случаем рациональности недавнего происхождения, с собственной религиозностью и ритуалом обоснования? Так, профетизм эволюционной геологии доказательнее мифов Ветхого Завета, убедительнее для особым образом натренированного ума, отчего мифы Ветхого Завета не теряют ни грамма убедительности для обществ скотоводов-монотеистов. Другими словами, я предлагаю и предполагаю сам исходить из допущения методологической невозможности социальной патологии. Так как нет патологии вообще, общества сами порождают характерную для них конфигурацию патологических явлений, проводят саму границу между нормой и патологией. Думаю, что эта мысль восходит среди других к Марксу (это не значит, что он следовал ей во всех случаях и неукоснительно, и мне это, видимо, тоже не удастся, так как удержаться на уровне этого требования очень трудно). Следовательно, нет Производства, нет Сознания и т.д.

Типы общественной рациональности ничего общего не имеют с рационализмом. Тип материальной рациональности — это область конечных, массово воспроизводимых бессознательных мотиваций, исторически сложившаяся до каких-либо обоснований; это зона не фиксируемых сознанием “очевидностей”, естественного (“Литература — это то-то”, “Театр — это вот что”, “Жизнь — такая”); пространства, в которых располагаются идеалы, не имеют никакого отношения к вечности, хотя социально они неизбежно маркируются как “вечные”. Говорить о некоторых типах рациональности — значит себе продуктивно противоречить, значит открыто ориентироваться

не на логику вообще, а лишь на ту логику, которую данные системы производят ценой продуктивных ненадуманных противоречий. Область любых конечных обоснований противоречива. Такова даже единственная рациональная система рациональности, вынужденная умалчивать об общественном характере присущего ей профетизма индивидуального. Если наблюдателя не зачаровывает фантом общества, видящего себя состоящим из индивидов-микроскопов, он заметит то, что имеет место на самом деле: общественное производство индивидуальности как ценности в массовых масштабах, индивидуальности, которая есть не более как модус социальной интеграции, притом модус довольно хрупкий.

Что такое производство, определяется исторически. Между тем, все “заглядываются” на капиталистическое производство как якобы идеальное и нормальное. Однако это как раз самый искусственный тип производства, в своем нынешнем состоянии невозможный без многого другого: длительной предистории нуклеарной семьи, культуры потребления, трудовой этики, имевшей в прошлом сильную внутримирскую трансцендентную мотивацию (в отличие от наших изначально имманентных мотиваций, которые никогда к аналогичным результатам привести не могут), фотографического зрения, а не просто наличия фото, рациональной телесности, которую очень трудно “расцепить” с трудовым процессом (у нас противоположная задача: создать хотя бы наметки имманентной трудовой этики) и пр. Экономисты упрекали Маркса прежде всего в том, что он не был с их точки зрения экономистом, так как изучал весь социальный контекст производства, так что тип материальной организации производственного процесса представлялся ему производной от всего комплекса общественных отношений, ускользающих от сознания. Его очень, в частности, интересовало, как был “сделан” английский промышленный рабочий, как веками не зависящие от его воли обстоятельства делали его рабочей силой. За станком не мог оказаться вчерашний крестьянин, жертва “огораживания”, из тех, что тысячами вешал за “бродяжничество” Генрих VIII; этот многочисленный слой, будучи лишен средств производства, долгое время после этого еще не мог производить по-капиталистически, так как на магический манер персонифицировал орудия труда; во всяком случае, применить какую-либо потогонную систему к этому типу производителю было длительный период невозможно, и развитие экономической теории в Англии шло параллельно с воспитанием соответствующего рабочего, под него, а не только и не столько под

предпринимателя. (Но не забудем, что еще в начале XIX в. луддиты разрушали станки, видя в них персонифицированное зло).

Наш рабочий в настоящее время активно формируется и, живя в среде этого формирования, мы не замечаем ее как среду, для нас это “эфир самой естественности”, что едва ли желательно для исследователя.

При анализе советского общества мы сталкиваемся с рядом трудностей: неясны пределы экономического действия, тип контроля над производством сознания (поэтому мне придется отважиться на ряд новых положений, догадок). Более или менее ясна прагматика управления обществом на уровне локального описания: кто производит сознание в таком-то городе и для него (за его пределами), кто его потребители, каковы каналы распространения и т.д. Однако если отважиться в таких работах систематически заменять слово сознание словом информация, может оказаться, что содержание их от этого никак не проигрывает, а слово “сознание” употребляется как эвфемизм. От управленческой прагматики до уяснения типа существующей в нашем обществе рациональности — “дистанция огромного размера”. Потому что конкретно-социологическое исследование в нашем обществе: 1) по необходимости порождает фантомальный тип рациональности, искусственный способ исследования этого общества как якобы калькулируемого и легального; 2) благодаря своей локальности вписывается в существующий экономико-идеологический контекст и в лучшем случае используется реальными агентами управления для легитимации уже и независимо содеянного.

Изучать общества этого типа исходя из прокламируемых ими же правовых, экономических, а тем более этических норм значит отказываться понимать и саму эту мизерную надводную часть айсберга, основная часть которого скрыта под водой. Айсберг живет благодаря своей колоссальной подводной части; что же касается пульсирующей легальности, затапываемой, с одной стороны, нормами обычного права, а с другой — указаниями разного уровня контролирующих инстанций, то ее функция прикрывающая (в военном смысле) — подводить под эти подводные явления бесконечно подвижное, во многом фиктивное основание. Реальные движущие силы этого процесса не могут быть в сколько-нибудь существенной мере легализованы — то есть фактически локализованы, — так как это грозит им утратой динамизма и приобретением взамен банального с харизматической точки зрения качества однозначности.

Властный контроль со стороны ответственных по своей линии, нелокализуемых (для профанно ответственных хозяйственников) инстанций создает тот контекст, в который вписывается деятельность хозяйственного аппарата с куда более скромной, но тоже не полностью легальной, как выражаются юристы, "властной компетенцией". Производство существует в этих условиях как эманация контроля, но не наоборот. Оно, можно сказать, возникает в зоне контроля, причем не только сверху, но и снизу, о чем принято говорить только в идеологическом контексте. Достаточно указать на многомиллионный актив, на стахановство как массовое движение за "идеальную рациональность", активно противостоящую калькуляции возможностей среднего рабочего как якобы "бесчеловечной". На этом бессознательном уровне нужно констатировать наличие спайки между харизматическими руководителями общества и непосредственными производителями с их чувствительностью к рецептам социальной магии. Рациональность контроля дополняется снизу "идеальной рациональностью": если из ряда вон выходящее экономическое действие случилось, акт производственного героизма совершился, возможна его типизация, систематическая эксплуатация самого факта чуда (с точки зрения классической предпринимательской этики этот тип экономических мотиваций предполагает массовую ориентацию на органическую архаику, религиозную невоспитанность). Здесь нельзя заикливаться на технологии "идеальной рациональности", на том, как она социально выполняется, и на ее экономической в узком смысле слова невыгодности. Харизматические движения меньше всего ориентируются на выгоду, им важно утверждение своей истины как факта. Эту чувствительность к магическому мы находим на всех уровнях общества, она не локализована в каком-то одном слое и хорошо уживается с сознательно понимаемым интересом: такова, например, была массовая поддержка идей Лысенко, импонирующих, прежде всего, исторически определенному типу "здорового смысла". Все это не сводится к проблемам режиссуры, постановки, репетиции и исполнения. Само по себе проявление "идеально рационального" действия, даже если оно было запланировано, есть заявка на социальное уважение, известность, использование в качестве высоко престижного социального символа и многое другое.

Существующая в нашем обществе модель производства сознания, как и модель производства материальных благ, которое осуществляется в контексте производства сознания и всей

системы социальных ритуалов, "смущает" тем, что является не представительской, а народной моделью. Только представительские модели дают возможность сравнительно небольшим группам людей управлять массами легально, то есть с помощью общезначимых норм, законов и т.д. Напротив, в случае народных моделей связь отправляющих функции власти с массами подвижна, неформальна, не сводится к легальности, которая используется как сфера обоснования, пряма, непосредственна, некосвенна, стратегична и противоречива с точки зрения любой нормативной логики (не исключая и логику диалектическую, более успешно выполняющую "прикрывающую" функцию). Такого рода модели наиболее естественно "чувствуют себя" в стихии противоречия, фетишизируя только саму подвижность, создавая себе в качестве прикрытия цельный фейерверк сложно увязываемых между собой обоснований (в них проявляется, в частности, утопизм такого типа власти по поводу своих возможностей, поэтому значение этих легитимаций огромно, и мощь идеологии как института намного перекрывает ее же роль как системы идей). Аристотелевская логика с ее *horror contradictionis* переживает шок при попытке понять эту логику, воспринимаемую ею как обнаженная и агрессивная алогичность. Отсюда исключительная сложность предвидения протекания процессов в таком обществе для нормативно-ориентированного наблюдателя. Клише советологов рассыпаются как картонный домик на каждом новом политическом витке: технократия, "номенклатура" ("новый класс") пользовались когда-то успехом, но оказались неточными. Как сказал о СССР еще в 1939 г. Черчилль, — "это секрет, завернутый в тайну, скрывающую в себе загадку". Особый тип присущий нашему обществу дисциплины продолжает восприниматься либо как хаос, игра природы, либо как несколько архаический вариант того же капитализма. Оба эти взгляда неверны.

Существующий колоссальный аппарат контроля не может быть объяснен из самого себя или, что еще хуже, как явление социальной патологии. Мало что проясняет в существе дела и просветительское представление о наличии элементарных и сложных форм общественной жизни, редукции одних к другим. Я не знаю ни одного исторически достоверного случая такой редукции. Существование разветвленного аппарата контроля объяснимо из определенной конкретно-исторической массовой базы для такого контроля, рабочего класса, массово рекрутируемого из крестьянства, слабо урбанизованного, переживающего чрезвычайно резкий, прямо-таки геологический

слом жизненных привычек, стереотипов; из этой среды рекрутируется и аппарат контроля, и интеллигенция. Эрозия чисто идеологических представлений о рабочем классе часто заставляет впадать в другую ошибку: в представление о рабочем классе как о жертве контроля, даже насилия извне. Между тем он сам является носителем той же хозяйственной этики, что и инстанции контроля. Во всяком случае, представлять его как аллогенный элемент системы наивно. Его может не устраивать снабжение продовольствием, очереди, но не сама система экономической рациональности в стране с потрясающими “допусками”, “штурмами”, огромными “передышками” и пр. Сама его пассивность в этом вопросе активна и показательна. Другое дело то, как он сознательно оценивает свое место в структуре общества, здесь — явные “ножницы”.

Запасы рассеянной праздности в нашем обществе очень велики. Они, правда, не сконцентрированы в особом “праздном классе”, совершающем ритуал демонстративного потребления, зато рассеяны повсюду (в силу того, что это взвесь, а не твердое тело, наблюдатели редко отмечают эту черту). Верным индикатором такой праздности является сама ориентация на “героическое”, а не скалькулированное в расчете на среднего рабочего экономическое развитие. Вообще процесс производства у нас сильно театрализован и драматизован, не случайно писатели с основанием претендуют на его “художественное осмысление”, в отличие от неинтересного и банального капиталистического производства. Это так потому, что производство в наших условиях — это не просто и даже не главным образом производство материальных благ, это производство всего комплекса общественных отношений. Независимо от его реального общественного положения наш рабочий далеко не робот, и способ его социализации сложнее всего описать на языке идеологии, потому что в данном конкретном случае реальный статус наиболее существенно отличается от идеологического.

Еще одна проблема: распространенность паразитарной этики в нашем обществе и ее связь с господствующим типом экономической рациональности. “Идеалистическая” социализация (формирование у многих нереалистических представлений о своих возможностях, прежде всего социальных) — важное звено политического реализма в нашем обществе. Не быть довольным собой, быть всегда ниже того, чего якобы достоин, возлагать миссию полной самореализации на детей

— одна из высоких социальных добродетелей (нелокализованность, динамизм), то самое, чем в высокой степени наделена сама власть. Отсутствие трансцендентных мотиваций, отсутствие невосполнимое, принципиальное, придает нашему существованию, независимо от его социальной значимости, онтологическую незаконченность. Не случайно, что все существующие у нас религиозные организации, в том числе церкви, представляют собой институты по организации имманентного внутримирского поведения. Они создают для инстанций контроля пространство для маневра.

Наше общество не есть продолжение капитализма другими средствами, но явление *sui generis*. Против капитализма тем более удобно выступать из нашей ситуации, что неискусственными критиками ему приписываются самые фантастические хозяйственные и идеологические мотивации; вообще производимый изнутри идеологизированный “капитализм” есть прежде всего явление местное, домашнее; можно показать, как оно целиком делается на местном материале. Наша страна не только не возникла из пробирки, хотя такова наша необходимая профессиональная иллюзия, но представляет собой явление исторически более или менее уникальное: не мы выросли из каких-то правильных текстов, а эти тексты проросли нами, в каждый конкретный период понятны потому, что мы из них что-то активно сделали и каждый раз по-иному используем их в целях окончательной легитимации спонтанно сложившегося положения дел. Власть не там, где ее подвижные носители, субъекты, это — поле, в котором возникают эти носители, которое создает пространство их возможности, нечто совершенно конкретное, царство деталей, почти этнографических подробностей. Между тем по части этого типа конкретности дела у нашей науки — конечно, не случайно — обстоят неважно, даже основные макропроцессы изучены плохо, не говоря уже о “жизненном мире” различных классов и слоев общества.

Из незнания и нечувствительности к такого рода деталям рождается желание мыслить по аналогии и по видимости убедительные понятия вроде “нового класса”. В них практически не улавливается исторический тип характерного для нашего общества интегративного усилия необычайной мощи, напряженная деятельность, среда, в которой только и возникает этот тип производства. Аналогии между представительскими и народными системами всегда выглядят очень натянутыми, тем более что нашу систему делает уникальной ряд обстоятельств: а) многонациональное государство с разными мировыми и местными религиями, развившимися в экономичес-

ки совершенно разной, но в недавнем прошлом феодально-крестьянской среде (различные типы крестьянства — это наш общий знаменатель, очень активный фактор интеграции); б) громадная страна, на развитие которой еще оказывает влияние архаический (переоценивавшийся уже Монтескье для Европы) фактор пространства, нуждающегося в постоянном освоении, присвоении, охране; этот фактор предопределяет экстенсивный характер всех социальных стратегий, попытки опереться на само пространственное преимущество, высочайшие требования к миграционной способности рабочей силы (за счет ее квалификации), подвижность политико-идеологической системы; в) единственный в своем роде баланс природных ресурсов, делающий граждан как бы пайщиками унаследованного богатства (в стране с богатой сырьевой базой уровень жизни может быть существенно выше того, какой можно ожидать при существующей производительности труда); г) уникальность самого интегративного фактора вместо старых испытанных исторических форм имперского контроля военным путем и обложения данью (этим римским способом пользовался царизм); д) марксизм-ленинизм как система окончательного обоснования чисто политических и вместе с тем харизматических действий, фактор, обуславливающий радикальный имманентизм нашей жизни, тщетность любого социально значимого устремления к трансцендентному, создающий монодуховность, и т.д. и т.п.

Здравый смысл вообще плохой советчик в вопросах окончательных мотиваций, особенно если бессознательные мотивации прямо доминируют и “приручение” их лишь иллюзорно. Возьмем врача. Здравому смыслу, в том числе врача, ясно, что он должен лечить. Но беда в том, что значение слова “лечить” определяется исторически существующим типом медицины, в котором участвует врач и в котором “лечить” может значить лишь во вторую очередь соприкоснуться с телом больного, а в первую очередь — вести документацию, иметь “правильную” отчетность, чтобы не отвечать за то, за что уже по характеру медицинского пространства (районная поликлиника) и независимо от квалификации вы отвечать фактически и не можете: акт осмотра больного возникает в зоне отчетности, а не наоборот (целые болезни существуют, но на бумаге не фиксируются, так как в соответствии с местными нормами медицинской рациональности считаются несуществующими). Можно сказать, что это не гуманно, и врач сам так считает, так как знает основы абстрактной медицинской деонтологии. Но это знание и

человечность мало что меняют в ситуации, когда работа врача определяется показателями, когда институт медицины существует вот так, и все тут. Не американский врач — другое явление, а американская медицина, пространство медицинской рациональности, и лишь как следствие из него — другой субъект, врач. То же и парикмахер: он придает волосам вид социальной приличности, отмечает волосы знаками социальности (сколько раз я просил их: “Не снимайте слишком много” — и они гуманно кивали..., но снимали всегда столько, сколько нужно не по моим, а по их представлениям, ими самими как представления не осознаваемым. “Ну, как?” — довольно спрашивали они в конце, и я с натянутой улыбкой соглашался с их представлениями о социальной функции моих волос, а они обижались, если замечали мое разочарование).

Главное в работе врача — показатели, то же для учителя, директора НИИ, и это не признак лживости, а режим работы самой истины. К массовому поведению людей не применимы критерии истины и лжи, так как они сами же задают эти критерии, это — результат их работы. То же относится к стремлению капиталиста к идеальной калькуляции, точному учету конъюнктуры и извлечению прибыли на этой основе, к стремлению работника аппарата к максимизации сферы контроля при любой линии партии, но в ее пределах (без чего невозможно его политическое выживание), к максимизации ответственности в запредельных для здравого смысла размерах.

Наличие народных моделей предполагает высокую социальную гомогенность населения: предполагается, что “наверху” находятся представители (точнее, выдвиженцы) из того же класса более или менее пролетаризованного крестьянства, так как у нас просто нет другого класса, с той же хозяйственной этикой, для которой нет производства “в себе”, само оно возникает как побочный результат контроля. Наши заводы — это очаги воспитания, урбанизации, обсуждения, выяснения отношений, в том числе личных, семейных и т.д., аккумуляции, родства (это большая проблема), обучения “старшими” “младших” и т.д., а также собственно производственные единицы. То же самое можно сказать об учреждениях, институтах и т.д. Понимать их нужно во всей совокупности функций, не делая вида, что все, кроме производства материальных благ, для них случайно, что от всего этого можно абстрагироваться. Отношения контроля, родства воспроизводятся там же, где производятся материальные блага: например, рабочие

династии — это и рабочая сила, часто на трудных производствах, но это и уже реализованный материальный интерес, порождающий незаинтересованность в модернизации, и вообще общественно-значимая низовая социальная сила, организованная по принципу родства, сильно влияющая на действия дирекции, очень удобная для проведения рутинизованных “мирских” сходов (оплот коллективизма, основанного не на всеобщности, а на родстве, нередко “кумовстве”). Поэтому на нашем производстве, в любом его звене, пока еще есть что делать не только экономисту и социологу, но также этнографу, демографу, писателю-моралисту и другим категориям работников духовного труда.

Западные советологи очень упрощают дело, по привычке локализуя проблемы советской промышленности и сельского хозяйства в сфере управления, руководства (к которому к тому же совершенно неправомерно относят и громадный низовой актив, представляющий собой описанное явление спайки в чистом виде) и фактически предполагая универсальной предпринимательскую модель. Но у нас именно эта модель не работает. Уже сами руководители полиморфны и полифункциональны, они организуют производство вместе со сферой контроля, в том числе идеологического, не говоря уже о многочисленных формах собственно низового, самостоятельного (что не исключает его режиссуры) контроля. О нашем производстве можно сказать, что его собственно производственная сторона — это плод, купающийся в утробных водах социальности, живущий только в этой питательной среде. Отсюда важная роль экономико-идеологических акций: ударников, депутатов, членов профсоюза (почти все работающие), партии, месткома, Красного креста, доноров, выборов в разного рода органы и т.д. Работа не сводится — и далеко не сводится — в этих условиях к средству заработка, это полноценный синкретический кусок жизни людей, сфера их конечных мотиваций, по синкретизму сравниваемая с семейными и во многом их определяющая.

Так что представлять хозяйственных руководителей как менеджеров, которые вместо того, чтобы организовывать производство, организуют прежде всего общественные условия производства, близоруко: эти две вещи вообще нельзя противопоставлять, они пребывают в единстве. Руководители и рабочие воспроизводят весь комплекс общественных отношений и лишь в этом контексте что-то производят.

Но проводились и эксперименты иного рода. В 1960 г. сотрудник Совмина И. Худенко получил разрешение провести эксперимент с новой системой труда и оплаты. В одном совхозе он предложил распределить работы между звеньями, группами рабочих, получающих полную хозяйственную самостоятельность. Единственным условием было произвести продукт в такой-то срок. Ограничений на зарплату никаких. Результаты: себестоимость зерна упала в 4 раза, зарплата возросла в 4 раза, прибыль на одного работающего — в 7 раз. Так в пробирке была разрешена квадратура круга — зерновая проблема перестала быть проблемой, но, повторяю, в пробирке, в миниатюре. Оставим вопрос о возможности переноса расчетов Худенко на страну, а также вопрос, какого качества рабочих он набрал, много ли таких сельхозрабочих и пр. Но до проверки дело не дошло, и после первой эйфории началась критика “социально-экономического эксперимента” с нравственных позиций. Это и не случайно: эксперимент подрывал существующую хозяйственную этику, демонтировал сферу контроля (или ее минимизировал), предполагая автономию экономической активности, а стало быть невозможность нормативного планирования, в том числе контрпродуктивного, например, план на обязательное расширение посевных площадей. Судьба и эксперимента и его вдохновителя была печальной. Это не единственный подобного рода эксперимент. Было нечто подобное на транспорте (дальние перевозки) и в других областях экономики и науки. И всегда приводился “моральный” аргумент: не станут ли эти люди хищнически бороться за обогащение любой ценой, не потеряют ли человеческий облик, увлекшись погоней за прибылью, не станут ли рьяными ненавистниками коллективизма и т.д. и т.п. Естественно, это лишь область обоснований, легитимаций, так как хозяйственная этика лежит куда глубже просто этики, во многих чертах определяя ее.

Такого рода выходы видны на уровне здравого смысла (Фурье мечтал о 20 млн. Гомеров при строе Гармонии, мы имеем 200 млн. целителей ран сельского хозяйства и промышленности) и поэтому закрыты: существующий в нашей стране тип рациональности известен систематической и успешной конфронтацией со здравым смыслом, который слаб тем, что задевает, и то отчасти, в искаженной форме, область сознательных мотиваций.

Важной частью идеологии является статистика. В прошлом были случаи, когда при неблагоприятном обороте дела в

династии — это и рабочая сила, часто на трудных производствах, но это и уже реализованный материальный интерес, порождающий незаинтересованность в модернизации, и вообще общественно-значимая низовая социальная сила, организованная по принципу родства, сильно влияющая на действия дирекции, очень удобная для проведения рутинизованных “мирских” сходов (оплот коллективизма, основанного не на всеобщности, а на родстве, нередко “кумовстве”). Поэтому на нашем производстве, в любом его звене, пока еще есть что делать не только экономисту и социологу, но также этнографу, демографу, писателю-моралисту и другим категориям работников духовного труда.

Западные советологи очень упрощают дело, по привычке локализуя проблемы советской промышленности и сельского хозяйства в сфере управления, руководства (к которому к тому же совершенно неправомерно относят и громадный низовой актив, представляющий собой описанное явление спайки в чистом виде) и фактически предполагая универсальной предпринимательскую модель. Но у нас именно эта модель не работает. Уже сами руководители полиморфны и полифункциональны, они организуют производство вместе со сферой контроля, в том числе идеологического, не говоря уже о многочисленных формах собственно низового, самостоятельного (что не исключает его режиссуры) контроля. О нашем производстве можно сказать, что его собственно производственная сторона — это плод, купающийся в утробных водах социальности, живущий только в этой питательной среде. Отсюда важная роль экономико-идеологических акций: ударников, депутатов, членов профсоюза (почти все работающие), партии, месткома, Красного креста, доноров, выборов в разного рода органы и т.д. Работа не сводится — и далеко не сводится — в этих условиях к средству заработка, это полноценный синкретический кусок жизни людей, сфера их конечных мотиваций, по синкретизму сравниваемая с семейными и во многом их определяющая.

Так что представлять хозяйственных руководителей как менеджеров, которые вместо того, чтобы организовывать производство, организуют прежде всего общественные условия производства, близоруко: эти две вещи вообще нельзя противопоставлять, они пребывают в единстве. Руководители и рабочие воспроизводят весь комплекс общественных отношений и лишь в этом контексте что-то производят.

Но проводились и эксперименты иного рода. В 1960 г. сотрудник Совмина И. Худенко получил разрешение провести эксперимент с новой системой труда и оплаты. В одном совхозе он предложил распределить работы между звеньями, группами рабочих, получающих полную хозяйственную самостоятельность. Единственным условием было произвести продукт в такой-то срок. Ограничений на зарплату никаких. Результаты: себестоимость зерна упала в 4 раза, зарплата возросла в 4 раза, прибыль на одного работающего — в 7 раз. Так в пробирке была разрешена квадратура круга — зерновая проблема перестала быть проблемой, но, повторяю, в пробирке, в миниатюре. Оставим вопрос о возможности переноса расчетов Худенко на страну, а также вопрос, какого качества рабочих он набрал, много ли таких сельхозрабочих и пр. Но до проверки дело не дошло, и после первой эйфории началась критика “социально-экономического эксперимента” с нравственных позиций. Это и не случайно: эксперимент подрубал существующую хозяйственную этику, демонтировал сферу контроля (или ее минимизировал), предполагая автономию экономической активности, а стало быть невозможность нормативного планирования, в том числе контрпродуктивного, например, план на обязательное расширение посевных площадей. Судьба и эксперимента и его вдохновителя была печальной. Это не единственный подобного рода эксперимент. Было нечто подобное на транспорте (дальние перевозки) и в других областях экономики и науки. И всегда приводился “моральный” аргумент: не станут ли эти люди хищнически бороться за обогащение любой ценой, не потеряют ли человеческий облик, увлекшись погоней за прибылью, не станут ли рьяными ненавистниками коллективизма и т.д. и т.п. Естественно, это лишь область обоснований, легитимаций, так как хозяйственная этика лежит куда глубже просто этики, во многих чертах определяя ее.

Такого рода выходы видны на уровне здравого смысла (Фурье мечтал о 20 млн. Гомеров при строе Гармонии, мы имеем 200 млн. целителей ран сельского хозяйства и промышленности) и поэтому закрыты: существующий в нашей стране тип рациональности известен систематической и успешной конфронтацией со здравым смыслом, который слаб тем, что задевает, и то отчасти, в искаженной форме, область сознательных мотиваций.

Важной частью идеологии является статистика. В прошлом были случаи, когда при неблагоприятном обороте дела в

какой-либо области, например, снижений средней продолжительности жизни или что-то еще, данные о ней просто переставали публиковаться. Так что и цифры далеко не фетишизируются, но нередко становятся орудием утверждения нужной здесь и теперь политики (это не мешает сталинской и хрущевской статистикам быть довольно разными).

Столь же “прикрывающая” функция нередко выпадает на долю социологии: она в таких случаях прямо “оснащает” и освящает уже свершившееся без ее ведома. Есть области исследования, которые ведутся в якобы практических целях, но на поверку тоже нужны для обоснования принятых по независимым соображениям решений. Ставлю вопрос более общо: был ли хоть один случай внедрения рекомендаций социологического исследования, если его выводы значительно расходились с существующей практикой принятия решений? Речь, естественно, не идет здесь о заведомо апологетических исследованиях, которые во внедрении не нуждаются.

Так что опереться на цифры и социологические исследования в нашем случае не так просто. Это предприниматель в пределах платежеспособности хочет как можно больше знать о собственном бизнесе (в этом желании нет ничего незаинтересованного, ведь знание в данном случае значит прибыль). Нашего администратора интересует не прибыль, а общий социальный эффект его деятельности по множеству показателей, в том числе в узком (но, конечно, не в широком) смысле слова контрпродуктивных.

В полной мере производство осуществляется там, где производится сам тип власти, в нашем случае — в инстанциях контроля, а не в том, что принято называть производством. Производят прежде всего там, где священнодействуют, в буржуазном обществе XIX (но не XX) века это — завод, фабрика. Но есть общества, где это — действие шамана, извлекающего болезнь в виде птички.

В вопросе о спонтанном или институциональном производстве сознания предполагается прагматически решенным более глубокий вопрос о типе существующей в обществе рациональности. Там, где не работает механизм власть/знание, власть сама уже является высшим знанием, а знание в узком смысле слова вытесняется в область простой легитимации или обслуживает второстепенные с точки зрения этого типа власти (что не означает их действительной второстепенности) процессы. По этим непрагматическим причинам социология семьи у нас более эффективна, чем, скажем, индустриальная

социология. Нуклеарная семья, как посаженные человеком леса, нуждается в поглощении знания для своего нормального функционирования. И социология вместе с социальной психологией, психиатрией, этнографией, сексологией и всем тем, без чего не может существовать нуклеарная семья, входит в число стратегий нормализации.

Специфика социализма в области духовного производства как исторически определенного способа воспроизводства власти — та же народная модель: непосредственное перетекание токов из спонтанного в профессиональное, ориентация профессионального на спонтанность, на некий единый усредненный язык, минимальная автономия профессиональных жаргонов, отказ управляющих открыто быть эталонами существующей рациональности (в отличие от буржуазии, класса-эталона с XVIII в., причем эталона во всем: в потреблении, воспитании, морали; эту конкретно-телесную сторону дела Маркс во многом обошел своим вниманием). В отношении управляющих, этих воспроизводителей общественных отношений, к самим себе есть много интересных особенностей, например, то, что люди, поголовно и совсем недавно вышедшие из народа, настаивают на том, что они — слуги народа, а это — лингвистический признак особого рода нелокализуемой власти, отказывающейся фиксировать себя в чем бы то ни было внешнем: демонстративном потреблении, особо культивируемом языке, передаваемых привилегиях. То есть это власть без гарантий для самих ее представителей, власть, мобильность которой оттолкнула бы любые из традиционно правящих каст и классов с установившимися привилегиями. Только после 1953 г. можно говорить о минимальной гарантии в отношении аппарата и других групп — гарантии жизни. Легальность здесь, повторяю, есть лишь сфера обоснования. Неверные представления об аппарате связаны с мифом о возможности закрепления привилегий в системе господства, стремящейся к персонификации, то есть аномалии с точки зрения легальности. Стратегии нормализации возникают на периферии общественных отношений и пока в слабой мере относятся к их сердцевине, размываемой в общинных формах и восстанавливаемой в виде институтов коллективной власти. Трудно придумать язык описания этой ускользающей от прямой вербализации власти — отсюда стремление объяснить ее из канонизированных текстов, дающих основание упрекнуть общество в том, что оно не соответствует прокламируемым идеалам или, еще абсурднее: что оно не соответствует тому, как оно было

задумано классиками. Наиболее корректной из таких стратегий является упор на мысль Маркса о всеобщности вещных связей, на основе которых только и может возникнуть просто всеобщность, Человеческая связь как таковая. Это интересная идеологическая позиция, но не более того.

С точки зрения любой нормативной системы, повторяю, существующий у нас тип рациональности заслуживает порицания: у него подвижная сердцевина, он нелокализуем, стремится к неоднозначности, которая есть его собственная стихия. Только большие оптимисты могут надеяться перевести идеологический дискурс на язык здравого смысла (таковы все участники периферийных нормализаторских стратегий и советологи, хотя здравый смысл, на который осуществляется перевод, во всех этих случаях разный); этот дискурс не является злонамеренно зашифрованным здравым смыслом, это явление *sui generis*, которое само порождает, имеет своим последствием определенные нормы речи, исторически определенные, до неприличия подвижные стереотипы поведения, максимы пусть извращенного, но тоже “здравого” смысла, короче, всю необходимую периферию частной жизни. “Солнце публичности” у нас лишь незначительно освещает сферу частной жизни, которая случайна, не незакончена, а принципиально незакончена, поскольку развивается в русле квазирелигиозной максимы “все остается людям”, исключаяющей пророчество, мистагогию и даже теологию. В этом случае нет последнего смысла, есть бесконечная пульсация разноречивых смыслов, каждый из которых способен служить временным обоснованием мира, но ни один из которых не трансцендентен. Отсюда невозможность отделения церкви от государства, которое само претендует быть источником конечных мотиваций, государством-общиной, тотально вовлекающим в свою орбиту, не оставляющим пустот (вообще реальный коммунизм — это радикальный имманентизм, то есть главным образом не идеальное состояние общества, а недопущение внешних миру смыслов и действий, на такие смыслы ориентированных). Государство является церковью, конечно, не в смысле трансцендентной атрибутики, а в смысле харизматической готовности дать любому типу поведения внутримирское обоснование, включить его в систему рациональности имманентистского типа; оно готово из себя производить сколько угодно в данный момент окончательных целей, социально-магических рецептов, которые *post factum* исполняют роль сезама, а потом заменяются другими сезамами, столь же бренными и столь же моментально окончательными. Отсюда колоссальная внутримирская ритуали-

зация жизни: праздники, кодифицированные жесты (единство как повторение правильного жеста, различные способы аплодировать в зависимости от возраста и т.д.), некоторые элементы, унаследованные от крестьянского прошлого (практика троекратного поцелуя, хлеб-соль), гражданские обряды, связанные с Французской революцией, естественно, без культа Верховного Существа, и т.д. и т.п., включая гигантскую ритуализацию производственного процесса, который как бы зарождается в сердцевине повторяемых символических действий.

В орбиту ритуализации втягиваются и существующие в нашем обществе типы вероисповеданий, как общее правило, они представляют собой традиционные способы рационализации поведения и внутримирской активности, но (за исключением некоторых запрещенных сект) лишены харизматических трансцендентных устремлений. Секты часто дублируют в утрированных формах основные принципы существующей формулы власти: персонификацию, внутримирскую оргиастичность, созерцательность трудовой этики и пр.

У советской власти есть существенные достижения в области интеграции: расширенные семьи, роды продолжают существовать без религиозной легитимации, то есть сохраняются нормы традиционного поведения и обычного права, например, шариат, но среда, пафос продолжения этого состояния в бесконечность, профетизм религиозной легитимации очень расшатаны. А авторегуляция — ненадежная альтернатива. Здесь открываются пути к общесоветским формам обрядности, обеспечиваемой как традиционно (местными религиями), так и нетрадиционно (особыми советскими обрядами), и к общесоветской хозяйственной этике, а также к потенциальному увеличению миграционных возможностей рабочей силы.

Наша система общественных отношений синкретична, поэтому ее важно понимать “в целом”, фрагмент значительно менее репрезентативен: так, с производством материальных благ связан ритуал, идеологическое обоснование трудовой установки, правовое обеспечение данной политической линии и пр. Литература зависит от степени драматизации производственного конфликта в данный момент, от социально признаваемых типов конфликта (остальные исключаются), от степени развития промышленной социологии и ее роли в данный момент как конкурирующего и дополнительного языка описания (литераторы-“производственники” не заинтересованы ни в рационализации и дедраматизации производственного процесса, ни в сопутствующей этому явлению экспансии

других языков описания), от типа наличной внутрилитературной политики, регулирующей не только "средства выразительности", но и весь орудийный пласт языка. В целом литература у нас — сфера подвижной космичности содержания при невротической перманентности риторического канона. Эксперимент с языком, религиозное отношение к языку (как у Флобера или Джойса) исключается в принципе политикой подвижного, но в каждый момент правильного содержания. Нет одиночества письма, нет индивидуации пишущего как тела, писатель — не сгущение, а ищущий социального оправдания поток, не письмо, а запись случившегося. По степени харизматической полиморфности профессиональное писательство сравнимо разве что с политикой.

Еще один миф: наличие госэкономики и "второй экономики", направленной на "удовлетворение частных интересов". У нас нет двух корней "частного интереса": органического и "пережиткового". Любая частная инициатива работает на существующий тип экономической рациональности, то есть: а) на контроль; б) на магию (и то и другое наполняются при этом собственно экономической эффективностью, ничем политически не поступаясь).

Возьмем так называемых "толкачей". Они живут в стихии экономического действия, утряски, добычи дефицита, фондрованных материалов, сырья и пр. Их социальная маска или идеальный тип более или менее понятен. Их экономические мотивации как небо от земли отличаются от мотиваций бизнесмена, тем более предпринимателя классического типа. Их настоящая функция (ускользающая от сознания большинства из них) — делать эффективным существующий механизм контроля, наполнять его реальным содержанием, это — настоящие именно в силу своей скрытности рычаги плана. Они полезны существующей системе независимо от их сознательных мотиваций (личное обогащение — это наивная иллюзия там, где государство контролирует расходы граждан).

То же самое относится ко всем видам контролируемой частной инициативы. Для предпринимателя капиталистического типа важна не сама ориентация на личное обогащение, существующая в широчайшем спектре культур, не имеющих к капитализму никакого отношения, у арабов, индусов, евреев, а санкция на беспредельное рациональное освоение мира, на сам пафос ничем не ограниченного расчета. Важно не извлечение дохода как таковое, а тип рынка, на котором извлекается

доход: чем менее легализован рынок, тем иллюзорней получаемый на нем доход. Импульс обогащения в нашей системе вторичен, это как бы неверный инстинкт, но вовсе не пережиток капитализма и не признак наличия вторичного, капиталистического, элемента в советском способе ведения хозяйства. Этот импульс вторичен только потому, что угнетен, отодвинут на периферию пафосом чистой власти.

Декабрь 1985 г.

МЕТАМОРФОЗЫ

РЕЧЕВОГО

ЗРЕНИЯ

ДЕ(кон)СТРУКЦИЯ (в) ЖИВОПИСИ

Термин “деконструкция” был введен Жаком Деррида в его работе “О грамματοлогии” как попытка перевести на французский язык два термина: *Destruktion* (Хайдеггер) и *Abbau* (Фрейд). Деконструкция, поясняет Деррида в “Письме к японскому другу”, — это не доктрина, не анализ, не критика как в кантовском, так и в марксовом смысле этого слова, но процедура “заклучения в скобки” — в смысле радикализованного феноменологического эпохэ — всего аппарата философии: субъекта, личности, структуры, наблюдающего устройства, — т.е. того, что претендовало предшествовать языку как курсу. Поскольку эта процедура призвана приостанавливать акт номинации, любая фраза типа “деконструкция есть X” или “деконструкция не есть X” априори неверна. Ценность этого термина связана с тем, что он вписан в цепь возможных замещений, в то, что принято самоуспокоенно называть контекстом. Это побуждает Деррида не соглашаться с негативизмом постструктуралистского — читай также: симуляционистского — прочтения этого термина, считая его частью бесконечного ряда “отключающих” философский логоцентризм категорий, точнее, следов-надгробий: среди них интересующий нас парэргон, дополнение, письмо, фармакон и другие слова, которые грамματοлогия напряла за более чем двадцать лет своего существования.

Великие вопросы философской традиции по отношению к искусству — что такое произведение искусства? каково его происхождение? что есть прекрасное? — сводят искусство как совокупность материальных жестов к “настойчивой атопике парэргона”.¹ Парэргоном древние греки называли нечто второстепенное, побочное, добавление, какое-то постороннее дело, являющееся производным от главного, основного, от логоса-законодателя. В противоположность традиционным логоцентристским философиям, грамματοлогия принимает сторону парэргона как периферии логоса, расстраивающей стройность бинарных оппозиций. В вопросе “Что такое искусство?” уже намечены линии стратегического захвата живописи

нападающим на нее извне философским дискурсом. Насильственным актом представляется Деррида вопрошание о том, что "хочет сказать" произведение изобразительного искусства — ведь тем самым оно подчиняется власти логоса, голоса, дискурса. Антиципативность этого подхода удручает. "В науке о прекрасном дух предполагает себя, предвосхищает, низвергает. Вниз головой. То, с чего он начинает, суть уже результат, произведение, продукт выступления духа, *resultare*".²

В этом пункте деконструкция беспощадна: не только прекрасное, в отличие от того, что полагал Кант, не сводится к удовольствию, находится за его пределами, но само искусство также пребывает за пределами прекрасного, за границами эстетики как "каллистики" (науки о прекрасном).

Одним из эксцессов дистанционного контроля логоса над изображением является попытка воссоздать истину в живописи — живописи Винсента Ван Гога — по размеру ноги, предпринятая сначала Мартином Хайдеггером, а потом, по его следам, но в пику его интерпретации, известным искусствоведам Мейером Шапиро. Речь идет, конечно, о серии работ Ван Гога, изображающих башмаки.

Патетическое вживание в эти башмаки основывается у Хайдеггера на том, что, по его мнению, это пара-крестьянских-ботинок, точнее, башмаков крестьянки: на эти "галлюциногенные башмаки" налепилась грязь полей, они стали частью метафизической лирики великого философа. Это не мешает Шапиро отвергнуть гипотезу немецкого мыслителя как "заблуждение и проекцию, если не надувательство и лжесвидетельство: она, эта пара, из города". Это, утверждает он, ботинки горожанина, чья подпись стоит под картиной, Винсента, носителя фамилии Ван Гог.

Хотя атрибуция является разной, предосудительной представляется Деррида сама интенция атрибутировать, определять принадлежность, возвращать "владельцу" то, что ему якобы принадлежит, делая парэргональными края, штрих, раму, фигуру и фон. Расхождение заключается во второстепенном: как поступить со старыми, изношенными башмаками, куда их деть, на чью ногу их надеть? Главное же то, что нарисованные башмаки уже стали "субъектом" картины, ими уже овладел логоцентрический дискурс. И хотя Хайдеггер понимает присутствие истины в живописи как непотаенность, несокрытость (алетейю), а Шапиро она рисуется миметически верным изображением, истинным "в силу своего соответствия объекту", что обрекает одного на консерватизм, а другого

на столь же неизбывный либерализм, они движутся в едином символическом поле, разделяют ряд невыраженных, подлежащих деконструкции предпосылок: живопись не существует вне дискурса; это пара ботинок; проблема атрибуции ботинок (то, на чью ногу они надевались, существенна для живописи Ван Гога. Деконструкции подлежат здесь обе сталкивающиеся идеологические схемы: ведь условием их символического соответствия является пара; в случае дубля, распада пары, имплицитная договоренность исчезает и вместо двоичности, одной вещи нам придется иметь дело с двумя тождественными предметами. Деконструируется невидимый эфир тривиальной метафизической очевидности, превращающей случайность мазка в субъект творческого акта.

Гипнотизм пары, которому поддались Хайдеггер и Шапиро, устремившись на поиски истины в живописи, есть лишь частный случай разрознности, который метафизика обрамливает, чтобы генерализовать. "Они поставили на пару, на сравнение, на пари, которое снижает риск абсолютного пари ... абсолютное пари не должно исключать разрознность и абсолютную непарность... Запустить механизм судьбы и спровоцировать невозможное пари — вот в чем "ход" Ван Гога, гениальность его непарности".³

Овладение референтом через дискурс есть тем самым утверждение референтности живописи, ее кастрация через подыскание словесного эквивалента изображения: презумпция парности в полемике Хайдеггера и Шапиро, телеологическая предопределенность парности — это презумпция виновности визуального порядка перед дискурсом. Деконструкция, собственно, и есть эмансипация "языка" живописи от подконтрольности философскому дискурсу, превращающему непереваемое в понятия, в парэргон, возвращение пространственным жестам художника их несводимости, положения центра без периферии. Язык философии также обнажается при этом в своей материальности, создается как бы номенклатура материальных жестов рефлексии, совершается их каталогизация и картографирование для некой возможной философии. Грамматолог работает как взрывник: он обустривает пространство встречи метафизики с тем, что ей внешне, за чем следует короткое замыкание и фиаско дискурса. На местах коротких замыканий, стазиса рефлексивных конструкций, и устанавливаются надгробия, о которых я уже говорил: гимены, картуши, паспарту. После чего грамматолог возвращается в исходное положение, до следующего замыкания. Фиаско дискурса методически регистрируются, накапливаются, складываются в

архив. Каждая мысль упирается в свою собственную материальность, но террор этой материальности против мысли — а это и есть логика становления, исключая здравый смысл, — не допускается. Огромные запасы нерелексивного, выявляемые деконструктором, напоминают месторождения, которые, будучи разведенными, берутся под охрану. Деконструктор пребывает в зоне немислимости мысли, на границе между мыслью и немислимым, его работа — геологоразведка, а не добыча полезных ископаемых. Фiasco дискурса отмечаются надгробиями не случайно: они открываются как принципиально молчащие, их сущность исчерпывается их существованием.

Стираемость и неуничтожимость философского дискурса утверждаются одновременно: короткое замыкание возвращает грамматолога в исходное положение, и все начинается сначала. Перед нами настоящий философский минимализм: в этой картографии без глубины основной становится проблема расстояния между «мыслями», так как интенсивны именно эти расстояния, а не то, что они разделяют. Основным содержанием того, что образуется в результате деконструкции, является форма.

Деррида и его последователи тщательно фиксируют линии прорыва символического порядка в философский дискурс, отмечают точки их соприкосновения. Но тем же жестом они отворачиваются от логики символического обмена как таковой, от систематизации насильственности дискурса. В результате вместо логики становления и симулякров, впитывающих реальность в себя, мы — под надгробиями — имеем неизреченное, принципиально молчащее (начало) на границах самой философии. Челночное философствование этого типа напоминает жест притягивания/отталкивания — *Fort/Da* — из классического примера, приводимого Фрейдом, с оставленным матерью ребенком.

Сфера парэргональности в нашем обществе в колоссальной мере расширяется, втягивая в себя практически всю релексивную культуру: парэргональной становится философия и ее маневры с художественными жестами; парэргональна граница, отделяющая рефлексию от бессознательного, парэргонально само бессознательное, которое привносится в райскую просветленность речи извне... Причем парэргональным все это делает не переразвитие рефлексии, а новый символический порядок. С точки зрения этого нового порядка драма противостояния рефлексии бессознательному, бинарности категорий — несводимой пространственности штриха представляется внутренней междоусобицей, наигранным соперничест-

вом, за которым скрывается сговор. В парэргон, как в осадок, выпадает сама эта драма, а не только ее действующие лица.

Криптограммой «Де(кон)струкция (в) живописи» мне хотелось привлечь внимание к локальной ситуации, где вместо «деконструкции в» мы сталкиваемся с деструкцией живописи, в том числе ее бессознательной инфраструктуры. Другими словами, уже подверглось деструкции то, что грамматология еще только предлагает подвергнуть деконструкции. Мы оказываемся заброшенными в ситуацию, когда нет надобности в снятии невроза релексивности и его многочисленных сгущений в виде рамы, подписи и т.д., а именно с этим связана подозрительность картины как объекта и других модернистских жестов, которые в нормальной знаковой ситуации подвергаются деконструкции. Начало в коллективистской речевой культуре, которая окончательно утвердилась у нас в положении господствующей начиная с 30-х годов, необходимо интериоризовано в творческом акте, оно не может стать предметом, который можно изъять. Это невыбираемое коллективное начало, не продублированное релексивно. В самом символическом порядке, а не в признании символизма знаков (это и есть нормальная деконструкция) уже надежно записана... нет, не смерть автора, а невозможность родиться. Автор умирает не от перенапряжения и не ради сферхэффективности, он не рождается ради торжества коллективной идентичности; институт авторства в речевой культуре парэргонален. Беспредельная симуляция в области идеологии делает излишней демиургическую претензию отдельного лица (автора): последняя возможна лишь как пародия на большую теургию социального. Речевая культура слишком экстаична, чтобы позволить продублировать себя в институте авторства.

Расширенная парэргональность есть предтеча симулякра, индикатор высочайшей степени гиперреализации мира. В отличие от протезов, или технических симулякров, социальный симулякр является симулякром в квадрате, симулякром симулякра, его ничто не ограничивает. Рынок гарантирует все то, что деконструируется, но гарантирует это — авторство, подпись, раму, архив — без помощи рефлексии. В отличие от гиперрефлективности рынка потлач антирефлективен. Гиперрефлексивность тождественна уничтожению рефлексии с помощью себя самой, между тем как символический обмен есть атака на нее извне, нападение на саму инфраструктуру рефлексии: смерть наступает не от истощения, перенапряжения, а

приходит извне, от качественно иного принципа. Уничтожаются не проявления рефлексивной культуры, а сами ее предпосылки и возможность. Парэргональной в таком случае оказывается сама реальность, получающая статус аппендикса симулякра. Символический обмен враждебен как сверхэффективности технологических симулякров, так и созерцательности классической культуры: в их борьбе он усматривает форму завуалированного сообщничества, или сговор. Сговор против того, что по-настоящему внешне и тому, и другому явлению (таков сам символический обмен). Эффективность коллективных тел является эффективностью внутреннего сгорания, не переходящей в продукт, они внутренне интенсивны настолько, что у них просто не хватает сил быть еще и продуктивными; их непроизводительность — как в смысле продуктов, так и в отношении сверхпродуктов — легендарна. Сами они есть свой единственный продукт.

Грамматологическая деконструкция балансирует на границе принципа реальности, на его утверждающей отмене или отрицающем принятии: последний постоянно присутствует на ее краях не в снятом, а скорее, в перечеркнутом виде, не как сохраненный в отрицании, а как отмеченный и заключенный в скобки (эпохэ). Эту процедуру нельзя эффективно применять к обломкам террористической деконструкции. В этом случае принцип реальности оказывается подорванным не в локальном пространстве художественного производства, а как таковой, аннигилируясь при появлении экстатической социальности. Имеет место не экспансия за пределы здравого смысла, а разрушение его инфраструктуры. Текстом при этом становится сама социальность, интериоризирующая в себе все признаки авторства. Произведение становится возможным как текст, в котором записана невозможность его индивидуально-автора родиться (а вовсе не его смерть от перенапряжения в письме, как полагал Ролан Барт). Нечему, собственно говоря, умирать, перенапрягаться, быть стираемым, так как то, что должно умереть, еще не родилось, авторство еще предполагает коллективную идентичность. Перед нами не палимпсест, а пустыня, не стирание имен с пергамента, а сплошная текстуальность до текста, до произведения, до безавторства и до авторства одновременно. Нерелевантны сами эти различения. Текстуальность в рамках коллективной идентичности не знает как соблазна субъекта, так и соблазна его стирания.

Переход от деконструкции к симуляции становится неизбежным тогда, когда расширение парэргонального достигает

таких размеров, что сметается сама граница между реальностью и речью-дискурсом. Эта художественная стратегия является не более как малой симуляцией внутри большой симуляции, каковой выступает идеология. В отличие от этого положения дел, техническая симуляция не может стать коэкстенсивной реальности: если гиперреализация мира с помощью технических протезов стала бы тотальной, она утратила бы возможность производить саму себя, подверглась самоконсумации. И только потлач реактивную силу массы делает исключительным источником социальной активности.

Коллективные тела по природе симулятивны: вся реальность сконцентрирована исключительно в них самих. (Только работающий механизм индивидуации обеспечивает возможность здравого смысла: там, где он не работает, зрение становится внутренним делом коллективных тел, более того, судьба всего остального предстает как их внутреннее дело.) Текст предполагает нормальную, а не расширенную парэргональность: с точки зрения последней он сам — как одно из проявлений сверхрефлексивности — безнадежно парэргонален, его возможность задана в еще не сгустившемся контексте речи. Культуре расширенной парэргональности выпадает уникальный шанс посмотреть на трансцендентальную субъективность, которая ей внеположна, совершенно отстраненно, со стороны. Для нее это привилегированная зона созерцания. Причем, будучи крайне насильственной, внутри себя эта культура не создает таких зон.

Можно выразиться так: воссоздание обеспеченной культуры представляет собой деконструкцию, разборку культуры экстатической. Перед нами, как это ни парадоксально, сознательная, если не рефлексивная деконструкция, деконструкция самого чрезмерного, а не его рефлексивных сгущений, как у перводеконструктора. В результате этого вида деконструкции обнажается изнанка экстатического сознания. Т.е. деконструкция выступает как первичная реконструкция. Иной подход к репрезентации разрабатывается в принципиально ином социальном климате, где простой модернистский жест возвращения к первоистокам не может состояться. Почему не может? Потому что начала уже интериоризованы в идеологии сознания-общения и их нельзя интериоризовать вторично, в трансгрессивном жесте художника: демиург всегда/уже не состоялся. Другими словами, культура слишком экстатична, чтобы допустить в свое лоно дублирующую ее индивидуальную экстатику творца.

Рефлексия есть, собственно, удвоение мира в аппарате наблюдения. Но для того чтобы было что удваивать, его надо прежде создать. Отсюда "фаворский свет" Э. Булатова как живописная, а не теологическая проблема. Без него зрение не может осуществиться как самостоятельный акт. Будучи густком внехудожественных энергий, живопись сталинского периода не развивала, а скорее, отрицала форму картины, что поставило таких художников, как Э. Булатов, О. Васильев, И. Нахова, перед необходимостью восстановления, реставрации самой живописности живописи. Однако этого нельзя сделать, не воссоздав одновременно созерцательную установку, дистанцированность и культуру взгляда. Деконструкция местами принимает здесь форму заботливой реконструкции, разборка заменяется тщательной сборкой, конструкцией.

Деконструируя классицистическую риторику сталинской живописи, Комар и Меламид по сути впервые воссоздают ее в отрефлексированном виде, порождают ее как проблему. Их задача — практический анализ означающих живописи, целиком устремленной на референта. Комар и Меламид — главные деконструкторы необязательной рефлексивной пленки тоталитарных изображений: они ее как бы снимают, анализируют, устанавливают химический состав, после чего обратно синтезируют ее на поверхности холста. При этом, правда, исчезает основной химический элемент магической формулы — сам террор, принявший форму устремления к бесконечной ортодоксии. Зато остаются чистейшие водяные знаки насильственного дискурса. Благодаря им подпись уже не стирается отсутствием знакового эквивалента, сакральное пространство картины, наконец, сгущается в точку авторства (патетические провалы авторства в сталинскую эпоху были связаны как раз с огромностью символических притязаний, с безмерностью намерений).

Иначе подходит к проблематике деконструкции И. Кабаков: он деконструирует любое наблюдение и самого наблюдателя, зрителя как фикцию, перечеркиваемую сцеплением речевых позиций. Зритель становится у него чистой случайностью, точкой сгущения, легко распадающейся на составляющие. Деконструируя зрительный акт как фикцию и перманентную фрустрацию в силовом поле речевой культуры, он кладет начало пустотному канону московского концептуализма.⁴

Необходимое поражение визуального ряда лежит также в основе дзенской практики группы КД. Игра позиций наблюдения предстает как ценная и нереализованная культурная возможность: в перформансах "Коллективных Действий" она

конституируется, приоткрывается как возможность в смысле хайдеггеровского *Lichtung*.

Не будучи связанными с живописной политикой репрезентации, КД существенно продвинулись в осознании невидимости первичных практик культуры.

Уже замечено, что в местной культуре имеет место безмерное расширение парэргональности изображения: не отступление пространства штриха перед его рефлексивным дублированием в дискурсе, но тотальная "сознательность" и нерелексивность всего культурного опыта. Парэргональна не релексивная конструкция авторства, а само авторство; подпись лишается какого-либо релексивного обеспечения. Мы оказываемся в эпицентре дискурса, насильственность которого преодолена тем, что он не знает по отношению к себе ничего внешнего. Такой дискурс есть, строго говоря, речь как теургия, вменяющая телам их несуществование.

Т.е. деконструкция осуществляется из уже совершившейся в огромных масштабах деструкции и принимает форму реконструкции эмбриональной релексивности. Пустотный канон представляет собой деконструирующую реконструкцию минимума релексивной культуры: о ее максимизации, которая, в свою очередь, нуждалась бы в деконструкции, — такова ситуация классической грамматики, — нет и речи, потому что сама пара релексия/бессознательное не работает в речевой культуре, тотально сознательной и нерелексивной одновременно. Основная масса художественных актов совершается в неспециализированных пространствах социума; это искусство бесконечно репродуцируемо социально. Более того, любой акт власти в речевой культуре по своей интенции является художественным актом.

В геологии псевдоморфозами называются минеральные образования, обладающие внешней кристаллической решеткой, чуждой слагающему их веществу. Образуются они путем заполнения полостей, оставшихся от выщелоченных минералов (псевдоморфозы заполнения) или химическим замещением; при этом значительная часть вещества замещенного минерала входит в состав замещающего (псевдоморфозы превращения) или выносятся полностью (псевдоморфозы вытеснения).

Советская визуальная культура дает примеры всех трех видов псевдоморфоз, позволяющих развести концептуализм с авангардизмом (модернизмом) и соцреализмом. Я бы связал

концептуализм с псевдоморфозами заполнения: подобные псевдоморфозы не смешиваются с замещенным минералом в надежде его преодолеть (парадигма борьбы, основная для авангардизма, которому соответствуют псевдоморфозы превращения) и не вытесняют его полностью, достигая невиданной ортодоксии, как это делает соцреализм (с ним связаны псевдоморфозы вытеснения); они просто размещаются в образовавшейся пустоте, воспроизводя форму именно этой, а не какой-либо другой пустоты. Деконструкция становится в их случае стратегией не-превращения и не-вытеснения, простой фиксации формального устройства конкретной (она всегда конкретна) пустоты. В этом плане классическая деконструкция, также реагирующая на форму пустоты, отличается от концептуальной прежде всего своей деструктивностью. Практикуемая московским концептуализмом оберегающая деконструкция превращает живопись в природный заповедник, где охота, если не считать случаев явного браконьерства, еще долгое время не будет разрешена.

1989 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Derrida J. La vérité en peinture. — P., 1978. — P. 89
2. Ibid. — P. 342.
3. Ibid. — P. 345.
4. Вообще для старших концептуалистов — Кабакова, Пивоварова, Булатова, Комара и Меламида — характерна приверженность деконструктивистской парадигме, тогда как более молодые концептуалисты склоняются к симуляционизму. Последнее обстоятельство резко сближает их с западным симуляционизмом. В случае симуляционной парадигмы ситуация сглаживается, ибо сталкиваются всего лишь два вида экстатического, рыночного и символического. На этом витке, представленном работами таких групп, как “Медгерменевтика” и “Перцы”, возникают проблемы соизмеримости и обмениваемости в рамках мирового художественного рынка.

МЕТАМОРФОЗЫ РЕЧЕВОГО ЗРЕНИЯ

В современной гуманитаристике работает фундаментальный эффект, который можно обозначить как “ножницы Бахтина” и который может послужить хорошим введением в проблематику речевой культуры. Я имею под этим в виду ставшее классическим разведение Бахтиным предложения и высказывания, лингвистических и речевых фактов. Предложение, гласит эта теория, не имеет непосредственного контакта с действительностью, не определяет ответную позицию другого, не обладает смысловой полноценностью. Все эти свойства принадлежат исключительно высказыванию. Из примата высказывания следует, что “мы никогда не произносим слова и не слышим слова, а слышим истину и ложь, доброе и злое”.¹ Сказать, что мы слышим “истину в речи”, “добро в речи” равносильно утверждению, что истина не предшествует коллективному сцеплению высказываний, не задает, как полагала философия со времен платонизма, сами условия говорения в культуре, но является эпифеноменом коллективного сцепления высказываний как субъекта. Я подчеркиваю это “как субъекта” не случайно, а потому, что безличное сцепление открытой предметности языка также может быть условием идеи истины, добра и т.д. Но речевое “добро” принадлежит исключительно коллективному субъекту, а не сцеплению высказываний как таковому, которое, будучи условием, не дает овладеть собой никакой субъективности. Знакомство с историей философии только затрудняет понимание этой (ее можно назвать “панречевой”) позиции, потому что в ней основные философские и антифилософские ходы обрезаются одинаково радикально: панречевая концепция является антирефлексивной и антибессознательной одновременно, она противостоит платонизму не меньше, чем микрофизике власти или психоанализу.

Роль слова в пределах панречевой концепции безмерно возрастает, практически оно (подробный анализ см. в статье “Сознание в речевой культуре”) не знает по отношению к себе ничего внешнего. Все культурные знаки входят в единство словесно-оформленного сознания, “несловесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее...”.² “Язык, слово —

это почти все в человеческой жизни”.³ В речевой культуре, канон которой проявился не только в работах “круга Бахтина”, но и во всей линии “русского космизма”, слабеют вертикальные связи слова с планом содержания, истина в ее рамках — целиком внутриречевая проблема. Зрение дано как тотальное речевое зрение, но редуцировано в специальных, специализированных формах, т.е. зрение как особый механизм индивидуации присутствует здесь лишь негативно, как угроза. Речевое зрение не визуально.

Визуальность в речевой культуре связана с проблемой “того света”, реализованной коллективной идентичности. А подобная идентичность как бы провидит тела уже “на небе”, не до, а после преобразования. В сталинское время идет борьба за право на преобразование и коллективную идентичность, подбираются все новые парадигмы для синтагмы, ведущей на небеса,⁴ а в изобразительном искусстве того времени этот процесс как бы окончательно переносится в область сверхиндивидуальных телесных напряжений. Причем это не вертикальное (религиозное), а горизонтальное (имманентное культуре, атеистическое) преобразование.

Для того времени особое значение имело оформление публичных пространств (метро, ВДНХ, парки культуры): ведь там, а не в специализированных хранилищах искусства передвигалась ставшая основным фактором культуры номадическая масса. Изображение есть уже стазис движения массы, этим оно уже опасно. Поэтому оно должно было искупать факт своего появления на свет патетикой невозможного референта, точнее, подменять патетику изображения патетикой самого референта. Кроме поверхностных признаков “классицизма”, соцреализм того времени — это искусство, прямо ориентированное на референта⁵ и в этом смысле на невозможное, причем ориентированное настолько, что оно постоянно ощущает дефицит “низких” означаемых, которые могли бы его устроить. И это неудивительно: ориентация на референта — это, как известно, смерть сигнификации. В сфере искусства террор выливается в поиск бесконечной ортодоксии, в строгом смысле слова, конечно, невозможной. Автор не сам стирает себя, а его стирает безмерный ужас перед грехопадением самовыражения, когда когитальное становится синонимом суицидального. Поиск коллективной идентичности предполагает в ту эпоху примат торжества просветленной трупности состоявшегося рая над любыми телесными отправлениями и эмпирическими проявлениями живого. Другими словами, коммунизм образов был

построен уже тогда, у истоков устремления к бесконечной ортодоксии.

Опора на насилие означает бесконечное становление тел культуры, смерть созерцания, представления и субъекта, конституирующего мир как горизонт. Культура становится возможной в форме агрессии против культуры, так что падение уровня агрессивности — т.е. то, с чем связывается расцвет “обеспеченной” культуры, — означает кризис культуры экстатической.

Интересно, что лица людей на фотографиях 30–40 годов отретушированы так, что кажутся совершенно гладкими, как бы преобразованными бесконечным чувством, которое должно быть похоронено в них. В скульптуре, — например, в скульптуре метро, — бесконечность чувства имеет своим визуальным эквивалентом стирание лица как объекта созерцания, вообще дискредитацию акта созерцания. Взгляд этих существ стирает лицо, уничтожая актом смотрения собственную субстанцию. Этот взгляд антибиологичен в том смысле, что утверждает неизбежность становления и за пределами жизни, не знающей трансцендентного; коллективная идентичность, вытекание внутренней субстанции личности через взгляд, и в пластической форме ускользает от репрезентации. Это есть само непредставимое, то, что свидетельствует о несводимости символического обмена к знаковому на всех уровнях симуляции. Устремленность к коллективной идентичности превращает эти изображения в симулякры: этим экстатичным образованиям нельзя вменить никакой ответственности и вместе с тем они не знают по отношению к себе ничего внешнего. В этом отношении на картинах и во всей образности эпохи Большого Террора действуют не обычные визуальные образы, а зомби, аккумулировавшие в себе смерть и в силу этого абсолютно живые. В отличие от классических образов, всегда склоняющихся перед приматом события-прототипа, зомбийные “образы” уничтожают саму возможность прототипического. С этим связана их “неинтересность”, переполненность внехудожественными энергиями и агрессивность по отношению к любому профессионализму и виртуозности. Эффективность этой образности неотделима, как я уже отмечал, от ее пребывания в публичных пространствах.

На Западе смерть искусства принимает форму его сверхэффективности, искусство там овладело способностью превращать факт своего исчезновения в меновую стоимость. Последнее обстоятельство локализует зону трансгрессивности “искусства за пределами исчезновения” (например, симуляцио-

низма). Напротив того, сталинская образность перешагивает через измерение художественности ради чисто символической эффективности, она опирается не на демоническую сверхличность, а на коллективную идентичность.

Новый изобразительный канон подстраивается под “эпическое” речевое зрение коллективных тел,⁶ противостоящее обмениваемости и рациональной калькуляции. Огромная кафковская машина начинает записывать приговоры непосредственно на телах, покрывая свою крайнюю оргиастичность полководьем стирающих план содержания речевых практик.

Из этой фазы нельзя выйти, не признав, что сам знаковый обмен может стать основой символического принципа, независимого от потлача, что из распада коллективных тел можно выжать энергию, превращающую символический обмен в знаковый. Только в этом случае профанные коды внешнего — фотозрение, мода, ответственность за имидж — перестанут наткаться на “вихри враждебные” из революционной песни.

Для того, чтобы уйти от столь радикального хода, буквально распыляющего их, коллективные виды телесности пускают в ход большие запасы внутренне присущей им симулятивности и непрерывно гиперреализуют самих себя, сохраняя нетронутым лишь сам способ гиперреализации. Я имею в виду симуляцию знакового измерения и кодов внешнего для переработки телесного и изобразительного канона эпохи сталинизма. В результате в последние годы мы сталкиваемся, с одной стороны, с воспроизведением фантазируемых рыночных означающих, а с другой, на уровне массовой культуры, — с явлением, которое я предлагаю именовать порноангелизмом, своеобразной коммерциализацией политики гласности на внутреннем рынке.

Грехопадение преображенных коллективных тел на этой стадии симулируется как неизбежное, со всеми атрибутами их бренности и распада. Это не просто имитация. Симуляция в определенном смысле является противоположностью имитации: если последняя предполагает прототип-оригинал, который подлежит репродуцированию, то первая интериоризует внутри себя все возможные признаки оригинала, стирая тем самым линию, отделяющую копию от оригинала, будучи вне истины и лжи. Таковы не только технологические симулякры, основанные на сверхиндивидуации, но и изначально гиперреальная коллективная идентичность, уничтожающая принцип реальности своей тотальной “сознательностью”. Порноангелические тела как бы обомлели от возможности симулировать коды внешнего, знаки индивидуации, пусть при этом их

безразличие к обмениваемой знаковости становится еще более выпуклым и очевидным. Так, вместо проститутки из недавнего двухсерийного фильма “Интердевочка” мы видим бесплотно-го порноагнела, обладающего лишь выполненным в речи телом, не работающим, не изнашивающим себя (как изнашивается тело проститутки в фильме Годара “Жить своей жизнью”). Эта жизнь в коллективной речи имеет определенную телесную практику своим немислимым привеском или нулевым означающим. С другой стороны (это важная новация), в эпоху гласности начинает признаваться риторическая необходимость внедискурсивных предпосылок языка; речь в этой фазе эволюции абсорбирует в своей стихии внешние признаки власти — дискурса. В противоположность этому, террор не знал никакого внешнего по отношению к себе содержательного эквивалента, он сам был своим внутренним и одновременно внешним, впитывая в себя огромные дозы смерти в виде все новых порций исторического оптимизма. Это был оптимизм зомби, светлое будущее без вариантов.

Порноангелы, как и технологические симулякры, также имитируют не оригинал, а сами себя, обеспечивая за счет высокой интенсивности выход за пределы имитации, туда, где “кончается искусство и дышит почва и судьба”. Они пропускают через себя весь мир, оставаясь самими собой. Но каждый новый уровень симуляции, секуляризуя сакральный имманентизм изначального жертвоприношения, подводит коллективные тела к грани самоисчерпания, за которой их может ждать распад, т.е. то, что уже не поддается симуляции наличными средствами. Порноагнелизм есть, собственно, симуляция того, что опасно для их выживания в качестве коллективных образований: таковы иностранные означающие и вообще необходимость принять в себя взгляд Другого в невиданных ранее масштабах. Если считать мутацию катастрофой, то порноагнелизм есть предвосхищенный и тем самым отсроченный катастрофизм. Чтобы не иметь рынка, теперь нужно симулировать все внешние признаки рынка; чтобы не иметь политики, нужны политические шоу; чтобы не иметь взгляда, нужно инкорпорировать в дискурс искусства множество новых обозначающих. На этом этапе нет ничего запретного — кроме самого бессознательного. Образно говоря, общество летит на автопилоте, команда перешла в пассажирский салон и уже с трудом отличима от остальных участников полета; каждый может подбежать к ставшему ненужным штурвалу, покрутить его, воображая себя пилотом, но это — детские шутки,

патетические и безвредные (среди подбегавших — соцартисты, рок-музыканты, писатели). Опасны те, кто могут повлиять на программу автопилота, да то обстоятельство, что убывает горячее в бензобаках.

Симуляция является заменой распада на нетелесную трансформацию (термин Делеза-Гваттари), но обмен, становясь все более знаковым, грозит принципу символической обратимости, без которого выживание коллективной телесности невозможно (что сделает неизбежным столкновение с проблематикой стоймости). Порноангелизм мобилизует все ресурсы, чтобы избежать приведения к знаковости. Только после катастрофического наступления царства "нормы" со временем, возможно, проявится стремление к сверхэффективности частичных объектов.

Симуляция ненасильственности означает не только минимализм насилия, но и действительную зараженность пацифизмом. Если симулировать, не заражаясь, то это будет простая имитация. О симуляции болезни можно говорить тогда, когда есть все симптомы, но нет самой болезни; симуляция болезни — это то, к чему неприменимо различие здоровье/болезнь; будучи фигурой становления, она находится вне этой оппозиции. Симуляция является синонимом овладения поверхностью глубиной. Для советской изобразительности эпохи перестройки характерно ускользание от тиранического всеприсутствия начал и примата преобразования над представлением. Социокультурной предпосылкой этого искусства является снижение интенсивности преобразования мифической общности к "началам".

Власть на этой стадии начинает симулировать свои необязательные проявления в огромных количествах, причем часто более успешно, чем соцартисты. Тем самым она, как вылезающая из своей кожи змея, освобождается от избыточной легитимации, связанной с тем, что насилие не требовало обоснования, нуждаясь не в легитимации через наррации, по Ж.-Ф. Лиотару, а в телесном преобразении, не в обсуждении, а в райской просветленности и ликования. Эта-то избыточная легитимация через сам механизм насилия и становится жертвой нового витка гиперреализации мира, смывающего прошлые имитативные подобию, претензии на сверхобоснование и сверхконтроль над социумом.

Появляются намеки на то, что мир предстанет в модусе здравого смысла и место чрезмерности символического займет эквивалентность знакового, а карнавализацию жизни вы-

теснит проза рынка. Огромная эмоциональная вовлеченность в потлач, которую принято теперь называть политикой, — по интенсивности она напоминает, скорее, тотализатор или игру на бегах, если бы они могли стать тотальными, козкстенсивными социуму, — выделяет из себя пробную театрализацию частного интереса в виде кооперативов, аукционов произведений искусства и других зон пока еще фантомальной обменности. Идет как бы шаманская репетиция рынка: шаман проверяет реакцию на ранее запретное слово и одновременно символически внедряет его в бессознательное посредством многократного повторения.

Репетиция рынка есть также репетиция новой визуальности, замена иконического, речевого зрения фотозрением. С последним связан целый комплекс проблем, лишь незначительную часть которого составляет фотография в узком смысле слова. Фотозрение — это прежде всего контроль деталей собственного изображения, мода как обязанность меняться в соответствии с кодами товарности, превращая символический обмен в знаковый, складывание себя из знаков, помещение души во внешнее. Между тем в нашем обществе духовность до недавнего времени связывалась с отказом переводить символическое в знаковое, с террором против внешнего. Через душу, любовь, доброту составлялись коллективные тела как экстатические образования, исключающие самоидентичность (без которой невозможна рефлексивная философия). Поскольку моя идентичность не имеет внешней пространственной развертки, я живу не для себя, моя жизнь экстатична по отношению к себе самой, это — абсцесс символической эффективности речи, я дан себе исключительно как другой. В таком случае можно имитировать знаки внешнего, но нельзя на их основе осуществить сборку: я не могу заболеть ими, симулировать их симптомы. Другими словами, чем лучше я как имитатор, тем хуже я как симулятор.

В отношении западных означающих искусство эпохи перестройки имитативно, и в отношении местной изопродукции симулятивно. Имитация западных кодов креативности рождает симулякры, рассчитанные на советский художественный контекст. Имитация означающих западных культур рассчитана на шокотерапию культуры местной. Но при этом не надо забывать, что сама эта культура в последние годы успешно перевела ряд слоев своей прошлой "реальности" на положение гиперреальных. В результате оригинал стал максимально интенсивной пародией на самого себя, а его симуляция

превратилась в банальную имитацию.⁷ Высокая символическая эффективность работ московских концептуалистов в локальной культуре⁸ связывается с угрозой втягивания ее в зону тотальной обмениваемости, в интернациональный контекст, где она получит статус нормальной семиотичности, что не мешает западным дилерам покупать ее как “оригинальную”, т.е. местную изопroduкцию. Это относится не только к концептуалистам, но ко всем художникам, ориентированным на международный знаковый контекст. На международных аукционах типа “Сотбис” угроза катастрофы разрешается тем, что В. Тупицын назвал “принесением даров”, шикарней в отношении цен распродажей.

Запад все более становится местом обитания художников, пафос творчества которых не дает им отождествиться с символической стороной чистой знаковости, на стадии постиндустриального общества перекодирующей любую потребительскую стоимость в меновую. Порог непереводимости становится в такой ситуации, как никогда, зримым: презрение к личности выступает как обратная сторона эгалитарного гуманизма, как основание потлача “без конца и края”. “Преимущества социализма” утверждают себя за пределами идеологических догматов, как политика охраны массы от напора технических протезов и связанной с этим атомизации. Потlach также использует технику в своих целях. Но он нуждается в минимуме протезов, претендуя оставлять отметины на самих живых телах. Его стихия — это абсцессы, вздутия тел, поверхность которых подвержена агрессии массы и постоянно меняется. Этим свойством обладают и представленные на этой выставке объекты О. Петренко и М. Скрипкиной (“Перцев”), на внешней оболочке которых то образуются впадины, то раздуваются флюсы.

Если бы ресурсы для продолжения символического обмена были бесконечны, логика самой дорогостоящей бедности в мире могла бы окончательно выкристаллизироваться как система, для которой полураспад является нормой. Но дело в том, что, в отличие от других известных видов потлача, о которых сообщают нам Ф. Боас, М. Мосс, Ж. Батай, индустриальный потlach нуждается для своего продолжения в огромном количестве ресурсов, его расточительность безмерна и он довольно быстро исчерпывает эквозозможности даже самой огромной страны. Тогда с фатальной неизбежностью начинают свою атаку знаки с их банальной экономической эффективностью и калкулируемой рентабельностью. Политика гласности и есть, собственно, симуляция радостной встречи этих “заклятых” друзей.

Агрессивность на этой стадии становится симулятивной, начинается репетиция предельного перехода. Театрализация не-театрализуемого — т.е. рынка — заставляет заражаться его симптомами, не болеть, но как бы постоянно заболеть. Событность преображения есть то необмениваемое, ради сохранения которого гиперреализуется любая “реальность”, в том числе все прошлые лики идеологии.

Но на одно неспособно и гиперреальное: оно не может гиперреализовать само себя, приняв в свое лоно недекорированную знаковость, становящуюся базой нового символического порядка. Для этого гиперреальное должно грубально изменить качество задействованных на его производство тел, фактически лишит их самих себя. Чтобы избежать подобной катастрофы, оно готово симулировать что угодно. Образные напластования авангарда последних лет являются такими удавшимися, состоявшимися симуляциями. Это и неудивительно: то, что изнутри системы представляется разрушительным для нее, как раз помогает ей выжить. Неизбежность мутации — если (произвольно) считать ее неизбежной — обыгрывается симуляцией неизбежности и за счет этого отодвигается на неопределенное время. Эксплозия заменяется имплозией, взрыв — потрясением. Причем главным местом борьбы за ускользание от чистой знаковости и обмениваемости все больше оказывается сам рынок, эта Мекка ирреализации реальности, рынок, который никогда не может быть до конца рынком, оставаясь в конечном итоге наиболее рациональной формой магии.

Потlach на стадии порноангелизма⁹ предстает закамouflированным под обычный обмен, последний гиперреализует потlach, не давая ему диалектически перейти в свою противоположность. Их взаимодействие принимает форму того, что Марсель Мосс назвал “поставками агонистического типа”, форму истребления символами знаков.

“Заболевание” западными означающими есть форма борьбы с ними: способ проверить силу их воздействия при близком телесном заражении, испытать сопротивляемость культурного организма, облученного симулякром. В этом смысле всяма эффективной является стратегия группы “Медгерменевтика” (представленной на выставке инсталляцией “Новый Год” и работой “Памяти Н. Радлова”), устремленная к пределу конвертируемости культур: медгерменевты бросают вызов рынку, максимально полно интериоризуя в своих работах его символические требования, но без крайней задействованности в его

инфраструктуре, на которую реагирует западная симуляционистская парадигма. По сравнению с ними более “фольклорные” образцы искусства перестроечной эпохи выполняют ту же функцию с большей ленной, подчеркивая свою “русскость”, “лубочность”, “декоративность” и другие уже “проигранные” — в обоих смыслах этого слова — ценности. Медгерменевты напоминают мне людей, похитивших важный секрет из области высокой технологии, научившихся собирать и разбирать очень сложные игрушки. Но все это они делают на дому, пользуясь вместо похищенной электроники техникой “стабилизации психоделических фантомов”. Между тем в плане символическом изделия медгерменевтов (хотя бы артпроект, напечатанный в первом номере русского “Флэш Арта”) являются работающими структурными эквивалентами бейсбольных мячей Джеффа Кунса и полка Стайнбаха. Это наводит на размышления о более сложных соотношениях оборонно-промышленных комплексов соответствующих стран, чем это видится вдохновляемому чистым технологизмом взгляду. Эти “подозрения” подтверждаются сложными в аэродинамическом отношении объектами “Перцев” и рядом недавних работ С. Волкова, неотделимых от проблемы “разглядывания” в ее эстетико-техническом аспекте. Все эти художественные стратегии связаны со своеобразным атакующим ускользанием, принципиально отличным от избегающего ускользания, которому следует группа “Коллективные Действия” (далее — КД).

Интересны также имитационные ходы А. Ройтера, как бы не желающего подвергать себя риску непредсказуемо интенсивных симуляций. Чтобы избежать заражения всерьез, этот художник с крайней дотошностью обустраивает встречу формальных кодов концептуализма с клишированными местными означаемыми; некоторая рассудочность такого способа артистического поведения наталкивается на грандиозность воображаемых синтезов, которые должны вот-вот случиться, но как-то не случаются, оставляя нас наедине с безукоризненными в формальном отношении произведениями.

Вообще заходить в символической конвертируемости максимально далеко значит — если перевести это на язык инфраструктур — грезить о беспределности культурных возможностей, предоставляемых местной системой художественного производства, демонстрировать на уровне воображаемого ее реально не существующую беспределность.¹⁰ При всем внешнем миролюбии это довольно агрессивный акт: его предельная незаметность позволяет беспрепятственно расправляться с самым принципом реальности.

Иную направленность имеют работы группы КД: установку этой группы правильно обозначить как терапевтическую; она связана с врачеванием символических ран, наносимых насильственностью местной социальной жизни. Эта терапия имеет отношение скорее к области минималистической музыки — к примату шумов над музыкальными звуками у Джона Кейджа, — чем к собственно визуальным ценностям как в их западном, так и в советском понимании. В этом отношении вызывает интерес недавняя ретроспектива этой группы под названием “Исследование документации”.¹¹ Организаторам удалось найти экспозиционный эквивалент пленерных акций КД. Грань между искусством и неискусством в границах этой выставки-инсталляции оказалась стертой. Увеличенные черно-белые фотографии на стенах и на симметрично расставленных письменных столах прочитывались не как вещи с их собственной аурой, а просто как разбухшие изображения с вдвойне “смазанной” событийностью: “смазанной” как неестественно увеличенное воспоминание (я был на некоторых из этих акций, но снимки старательно подчеркивали иллюзорность моего присутствия) и как событие, освобожденное от большинства своих измерений, необходимости общения, передвижения, говорения. Освобождающее воздействие этой неопознаваемости начинало сказываться сразу же, создавая “аквариумный” эффект. В основе его был своеобразный ритмический минимализм в развеске работ: соблюдение равных промежутков и размеров по всему периметру инсталляции, освещение фотографий с помощью мягких кварцевых ламп, драпировка стен черным бархатом и другие экспозиционные приемы. В одном из залов лампы освещали не сами черно-белые изображения, а обступающую их пустоту, которая в рамках этой выставочно-инсталляции и была, собственно, главным произведением. Особый комфорт ощущался от исчезновения необходимости опознавать нечто в качестве произведения искусства, удовольствие связывалось с пребыванием в максимально асигнифкативной среде.

Можно говорить также о возникшей в последние годы стратегии искусства как рукоделия и связанной с этим феминизации художественного контекста (а не просто появления на сцене работ художниц). Эта стратегия связана с отказом от перенапряжения фактурных реалий, которые в 60-е годы пропускали через себя авторскую субъективность, безжалостно поглощающую их “плоть”. Принципиально рукотворное, искусство как рукоделие делает сопротивление материала жесту художника необратимым (в советском контексте это прочитывается также как дегероизация искусства-служения, прива-

тизация творческого жеста). Обрамливание таких предметов неотделимо от иронических коннотаций. "Честное" обрамливание должно быть результатом формообразующей активности автора: обрамливается кусок окончательно освоенного им мира, образно говоря, выработанный кусок художественного Клондайка. В ковриках Л. Звездочетовой, "Постельных режимах" Н. Козлова, работах Е. Елагиной, М. Константиновой, И. Макаревича и перформансах группы "Рама" (А. Альчук, М. Рыклин) обрамливание пародируется как агрессивное в себе действие. Т.е. обрамливается Авторство, сама демиургическая претензия. Давление на раму изнутри, со стороны самих предметов, столь слабо, что для своего сдерживания вообще не нуждается в раме; таким образом обрамливается не заслуживающее обрамливания. Первичное упорядочение материала не переходит в этих работах в оргию креативности. (Естественно, что о феминизации контекста последних лет можно говорить только в том случае, если не понимать этот процесс в смысле триумфа женщины как Субъекта.)

Банализация важнейшего для модернизма акта обрамливания совершается в этих работах на основе максимально прозаических материалов: кирпичей, оконных рам, носилок, стеклянных контейнеров, детских игрушек, лент и т.д. Произвольное обрамливание не только не конституирует художника в демиурга, но становится фикцией, нужной для того, чтобы явить объект в его непокорности кодам созерцания. Тем самым деконструируется модернистское притязание придать искусству статус негативной теологии.

Можно надеяться, что в скором времени художники перейдут к созданию моделей, превосходящих по своей интенсивности и трансгрессивности не только все то, что дают коллективные тела в порноангелической фазе их развития, но и чудовищную экстастику предшествовавшей ей эпохи "высокого терроризма".¹² Происходящее станет понятным тогда, когда войдет в плоть через кожу. Заставить мыслить кожей, следуя максиме Антонена Арто, — актуальная задача; не поставив ее, нельзя преодолеть "оборонничества", вбитого в интеллектуалов гвоздями террора.¹³ Через это лежит путь к гражданскому обществу и созданию правового субъекта, приходящего на смену такому метафизически непроясненному понятию, как коллективный субъект или соборная личность.

1989 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Я особо признателен Виктору Тупицыну, автору статьи "Идеология, топ атморг", инициировавшей симуляционистскую парадигму применительно к советской ситуации. Ряд интеллектуальных ходов был также подсказан личным общением с ним в 1988–1989 годах.
2. Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. — Л., 1929. — С. 84.
3. Там же. — С. 21.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 297.
5. См: Clarke K. The Soviet Novel. History as Ritual. — Chicago, 1985.
6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. — М., 1965. — С. 36. Нулевая перформативность языка связана с отрицанием того, что Делёз и Гваттари называют (в работе "Milles Plateaux". Р., éd. de Minuit, 1983) "недискурсивными предпосылками языка". В число их входит и независимая от речи визуальность. Без этих недискурсивных предпосылок нет и дискурса в материальности его проявлений, а также имплицитных недискурсивных предпосылок языка, т.е. внутренне присущего языку внешнего. Незрелость первичных визуальных кодов в русской культуре является предметом внимания художника-концептуалиста Ильи Кабакова в его известных инсталляциях "Муха с крыльями", "Комната" и др.
7. Порноангелизм не знает искуса трансцендентного, он полностью имманентен культуре. Аморализм принимает в нем форму тотальной морализации всего, заговаривания плана содержания. Его распространенность в советской культуре следует соотносить с тем, что профессионализм в ней близок мейнстриму массовой культуры.
Говоря о порноангелизме, я не имею в виду ту часть концептуального искусства (прежде всего работы В. Сорокина и Г. Кизеальтера), которая использует порнографический дискурс как материал.
8. Не следует путать визуальный канон речевой культуры с проблемой зрения в русской традиции как таковой. ОПОЯЗ и весь формализм — Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум — стояли скорее за визуализацию литературного измерения (отсюда их пристальный интерес к кино, фото и другим новым тогда способам технического воспроизведения изображений), чем за "олитературирование" изобразительных знаков культуры. Тыняновская концепция "быта" включала в себя огромные пласты невербализуемого опыта, не охватываемые панречевой концепцией "круга Бахтина".

Визуализация невозможна без индивидуации, а последняя — без функционирования кодов товарности. Лишь наличие этих инфраструктурных реалий заставляет знаковое заражаться вторичными признаками символического. Это просеивание составляет часть индекса экономического здоровья культуры.

Исключительное доминирование коллективистских телесных практик в культуре заставляет павречевую концепцию казаться самоочевидной с точки зрения внутреннего наблюдателя. Такова неизбежная оптическая иллюзия.

9. Порноангелизм не знает соблазна трансцендентного, он полностью имманентен культуре. Его распространенность в советской культуре логически связана с тем обстоятельством, что профессиональное творчество стоит в ней исключительно близко к мейнстриму массовой культуры.
10. Это оставляет нас наедине с загадкой Сфинкса: “Задаешься вопросом, будет ли советское альтернативное искусство в конечном счете интегрировано в международный культурный контекст или же оно обречено и дальше оставаться последним экзотическим прибежищем либидинальных инвестиций западных ориенталистских фантазий и желаний?” Этим вопросом М. Тупицына заключает свою монографию о советском андеграунде (*Margins of Soviet Art.* — Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989. — P. 137).
11. Эта выставка состоялась в выставочном зале Красногвардейского района с 15 по 30 ноября 1989 года. Организована И. Бакштейном, Е. Елагиной и Г. Кизевальтером.
12. “... выделяются отрывки, съемные фрагменты наподобие подписей: пишущая машинка или красный прибор для письма, очки, зонтик, шляпа, жилет, стул, сигара и пр., но также шлемы и винтовки с оптическим прицелом...” (Derrida J. *La vérité en peinture* — P.: Flammarion, 1978. — P. 209).
13. На уровне дискурса этот соблазн был реализован Полем Вирлио в его концепции “тел скорости” (развиваемой в книгах “Скорость и политика”, “Эстетика исчезновения” и др.). В этой связи не следует также забывать де Сада, Батая, Бланшо, Клоссовски, Бельмера, Арто, Делеза...

ОСТОРОЖНО, ОКРАШЕНО!

Можно без преувеличения сказать, что мы живем в море текстов, одни из которых воздействует на нас специально, предупреждают: “Не ходите по путям”, “Ток высокого напряжения”; увещевают, призывают (выполним, встретим, отметим); другие — воздействуют самым фактом своего существования (как тексты нецензурного содержания, которые энтузиасты пишут на незанятых городских поверхностях). Их безымянные авторы являются как бы вечными дидактами, а мы — их невольными учениками.

Но если приравнять текстуальное к знаковому, то с помощью возникающей в результате семиотики социальная жизнь приобретает какой-то натурально несвойственный ей лоск; такой “красивой” она становится потому, что семиотический статус приписывается многим явлениям произвольно, “натурально” эти знаки невыделяемы из окружения, являются как бы органической частью недискурсивной среды, живут с ней одной неартикулируемой жизнью. Что дает дотягивание их до знаковости? Становясь знаковыми, они теряют недискурсивное качество, подчиняются означаемому; кроме того переводчик становится демиургом, так как теперь он контролирует главное — качество производимой реальности.

Классический концептуализм прерывает эту простую семиотизацию приемами умножения наблюдателей и использованием всего древнего пустотного канона. Он превращает означивание в фикцию построением таких — единственно реальных — ситуаций, в которых наблюдателей множество, центр отсутствует или смещен, периферия или “края” могут обнаружиться где угодно (и означают достижение некоторой свободы от иллюзий, поскольку центр иллюзорен). Вопрос здесь не в релятивизме, а в активном утверждении наблюдения как пустого и пустотного акта, не относимого ни к какому возможному референту.

В этом отношении как нельзя более характерна последняя акция КД — картина (состоялась 24 октября 1987 г.). Вдоль дороги были вбиты девять кольшков под номерами. Девять

зрителей-участников получили бумажные нумерованные жетоны и встали каждый к своему кольщику. От первого к девятому по цепочке передавался магнитофон с записью, в конце которой следовал приказ идти в поле, и так все увеличивающаяся группа шла по полю параллельно дороге. В поле, невидимый для остальных, лежал еще один участник, который вообще не знал, что происходит, и организатор перформанса, который знал, но не видел. Бесфактурности этого перформанса соответствовало становление фактурой самих участников-зрителей, его бессюжетности — превращение их в сюжет. В этой акции присутствовали как минимум восемь совершенно разных позиций наблюдения — ненаблюдаемое наблюдение, вовлеченное созерцание, физическое передвижение по полю и т.д. Кульминацией было предстояние группы из восьми первых участников девятому (они составляли классическую картину, которую тот неподвижно созерцал), отзывавшему их с поля жестом руки.

Неимоверный спектр ассоциаций связан с неопределенностью этого опыта, ни один из уровней которого не является адекватным. В случае перформансов и акций возможности этого рода опыта возрастают в связи с тем, что при всей своей семиотичности это еще и минимальный телесный опыт. Но аналогично устроены и такие чисто визуальные работы классического концептуализма, как “Стул” Кошута и “Муха с крыльями” Ильи Кабакова.

Дальнейшие сложности происходят от того, что кроме плана выражения все больше воздействует на искусство сама недискурсивная реальность, или план содержания. Он все больше становится тем, что А. Монастырский в “Земляных работах” называет “инспиратором”, точнее, он посылает инспираторов. Главное здесь, что и план выражения, и план содержания имеют каждый свою форму, соответственно дискурсивную и недискурсивную. Как, скажем, здание в форме кондора перед мастерской Кабакова и работы самого Кабакова периода строительства этого здания. Именно в силу того, что содержание, как и выражение, имеют свою форму, форме выражения уже нельзя приписать простую функцию представления, описания и констатации соответствующего ей содержания. Между этими планами нет соответствия, обе формализации имеют совершенно разную природу. Между тем классическая семиотика — и ее основа, соскоровская лингвистика, — основывались на признании сводимости любого содержания к знаковому. Будучи формами плана выражения, тексты переносятся

на план содержания механически: так, став текстом действия, действие утрачивает качество действия, подчиняется диктату переводчика, лингвистической конструкции субъективности.

Итак, если план содержания имеет собственную форму и здание-кондор переживает незнакомые трансформации, а работы инстипируемого им Кабакова, совершенно отличные от них, — знаковые трансформации, то нам придется допустить также, что визуальный или языковой знак дает форму чему-то принципиально отличному от него, а именно дискурсу. А также что поле дискурса значительно шире покрываемого семиотикой знакового поля, что на пути к семиотике и любой нормативной лингвистике дискурс многократно прореживается, теряет свое качество и что формальный лингвистический знак и есть потерявший свое качество дискурс. Зона дискурса перекрещивается через любую семиотическую или художественную практику так же, как число реально совершаемых актов высказывания тысячекратно превышает возможности перевода их в план представления, производной от которого является сама идея субъективности и научности (в том числе семиотичности и художественности как излияния уникальной индивидуальности; это вещи одного порядка). Дискурс как совокупность реальных речевых практик и недискурсивные предпосылки языка как совокупность реальных визуальных практик, еще до их кодификации живописью, являются условиями возможности соответственно литературы и изобразительных искусств. Они-то все более прямо дают о себе знать в современной литературе и искусстве.

Предметом московского некоммерческого искусства все больше становится советский дискурс, то, как масса речевых высказываний выполняется на самом деле; это “низкие” речевые практики с использованием нецензурных слов (прежде всего мата), грамматических выражений (как нормы, а не в качестве отклонения от правила), жаргонов, в том числе криминальных, давно и прочно вошедших в обыденную речь.

В наиболее чистом виде это можно проследить в работах писателя Владимира Сорокина: особенно глубоко он проникает в этот дискурс в работах последнего периода, в пьесах (“Пельмени”, “Русская бабушка” и др.). Это очень нелитературная литература. На язык Сорокина влияют качественно иные типы изображений, такие “неблагородные”, как комиксы, кинопродукция, фиксирующая телесные практики в необработанном виде и не достигающая поэтому уровня “художественного” кино, фото. От столкновения с речью в ее материально-

ти читатель-слушатель вещей Сорокина испытывает опыт деперсонализации, иногда травматический: хочется уйти, очертить себя ментальным кругом, куда не проникала бы эта речь, повлиять на ее автора тяжелым психическим диагнозом. Исключительным "героем" этого рода литературы является дискурс, речь до субъекта и объекта, речь как перформативное действие: в романе "Очередь" дискурсивно выполнено изгибающееся отползание очереди к ларьку с квасом, перекличка, половой акт и пр.

Из-за отсутствия автономии, из-за отсутствия субъекта, который мог бы им овладеть, и принципиальной массовидности происходящего мы можем говорить об асемiotичности этого литературного опыта. Правило нормальной литературы: "только придавая форму, только означивая, я даю правильную логику событию, только в среде литературно должного оно предстает в своей истине". Сорокин держится другого правила, перечеркивающего первое: "изымать из языка любое отношение к нему со стороны говорящего, не означивать; только флексии, никакой ре-флексии". Реален только дискурс как первоопыт языка, и недискурсивные предпосылки как первоопыт зримого; оба они локальны и не пересекаются ни в какой точке. В плане визуального как недискурсивных предпосылок языка эта литература стремится прямо продолжать работу глаза, сообщать невидимое эмоциональным зрением, но видимое физическим.

Не случайно сорокинское письмо по пафосу ближе к хорошей фотографии (вроде Дианы Арбус или Атже), чем к изящной словесности, и у них общие девизы: "Не моргать", "Не доводить до понятия", "Я — другой". Отсюда такое детальное описание простых физических действий, особенно того, что Бахтин называл "телесным низом": дефекаций, непроизвольных звуков, половых отношений и пр.

Это — один Сорокин. Неприятие местных культов и ритуалов, в том числе местной языковой морали, дает нам другого Сорокина. Я бы назвал этого еще одного Сорокина "воином истины", а это совсем не дискурсивная фигура: она продуктивна скорее социально и предполагает возможность морализации и десакрализации климата советского общества. Эта фигура нуждается в свежих семиотических ходах, неожиданных знаках и риторических приемах, в установлении внешней дистанции: сюда относятся страницы многоточий в "Очереди", десятки страниц газетного текста в конце романа "Тридцатая

любовь Марины", убитое животное-человек из рассказа "Открытие сезона" и т.д. Это такие же знаки писательского мастерства, какие были у Гофмана или обериутов, о них охотно пишут рецензенты, и они составляют своеобразное писательское фабричное клеймо, по которому Сорокин опознается во внешнем и которое сближает его с нормальной хорошей литературой и отдаляет от дискурса. Это то место, где писатель живет как автор.

Обериуты, Холин, Кабаков, Некрасов и теперь Сорокин работают с новыми логиками неаристотелевского типа — логиками коллективных тел. Тела с низкой конечной производительностью, это в то же время высоконапряженные образования, существующие во взаимном сцеплении или общении; любой их конечный продукт есть побочный продукт общения. Сознание в рамках этих коллективных тел производно от сознательности, а не от осознанности как проявления рефлексивной способности. Функция определения и названия здесь совершенно особая: на возможность индивидуации предмета указывается как на внешний и дьявольский момент, который в этом типе определения нереализуем. "Сивова — это башмак зала-таный", "Макарыч — это швабра" и т.д. Отсутствие механизма индивидуализации в культуре, где эти логики доминируют, означает отсутствие его коррелята — физического мира классической философии. "Обособление" через название, определение, указание пальцем представляется в этом климате чем-то негативным. То же происходит с ответственностью и самоутверждением через труд. Этот климат постоянно неблагоприятен даже для "выхода на труба".

Нетрудно догадаться, почему на уровне недискурсивных предпосылок такие логики оказывают разрушительное воздействие на семиотическую игру и почему неизбежны попытки их в эту игру втянуть (инвайронменты Кабакова и И. Наховой, объекты В. Сидура и А. Монастырского, не говоря уже о многих соцартовских работах).

Представление о том, что речь и действие внешни друг к другу, что высказывание описывает действие, если оно употреблено в изъявительном наклонении, и его вызывает, если имеет форму повелительного наклонения, — это семиотическая иллюзия. Есть множество действий, которые имманентно присущи самой речи и которые совершаются в процессе речи (употребляя императив, я приказываю; говоря "разве?", задаю вопрос). Поэтому: а) язык не есть код для дешифровки и понимания информации: приказывать, спрашивать, обе-

щать не значит информировать о приказе, вопросе, обещании — это значит совершать соответствующие действия, необходимо имманентные речи; б) необходимо пересмотреть соссюрговскую оппозицию язык/речь, так как речь перестает быть совокупностью индивидуальных особенностей использования языка; скорее семантика и синтаксис зависят от того, как совершаются реальные речевые акты. В этом смысле ситуация в лингвистике и в искусстве сходна. Только пока лингвистика и искусство остаются прикованными к постоянным величинам (морфемам, фонемам, картине как объекту созерцания, литературным жанрам), они возводят высказывание к означающему, а акт высказывания — к субъекту. Между тем есть область переменных величин, которые по внутриязыковым причинам не дают языку замкнуться на себя.

В этом отношении интересны работы группы молодых художников под названием “Медгерменевтика” — С. Ануфриева, П. Пепперштейна и Ю. Лейдермана. Они работают с коллективным бессознательным непосредственно, создавая простые интерпретативные ситуации. Например, на выступлении месяца два назад после зачитания непонятных основной части публики текстов, объясняющих задачи группы, они вынули пустую коробку из-под детского питания “Малютка”. На ней изображена женщина с младенцем. Потом кто-то сделал неожиданное заявление: “Знаете, сердце этого младенца, оказывается, бьется. Мы сначала тоже в это не поверили, но потом проверили с помощью специального прибора (кажется, стетоскопа), и оно действительно бьется. Этот прибор у нас с собой, так что желающие и сомневающиеся могут подойти и попробовать сами послушать”. Многие стали подходить, втыкать в уши прибор и слушать. Одни слышали, другие были в сомнении, третьи — не слышали ничего. Атмосфера накалилась. Как слышавшие, так и неслышавшие стали допытываться, кто они такие и какими методами работают, по каким критериям, например, отличают хорошую работу от плохой. Медгерменевты отвечали спокойно, внешне убедительно, но по сути это был набор слов, сложно упакованных, часто непонятных терминов и критериев. В результате публика была раздражена, наэлектризована и отчасти подавлена. Одна девушка-инженер патетично убеждала медгерменевтов искренне объяснить все как есть и не запираться. Они были как святые, которых побуждали немедленно явить чудо.

Предметом этого хеппинга было выявление глубоко сидящей в нас и наших согражданах мании интерпретации и верба-

лизации, т.е. проговаривания всего. Это глубоко магическая черта, сродни заклинанию. Без нее наше чудовищное влияние во все было бы невозможно. Медгерменевтам в тот вечер удалось задеть нерв советского дискурса — направленность на окончательную, райскую проясненность мира. Патетическое проговаривание не преобразуемо в знак, любая общая система координат уничтожает его жизненную среду. Возник опыт, который не имеет субъекта, а знак — продукт уже наличной субъективности.

В связи с работой группы “Медгерменевтика” возникает проблема документирования полученного опыта. Обычное документирование подразумевает семиотизацию опыта. Но процедура приведения к знаковости является насильственной по отношению к этому новому опыту: в итоге от него может мало что остаться, документация как бы возникает за счет опыта.

Ничего подобного нельзя сказать об акциях группы “Коллективные Действия”. Документация является необходимым продолжением этих акций; в достижении состояния знаковости заключена энергия этих акций (научение непрерывной семиотичности жестов входит в упоминавшийся пустотный канон). Правда, речь идет об особых “знаках без референта”. Отсюда парадоксальность документации: выявляемый семиотический заряд бесконечен. Поэтому правильнее говорить не о документации, а о документировании как открытом процессе.

В отличие от старой философии, исходившей из того, что чем менее что-то себя мыслит, тем более оно мыслимо — это нормальный физический взгляд, — новейшая философия держится правила “немыслящий немислим”. Фактически “Медгерменевтика” сталкивается с опытом, который слишком фактурен для того, чтобы быть мыслимым или, что то же самое, перейти в знаки: он как бы исчерпывается актуальностью, мгновенностью своих проявлений. Это напоминает то, что Бойс называл прямой демократией в действии или социальной скульптурой — как раз то явление, которое возникает после искусства, когда искусство вступает в эпоху декоративности. Нужны какие-то более сильные стимуляторы и это — патетика публичного говорения — один из них.

За умножением наблюдателей стоит благоразумие и мудрость, за напряженным опытом медгерменевтического типа скрывается паранойя, бред интерпретации. Отсюда невозможность терапии, катарсиса и семиотизации: дискурс безумия не имеет знакового эквивалента.

Искусство здесь переживает нетелесную трансформацию (термин Делеза—Гваттари) в какую-то иную среду; наступает онтологически новое событие. Допустим, вы летите на самолете, кто-то встает, вынимает оружие, и вы уже не в самолете, а в тюрьме, и не пассажир, а заложник. Состояние пассажира и состояние заложника есть телесные состояния, но то, что произошло в промежутке между этими состояниями, есть нетелесная трансформация. Искусство также не избавлено от таких метаморфоз, и неправы те, кто относится к ним патетически: то, что возникает на месте искусства, не хуже и не лучше его; оно не дьявольское, а иное, просто иное.

Аналогичные трансформации имеют место в философии. В противоположность классической философии с ее ориентацией на рациональный модус здравого смысла, Делез, Фуко, Лиотар опираются на безличное и доиндивидуальное поле, которое — несмотря на попытки в этом направлении, например, Ж.-П. Сартра — неопределимо как поле сознания: ибо нельзя сохранить сознание как среду, отказываясь от формы личности и точки зрения индивидуации. Искусство роднит с метафизикой прежде всего альтернатива, которую они навязывают: или бесформенное небытие, бездна без различий и свойств, или высоко персонализированная форма, индивидуальное суверенное существо. В той мере, в какой выражаемое не существует без выражающих его индивидов, мир действительно является “принадлежностью” субъекта и событие становится его предметом, аналитическим предикатом субъекта. Так, “быть зеленым” и “быть грешником” — аналитические предикаты конституировавшихся субъектов (дерева и Адама). Ну, а глаголы в инфинитиве: “грешить”, “зеленеть” — каков их онтологический статус?

Этот незамысловатый на вид вопрос затрагивает нерв психоанализа Делеза и постмодернистских теорий Лиотара и Бодрийяра. Их философия вытекает из рассмотрения того, что такое производная единичность или идеальное событие, выражаемое глаголом в неопределенной форме. Произвольная единичность, или сингулярность, неопределима с точки зрения логических предикатов количества, качества, отношения и модальности, т.е. она никак не затрагивается фактом пространственно-временного осуществления. Возьмем битву как сингулярность: это то, что не дает ей завершиться, поделить ее участников на победителей и побежденных, трусов и храбрецов; битва как событие разворачивается за всем этим, за осуществленностью.

А теперь о двух событиях менее чем недельной давности: аукционе Сотбис в Москве и явившейся как бы его продолжением поездке на пароходе, устроенной Клубом авангардистов (это одно событие, состоявшееся 7 и 8 июля), и акции КД Картина-2 от 10 июля. Оба очень существенны для меняющегося московского культурного климата, тем более что между ними обнаружили непредвиденные устроителями связи.

Несомненен возросший интерес иностранцев к внешним проявлениям советской культурной жизни и к изменениям, которые происходят на ее поверхности при неизменности ряда глубинных процессов, связанных с логиками коллективного тела, блокированием механизмов индивидуации в культуре, семиотической неотрефлексированностью простых жизненных процессов, — моды, питания, передвижения, — неопределенностью статуса носителей любого профессионального знания и пр. Во многом интерес к советскому авангардному искусству является отражением внимания к политическим процессам, происходящим в обществе в последние годы (перестройка, гласность), и проявляется за счет проблем собственно искусства.

Подлинным героем поездки на пароходе с “героями Сотбис” и иностранными журналистами была Картина, онтологически новый в нашем обществе роскошный фактурный объект, который заставляет раскошелиться. Мы являемся поставщиками сырья на мировой рынок; теперь среди того немногого, что можно продать в готовом виде и официально, появился новый объект — произведение искусства Картина. Он незримо висел в воздухе во время поездки; художники, искусствоведы, журналисты мысленно смотрели вверх и там видели Картину в нимбе из розовых лучей и себя как скромных агентов этого чудесного явления (лик “узревших”). Конвертируемость части местной изобразительной продукции на мировом рынке — совершившийся и в коммерческом отношении отрадный факт. Не лишенный, впрочем, травматических моментов.

Что это за моменты? Во-первых, в изменившемся климате наличие не рассчитанного на обычное потребление искусства начинает неприятно действовать на часть местных художников и искусствоведов, уже вовлеченных в конкурентную борьбу, и тех западных людей, которые приехали снимать “культурные сливки” с новейших политических процессов. Во-вторых, имеет место расслоение и поляризация андеграундного и авангардного искусства. Андеграунд из более или менее случайного круга общения становится чем-то более принципиальным

и более андеграундным, вытесняя вовне блоки нормального жанрового искусства. В-третьих, речь идет об ограниченной коммерциализации изобразительного искусства, в других областях культуры нет ничего аналогичного (прежде всего это относится к литературе и всей индустрии языка, каковой является идеология).

Направленность двух последних акций КД на картину не случайна — в нынешней московской культурной жизни это тревожный объект; картина раскалывает художников на плохих и хороших, вызывая крайние состояния: угнетенность одних и эйфорию других. Этому способствует двусмысленность картины как украшения интерьера, с одной стороны, и как Произведения, хранителя уникальной интенции творца, — с другой. Попытки “раскачать”, децентрировать картину предпринимаются повсеместно, но это слишком древняя форма, чтобы им поддаться. Производители картин нервничают, чувствуя, что эта форма требует постоянных напряжений, чтобы уклониться хотя бы от явной декоративности и погруженности в интерьер. Не случайно многие отказываются от воспроизведения картины как формы. Такие непроизводители картин, как А. Монастырский, С. Ануфриев, Н. Панитков и др., чувствуют себя значительно спокойнее. Они производят то, что нельзя непосредственно потребить. Между тем картина — это светский тотем приватизованного существа, сохраняющего приемлемый для общества уровень религиозности. Видимо, для сохранения спокойствия надо делать то, что вообще не дотягивает до уровня жанра. Ведь в культуре нет конкуренции хлама в обычном смысле слова, хлама, который не имеет другой жизни кроме обычной, предметной, не может ничего собой украшать и в своем безразличии к большим целям жизни напоминает труп, единственную органическую вещь, которая полностью равна себе самой.

На фоне сильных ощущений в области политики и искусства понятно разочарование американской съемочной группы после акции Картина-2: нечего снимать, происходящее на демонстрационном поле полностью слилось для них с ландшафтом, действие настолько невпечатляющее, что нет средства отделить его от обычных природных процессов. Фабула акции проста: на другом берегу реки появился человек, он медленно разделся и вошел в воду с объемистым свертком; потом плыл, держа его перед собой и, наконец, вышел на берег; в свертке оказалась завернутая в целлофан картина, которую другие

организаторы акции поставили вертикально на холме, освободили от целлофана, после чего сняли ее с подрамника, а сам подрамник разобрали. На картине был изображен огромный красный шар на фоне деревьев (возможно, увеличенное и раскрашенное фото). На этом же самом месте КД устроили в 1977 году акцию Шар, напоминанием о которой и была картина. После демонтажа картины все остались стоять перед картиной природы. Центральной в Картина-2 было, на мой взгляд, превращение картины в то, чем она является, в пустотный объект, который незначим сам по себе. Только благодаря картине мы видим мир как картину, декоративно; уберите ее — и мы утратим “пейзажный” взгляд на природу. Так же музыкальные звуки и смысловая речь “забивают” шумы, и требуются особые усилия, — например, Кейджа, шумовой поэзии и т.д., — чтобы напомнить о существовании целого мира. Так что культура — не благодеяние, а особый рисунок рубцов на нашем теле.

(На другом полюсе минимальной фактурности акции Картина-2 соответствует максимальная фактурность картины, которая была продана на аукционе Сотбис за самую крупную сумму — не считая известной работы Родченко “Линия”, но это уже история, — работы Г. Брускина “Фундаментальный лексикон”).

Июль 1988 г.

ОТКРЫТЫЙ ОПЫТ

О перформансе, по-видимому, невозможно говорить в общем: эффект присутствия на нем в каждом случае конкретен и необобщаем. Под предлогом обсуждения нового жанра мы фактически всегда вспоминаем о перформансах, в которых участвовали сами. Из этих незапланированных переживаний нельзя, как правило, выжать даже подобие теории. (С этим, в частности, связана идея бесконечного документирования, развиваемая А. Монастырским.) Что же касается перформансов, известных нам только в описании, через призму разных видов документации, то это не более как убедительные наррации. Они радуют (или огорчают) нас своими чисто литературными достоинствами. Однако мы не знаем о них главного: того, что не представимо и существует как открытый опыт. В каком-то смысле простая поездка в автобусе или очередь в туалет ближе к перформативному началу, чем самое блестящее повествование. Крис Берден, прибитый к крыше фольксвагена, или Терри Фокс, сжигающий огнем экзотические кусты в Калифорнии, импонируют нам как герои недосказанных комиксов — их очарование относится исключительно к незавершенности самого повествования. Поэтому не буду о них...

Первые перформансы, в которых мне довелось участвовать в качестве зрителя, были акции группы “Коллективные Действия” (КД). И самым сильным связанным с ними опытом был опыт становления знаком, реальной деперсонализации, переживаемый почему-то как освобождение. Документация КД, задуманная как потенциально бесконечная, собственно, камуфлирует заключенную в опыте деперсонализации пустоту, превращая ее в объект описания. Но это — квазиобъект, тонко сработанная фикция. Причем фиктивность этой фикции раскрылась мне только после того, как я сам принял участие в загородной акции “Произведение изобразительного искусства — картина”. Это было 24 октября 1987 года на Киевгородском поле.

“С появлением на поле возникло еще ощущение из другой, нефактурной сферы. Я знаком с документацией КД —

поле для меня семиотически насыщено, это как бы полигон знаков. Тут ничего нового. Ощущение, которое потом, как негатив, крепко, закреплялось, проявлялось — в фотографическом, а не в обычном смысле этих слов — хоть и подготовлено этим, но не это, по природе другое. Это ощущение личной деперсонализации, того, что я сам, по логике происходящего, становлюсь знаком. Здесь оно только намечается, забиваемое фактуальным рядом, влияя на этот ряд.

Оставшись один, я огляделся. Желтые березы в инее, пахота, серый промозглый день; нормальный среднерусский, среднестатистический “милый” вид (я благодарен труженикам кисти во главе с Левитаном за то, что они научили его не замечать, смотреть, как на нормальную необрамленную картину). Да, обычной рамы, рампы, как в театре, здесь не было, но ментальная рама была. В театральном пространстве можно быть отмеченным как знак, но стать там знаком нельзя; это закон любого жанра, перформанс в этом отношении — не жанр. Предварительно у меня было чувство чего-то среднего между шахматной доской и школьной тетрадью, в которую кем-то — кем?! — прилежно заносятся все действия входящих и исходящих знаков. Вопрос же о качестве меня как знака (какой я знак, какие ходы могу делать, какие нет) пока не возникал, точнее, затоплялся общим ощущением своей знаковости”.¹

*
* *

Иного рода опыт связан с работами группы “Медицинская Герменевтика” (МГ). Это, скорее, не перформансы, а хорошо отработанные хеппенинги, рассчитанные на спонтанность действия и непосредственность восприятия. Герменевты, как правило, не ограничивают себя формальными параметрами, которые имеют огромное значение для КД. Время действия, расположение участников, соотношение речевых кусков и молчания складываются в их работах как бы сами собой. Они увлекают из случайности закономерность прямо на глазах удивленной публики, опираясь на интуицию и большой опыт аутичного письма. Если интуиция дает сбой, с неизбежностью возникает театрализация. Нечто подобное случилось во время акции “Нарезание”.² Тогда А. Носик кричал всякий раз, когда Ю. Лейдерман начинал нарезать буханку хлеба с помощью хлебоборезки, и это очень напоминало сцену из пьесы Ионеско.

В последней акции “Сеанс одновременного дискурса”, проведенного МГ в Институте философии АН СССР 5 сентября

1990 года, П. Пепперштейн, С. Ануфриев и Ю. Лейдерман поочередно вступали в письменный диалог с каждым из присутствовавших. Театральность была удачно редуцирована к усилию письма, внутреннему диалогу МГ с каждым из референтов: в результате осталась куча листков, по каждому из которых можно было проследить зарождение чистой текстуальности со своими сюжетами и персонажами.

Вообще работы МГ связаны для меня с выраженным “эффектом присутствия”.

*

*

*

Некоторую специфику работ группы РАМА, возникшей более полутора лет назад, я вижу в том, что они протекают в зоне близкого телесного контакта и связаны с воздействием на бессознательное участников, поэтому в ходе перформанса иногда возникают непредвиденные эффекты.

В качестве примера — отрывок из документации акции “Турин—Турин”, состоявшейся 6 января 1989 года.³ После прочтения текстов Ницше, маркиза де Сада и Сорокина, участникам были розданы объекты в виде голубых ненадутых шаров, в которые были помещены презервативы с находящимися в них капсулами с живыми рыбками:

“Особенность центрального эпизода акции “Турин—Турин” заключалась в том, что участникам были предъявлены неинтерпретируемые объекты, соответственно нагрузка перенеслась на реакции собравшихся. Надо было реагировать на объекты на свой страх и риск или просто надувать шары, что и было предложено авторами.

В этот момент Ю. Лейдерман превратил неортодоксальный объект в ортодоксальный...⁴

Предложенная ситуация относилась к области не-искусства и была направлена на то, чтобы парализовать на 5–6 минут глубоко сидящее в нас “моральное животное”, все в мире делающее предметом суждения...

Помещение банального опыта смерти в голубой чехол, который можно надуть, как бы материализует генезис созерцательного отношения к несозерцаемому (набросок истории взгляда). В объекте же Ю. Лейдермана — почему он и является ортодоксальным — взгляд сразу упирается в ненаполненную голубизну; исчезает среда, в которой он зарождается,

и вместо произвольности акта наблюдения мы имеем ортодоксальную (одну из) наблюдательную позицию”.

*

*

*

Если КД сконцентрировали свое внимание на агрессивности речевых артикуляций, стирающей визуальный контекст, то РАМА ориентировалась на речевые артикуляции в достаточно агрессивном и к тому же неинтерпретируемом визуальном контексте.

Вообще же все сравнения этого рода опыта, мягко говоря, “хромают”. Классификации перформансов не существует, но одно можно утверждать: это позволяет осознать множество других жизненных ситуаций в качестве такого же открытого опыта. Иными словами, делая перформансы или участвуя в них, мы приобретаем опыт дистанцирования от того, что еще может случиться.

Авторство же в таких делах не имеет практически никакого значения.

1991 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Это отрывок из текста, написанного мной после перформанса “Произведение искусства — Картина-I” и помещенного в пятом томе документации КД.
2. Акция состоялась в клубе “ДЭЗ № 5” в декабре 1988 года.
3. Это был день столетия “туринской эйфории” Ф. Ницше.
4. Он вынул из голубого шара всю “начинку” и надул обычный шар.

ФАКТУРА, СЛОВО, КОНТЕКСТ

Когда, бывая на выставках, рядом с надежно опознаваемыми в качестве художественных вещами, прежде всего картинами и скульптурами, мы видим странные, чаще всего трехмерные образования, называемые объектами (это может быть обгнутый стул, целлофановый пакет с заурядным содержимым, два повернутых друг к другу экранами телевизора), мы инстинктивно пытаемся объяснить их пребывание в сфере искусства их внутренними качествами, сделанностью, фактурой. Этот первый инстинктивный жест не неверен, но недостаточен. Недостаточен потому, что объект предполагает "объективное прочтение" всего экспозиционного поля.

Экспозиционные пространства намного шире выставочных. Многие виды искусства производятся для своих собственных экспозиционных пространств, которым не соответствуют никакие выставочные пространства. Можно, конечно, вывесить модули Кальдера на парадной лестнице Пушкинского музея, но там их нельзя увидеть. Большинство опартовских работ не рассчитано на экспонирование в "храмах" с десятиметровыми потолками, звучащие скульптуры часто стоят на пленере, их работа зависит от погодных явлений, экспозиционным пространством многих минималистских работ, — например, работ Фрэнка Стеллы, — являются холлы корпораций. Другими словами, эти работы можно увидеть в обычном выставочном пространстве, потому что их собственное экспозиционное пространство составляет внутренне присущий им внешний контекст.

Может быть, объект займет место одного из жанров в какой-то будущей классификации; может быть, он, как роман по Бахтину, так и останется постоянно становящимся жанром; не исключено также, что он никогда так и не проявит своих жанровых признаков. Во всяком случае пока у нас нет оснований говорить об объекте как о жанре. Скорее, это одна из фигур движения современного искусства. Протеистическая фигура, одним концом вырастающая из картины, другим — вырастающая в инсталляцию, перформанс (таковы, например,

акционные объекты КД), бодиарт. Вне этого парадоксально-го движения о нем трудно говорить. Правы те, кто подчеркивает особые отношения объекта со скульптурой, во многом негативные, нейтрализующие антропоморфность скульптурных изображений. Но объекты — не просто экспонируемые трехмерные фигуры. Таким определением редуцируют их парадоксальность.

Как известно, первыми стали систематически делать и представлять объекты дадаисты и сюрреалисты. Что это были за объекты? Природные объекты, интерпретированные природные объекты; серийные промышленные объекты (например, реди-мейд Дюшана), ассамбляжи; объекты-фантомы, фантомальные объекты (например, "разрушенный объект" Мэн Рее, сожженный автором и сфотографированный на всех этапах его исчезновения); пригрезившиеся объекты (к этой разновидности относят, например, знаменитую "Меховую чашку" Мерет Опенгейм); оптические машины Дюшана; стихообъекты Бретона; мобилии Кальдера; символические объекты Дали и т.д. и т.д.

Подобная классификация производит странное впечатление. Чем более подробно мы классифицируем, тем сильнее дают о себе знать зияния в классификации: классификация является в данном случае завуалированной дескрипцией вещей, которые а) не имеют между собой ничего общего, б) парадоксальным образом являются одним и тем же, разделенным несводимой дистанцией. Логика парадокса не отрицает формальную логику — она просто не знает ее.

То же относится к концептуальным объектам. Например, "Стул" (1968) Кошута — это один объект (стул) и три разных объекта (стул, изображение стула, описание стула) одновременно; т.е. это то, чего не бывает. Но это невозможное перед нами, оно состоялось: можно назвать это парадоксом логической невозможности и фактической реализованности; причем, одно в данном случае является условием другого. Отмысливая парадоксальное, мы отмысливаем саму возможность таких предметов.

Появление объекта в выставочном пространстве готовилось внутренними и внешними модификациями всего экспозиционного контекста. Это относится прежде всего к его основному "герою" — картине. Постоянное выкачивание из нее внутреннего и антропоморфного наполнения вызывает в ней мутации в сторону объекта. В пространстве типа Кирико и особенно Магритта предметы начинают существовать как не наполненные интенцией художника внешние вещи, точнее, интенцией

художника становится брать их как внешние вещи (объекты). Но явление такого “джокера”, как объект (это был знаменитый “Фонтан” (1917) Дюшана), готовилось также многочисленными изменениями в самих художественных пространствах, а не просто внутри картины, скульптуры. Эти последние — частные модификации, неотделимые от переориентации выставочных и других экспозиционных пространств.

И еще одно. Художники, делающие объекты, часто выступают в роли экспартистов, создают в первую очередь не фактуру, а условия выставляемости вещи, ее контекст. Картины так естественно выглядят в обрамляющих их пространствах потому, что они веками к ним “притирались”. Ничего похожего нельзя сказать об объектах, за которыми не стоит столь длительная традиция экспонирования. Отсюда самостоятельность экспомышления их производителей. Особо контекстуально ориентированы работы современных концептуалистов.

В этом отношении объекты московских концептуалистов не составляют исключения. Объекты Николая Паниткова, Николая Козлова, Владимира Сорокина, группы “Медицинская Герменевтика” создавались не сами по себе как автономные эстетические объекты, но для определенных выставочных контекстов — имеются в виду две выставки Клуба авангардистов на Автозаводской и выставка “Дорогое искусство” во Дворце молодежи.

Контекстуальный предмет, внедренный в выставочное пространство, объект, как карточный джокер, вызывает в нем ряд непредсказуемых для зрителя, но проектируемых — не обязательно предвидимых — художником мутаций. Это не просто выставленный предмет, но картина, инсталляция, рисунок и скульптура, попадающие в поле его контекстуального воздействия. Из-за этого свойства объекта реакция на него как на предмет “в себе” всегда недостаточна, потому что как объект он возникает при условии “инсталляционности”, только в окружении других работ. Поэтому, скажем, Андрей Монастырский выступает в качестве экспартиста, создавая прежде всего условия выставляемости своих объектов и акционных предметов группы “Коллективные Действия”; поэтому же медгерменевты не выставляют отдельные объекты, а оперируют самостоятельными кусками экспозиционного пространства. Объект как становящийся или невозможный жанр внутренне инсталляционен и контекстуален. Поскольку пока нет специально предназначенных для него экспозиционных пространств, он создает их сам, причем каждый раз заново. Хотя

внимание смотрящего часто бывает сосредоточено на фактурных качествах объекта, на них воздействует и их создает весь окружающий — а иногда, как в случае акционных объектов, и внешний выставочному ряду — контекст. Объект может быть выставлен так, что он нейтрализует соседние, более конвенциональные работы, или так, что сам он “расплывается” на их фоне, и его нельзя увидеть.

Мы уже упоминали, что экспозиционные пространства в современном искусстве, в частности в концептуализме, значительно шире выставочных: ими могут быть частные пространства для частных невыставляемых объектов. Например, для альбомов Ильи Кабакова. Через перелистывание изображенного в этих альбомах и пустых белых страниц выявляется на доперцептивном уровне сам акт листания; он как бы вытягивается из инстинктивного состояния в культуру благодаря незаметному смещению взгляда с центра на периферию. Альбомы Кабакова — дидактические объекты, пособия по развитию навыков периферийного зрения, если так можно выразиться, культуры непрямого взгляда. Если продолжать смотреть на них прямым взглядом — а такие работы, как “Ольга Георгиевна, у вас кипит”, поддаются также фабульному, “литературному” прочтению, — структура этих альбомов будет восприниматься просто как приятное оформление, тогда как на самом деле, напротив, текст альбомов является одним из оформительских ходов, его литературность, на поверхности очень грамотная — видимость. Текст в этих частных дидактических объектах не создает, как в обычных, “нормальных” литературных произведениях, контекст, но является функцией контекста. Таким образом разрушается один из важнейших автоматизмов местной речевой культуры — инстинктивное словесное проговаривание изображения. Слово становится результатом внешней пространственной развертки. Сильнейший магнит, притягивающий к себе любые визуальные коды, речь в советской культуре не может быть обрамлена без привлечения речи, она должна пространственно оформить саму себя. Это и делает в своих альбомах И. Кабаков.

Объект возникает на пересечении культурных кодов, которые всегда конкретны, неуниверсализуемы. Московский концептуализм является реакцией на культуру, где индивидуальное зрение — и план содержания вообще — систематически замещаются речью, словом как коллективным сцеплением высказываний; им движет необходимость дистанцироваться от “невинности” речевой стихии, создать ситуации, о которых можно

сказать то, что Винни Пух говорит о меде: речь в них “еще есть”, и ее “уже нет”.

Концептуализмом движет сознание того, что визуальное в окружающей культуре литературно, что акт зрения может осуществляться только через словесные ряды. Причем это не какое-то временное состояние, а свойство, присущее речевой культуре онтологически. Отсюда следуют два парадоксальных хода. Во-первых, если иметь в виду условия реализации индивидуального зрительного акта, “мы не видим”. Во-вторых, эту ситуацию нельзя преодолеть простым противостоянием сложившемуся положению вещей; зато от нее можно уклониться за счет освобождения центра, — как всегда, уже заполненного речью или трансцендентным — и фиксации множественности позиций наблюдения. Оба эти хода образцово выполнены в проекте инсталляции И. Кабакова “Муха с крыльями” (1982), где максимально стертое изображение — муха с крыльями — калейдоскопически изменяется под воздействием колебаний его речевых оценок.

Если для объектов сюрреалистов была характерна экспансия визуального начала, то объекты московского концептуализма нацелены, скорее, на выгораживание зрительного пространства за счет приостановки речи, прежде всего внутренней речи, которая справедливо рассматривается Бахтиным как эрзац бессознательного в нашей культуре. В этом существе “пустотного канона”: вытягивание вовне внутреннего пространства произведения искусства и его переписывание в терминах несводимости позиций наблюдения, необходимой множественности наблюдателей. В фактуре сюрреалистических объектов годчеркнута их дисфункциональность, это вещи “утверждающие”, а не молчащие. Унитазы, утюги с гвоздями, меховые чашки сюрреалистов открыто заявляют: “мы не утилизуемы, нас нельзя использовать”. Стирая линию между искусством и жизнью, они стремятся лишить смотрящего возможности созерцания, девальвировать акт лицезрения. Советские концептуальные объекты, напротив, создают возможность индивидуального зрения как ценную не реализованную в культуре возможность.

Не случаен канонический, чтобы не сказать доктринальный, характер первых пустотных объектов. Как пример можно взять работу А. Монастырского “Палец” (1978). В ней смоделирована классическая дзенская ситуация: для того, чтобы посмотреть на себя как на внешнее себе, нужно отбросить субъектно-объектный навык видения. “Канонические” объекты вроде “Пальца” являются реакцией на очень широкий круг

мыслительных ситуаций, лишь незначительную часть которого составляют локальные ситуации; это еще как бы реакции на гипотетический всеобщий культурный контекст.

В 80-е годы совершается переход от канонических вещей к объектам, нейтрализующим местный экспозиционный контекст. Чтобы “смутить” литературность местного культурного видения, нужно такое визуальное, которое было бы недублируемо речью, ускользало бы от вербализации. Тогда стали делаться максимально нейтральные объекты, как бы соскальзывающие в “природу” из-за невербализуемости аккумулярованного в них опыта. Благодаря им зрение возникает как независимый от речи акт. Правда, за это приходится платить довольно высокую цену: такие работы часто стираются в качестве “художественных” и ведут существование лишь “физических” объектов. Они от этого, естественно, не становятся физическими, природными в прямом смысле. Напротив того, они с необходимостью кажутся природными именно потому, что количество инвестированных в них культурных возможностей как раз максимально.

Нейтральность московских объектов связана со стремлением реабилитировать приватность взгляда. Отсюда то, что Б. Гройс назвал “лирическим началом” в московском концептуализме: введение индивидуального взгляда как нереализованной культурной возможности, приостановка вчитывания в изображение коллективных словесных рядов (вместе с рефлексией над культурной обусловленностью и необходимостью такого “вчитывания”). Место агрессивности занимает здесь жест защиты. Это искусство держит оборону, потому что любое “спонтанирование” в местном культурном климате равносильно стиранию того, что оно утверждает как ценность, индивидуального зрительного акта.

Более чем десятилетний опыт создания пустотных объектов имеется у Андрея Монастырского (члена группы “Коллективные Действия”), адаптировавшего этот канон к условиям речевой культуры. Серьезная и отрефлектированная дистанцированность его работ от соцарта в том, что противостояние доминирующей культуре систематически не замечается в его злободневности, ставится под вопрос указанием на неопределенность самого акта наблюдения. Оптимизм противостояния заменяется нахождением правильной дистанции от вещей, а для этого необходимо в полном объеме принять на себя их агрессивность. Оптимизм противостояния связан, в частности, с тем, что проблема агрессивности вещей не ставится в ее полноте. Жест защиты и есть, собственно, утверждение вещи в ее

молчащей полноте. Но это молчание особого рода — молчание от перенапряжения предметных смыслов, игрой которых является вещь, а совсем не от того, что еще не ухвачен ее единственный “истинный” смысл (которого нет).

“Телефон” (1988) без провода и циферблата с утенком в полой нише вырастает как пустотный объект не из простой обрезанности связей с внешним миром (обрезание провода, снятие циферблата) — здесь, как и в “Пальце”, мы сталкиваемся с коллапсом интерпретаций. Асигнификативный предмет этого рода можно интерпретировать таким огромным числом способов, что все истолкования выйдут заведомо произвольными, и тем самым само желание интерпретировать, т.е. переводить свое впечатление в форму речи, окажется парализованным. Молчание достигается здесь изматывающим перенапряжением высказывания, является результатом возникновения бесконечных возможностей означивания мира. Однообразные колебания речи не прекращаются, а становятся регулярными и досмысловыми, и это медитативное равномерное раскачивание слова является (хотя в данном случае вряд ли можно говорить об удовольствии как эстетическом возбуждении) непривычным и приятным состоянием. В таких объектах, как “Телефон” и “Две трости из акции За-КД-2” (1988), ценна дистанция от специализированной формы проговаривания мира, в которую выливается у нас его предметное изображение. В этом смысле уместно говорить о метапозиции и метаязыке этих объектов. Они привлекают своей неагрессивностью и принципиальной нейтральностью, тем, что они упорствуют в своей непереводимости в стихию речи. Они не утверждают визуальность активно, но представляют собой тот просвет, в котором она становится возможной. Не исключено также, что в молчании этих объектов заключено какое-то будущее слово, ради которого осуществляется временное воздержание от автоматического проговаривания изображенного.

Другим членом группы “Коллективные Действия”, участвовавшим в выставках Клуба авангардистов, является Николай Панитков, автор ряда интересных объектов. На его последней работе “Заткнуть дыру, заткнуть щели” (1988) в центре оставлена дыра, через которую вытекло внутреннее наполнение картины, оставлена, как рана на плоскости, аккуратно заделанная кляпом, отороченным куском темной материи в виде банта. Пространство между плоскостью и рамой он проложил ватой, как бы заботясь о раненом существе, относясь с сочувствием к уже не существующему. Мне в работах Паниткова нравится эта нежность к несуществующему,

к вещам, которые только возможны. Импонирует, что в них не выстраиваются правильные визуальные коды, противостоящие “плохим” идеологическим кодам. Дидактическая интенция сменяется в них сожалением о том, что от большинства коллективных мифов осталась только их оболочка, пространственная развертка.

В этом отношении показательна работа “Во всем” (1987), белая эмалированная кастрюля, на дне которой вырезан “лик” Сталина, выложенный из цветов на огромной клумбе; причем вырезан так, что от лозунга “Мир во всем мире” остались только слова “Во всем”. Казалось бы, более агрессивного, провоцирующего на суждение и осуждение сюжета, чем Сталин, не придумаешь. Но от работы “Во всем” исходит покой и самодостаточность, эти два слова под фигурой воспринимаются не как социальная декларация, а как нейтральное вписывание “лика” вождя в неопределенно широкий, куда шире социального контекст: кулинарный (кастрюля для приготовления пищи), ботанический (фон и фигура сложены из цветов), речевой (словосочетание “Во всем” не может быть однозначно расшифровано), экспозиционный (на выставке кастрюля стояла с закрытой крышкой, мало кто догадался ее приподнять).

Автономность таких работ, как “Две трости” Монастырского, “Грибное сияние” (1988) Паниткова, “Золотые зажимы” (1987) Е. Ванчиковой, связана не просто с тем, что это внешне неагрессивные, нефактурные работы, ориентированные на значительно более обширный, чем выставочный, контекст. Она в большой мере определяется искусством их экспонирования, помещением их рядом со стирающими их, делающими незаметными более фактурными работами (“Две трости” находились рядом с тремя гиперреалистическими портретами И. Макаревича, “Золотые зажимы” Е. Ванчиковой соседствовали с “Первенцем” В. Сорокина, а “Грибное сияние” входило в один контекст с “Постельным режимом № 1” Н. Козлова).

Интересно проследить эволюцию работ Николая Козлова. На первой выставке Клуба авангардистов я помню его объект “Пропагандистская машина” (1987): это был танк с игровыми поповскими коннотациями, на “броню” которого с одной стороны было написано “Долой Боннара и Дени”, а с другой — “Даешь бананы и дыни”. Эта механическая заводная игрушка привлекала к себе внимание тем, что, двигаясь, поворачивалась к смотрящему то одной, то другой стороной. Особенностью и атмосферой этой и других работ Козлова является исключительное добродушие. Им свойственен юмор, местами

становящийся парадоксальным в духе Льюиса Кэрролла: например, “бананы и дыни” фонетически хорошо сопрягаются, но по смыслу довольно явно контрастируют с “Боннаром и Дени”, что создает неожиданный игровой эффект.

В центральной части работы “Постельный режим № 1” (1988), представляющей собой поношенное синее ватное одеяльце, белыми пуговицами выложено слово “Идиоты”, а по углам пришиты две вышитые салфетки. Речевой акт здесь настолько отделен от артикуляции, что становится предметом юмористического разглядывания: в результате мы получаем редкую возможность рассматривать ругательное слово “Идиоты” как часть узора, а не как нечто, обращенное на референта, на нас и наше ближайшее окружение. Некоторая эстетизация осуществляется здесь одновременно с завоеванием права на дистанцию: слово продолжает на нас воздействовать, но уже дистанционно, прямой контакт исключен. Противостояние сменяется в этой работе не ускользанием, а отдалением и растворением слова в декоративном контексте, оно перестает быть заметным, выпяченным, как Сталин в цветах.

Объекты Козлова сильнее выделяются в выставочном пространстве, чем работы Паниткова и Монастырского, их заметность связана с большей фактурностью, проработанностью. Но это фактурность особого рода, ее также нельзя квалифицировать как соцартовскую, скорее, это юмористический вариант пустотного канона.

В этом отношении интересна его работа “Лентопраки” (1987). Подходя к этому объекту, мы видим мерно и беспристрастно открывающуюся челюсть мужчины, работающую независимо от фонограммы, на которую записан скрипящий бабий голос с народными интонациями. “Лентопраки” — это прибор, позволяющий дистанцироваться от речевой артикуляции, отделить саму эту артикуляцию от смысла; фонация отделяется в нем от мускульной артикуляции, слышимое разводится с видимым. В результате мы неожиданно для себя начинаем замечать артикуляцию, выговаривание “слов” челюстями как самостоятельный физический акт. Кроме того, индивидуальная артикуляция невидимой, но четкой линией отделяется от неиндивидуализованности слышимого: одно как бы производится другим, хотя оба эти ряда, как мы уже знаем, самостоятельны.

Также импонирует прочная вписанность работ Н. Козлова в местный контекст. Мне представляется, что только через него можно попасть в более широкий международный контекст, а

не — как поступают некоторые из современных художников-авангардистов — через копирование “образцов” с западного рынка.

Начиная с объекта “Постельный режим № 2”, Козлов возвращается к военной атрибутике и связанной с ней милитаризации жизни в нашем обществе: комплект детского постельного белья усеивают танки, из изголовья выползает самолет, место сна украшает надпись “Не спать!” на немецком языке. Это, видимо, начало нового витка в его развитии.

Объект, на поверхность которого вынесено повествование, рискует в речевой культуре остаться незамеченным как объект, превратившись просто в необязательную поверхность, на которой что-то написано. Такова судьба некоторых объектов Владимира Сорокина, которые можно назвать непосредственно литературными объектами. В противоположность незаметности “Двух тростей” и “Грибного сияния”, эти объекты притягивают к себе внимание, являясь представителями ведущей практики русской культуры в выставочном обрамлении. Но это не попсовые фактурные объекты, меблирующие пространства молодежных выставок. В них есть качество, которое я назвал бы атлетизмом преодоления культурных запретов. Если это описания, то это описания невозможного, если это, как “Первенец” (1987), микроинсталляция, ассамбляж, то медицинское пространство — пузырьки, соска, клизма — создается в нем для культурно несуществующей субстанции (экскрементов). Правда, они вводятся в культуру через “украшающую” процедуру стилизации, но для пуританизма местного восприятия это сильный ход, напоминающий некоторые приемы сюрреалистов. Объекты являются продолжением литературной практики Сорокина, они пластическими средствами создают для нее место в экспозиционном поле. Густая фактурность этих работ снимается отрицанием “нормальных” культурных кодов со всеми освобождающими эффектами такого отрицания. Другими словами, хотя зрительное подчинено здесь литературному, это необычное, специфическое литературное, которое, в свою очередь, строится прежде всего на визуальном, — литература, резко дистанцированная от коллективной речи, делающая ее предметом анализа, а не стихией, в которой она зарождается (таков обычный случай).

Между “Первенцем” и “Онаниумом” (1988) имела место некоторая мутация от чисто пластических средств к дискурсивным. Сила воздействия “Онаниума” связана с тем, что обычная посылка — обшитый белой материей ящик — откровенно используется здесь как поверхность записи, причем, в

отличие от работ Кабакова, не содержит в себе никакой пластической ловушки. Зато попробуйте литературно отождествиться с таким текстом: “У меня гниет сердце, и когда еду в метро в час пик, люди чувствуют запах и сторонятся. Сердце гниет от онанизма, потому что в его тканях накапливается непередаваемая любовь и загнивает его...”? Думаю, это будет нелегко, хотя его автор признается, что живет на “улице Белого Гноя”.

Совершенно в другом, недискурсивном направлении движется “научно-популярное искусство” “Перцев”. Их объекты парализуют интерпретацию не тем, что умножают число наблюдателей — классический ход московских концептуалистов, по-разному реализованный Кабаковым и КД, — а тем, что “замуровывают” их в сам предмет. Пожалуй, это еще более надежный способ обеспечить молчание предмета: покрытый знаками неречевого типа (таблицы, графики, схемы — это противоположность речевого начала в культуре, они никогда не проговариваются), объект отражает ими наши зрительные атаки на себя с помощью визуальной фикции — самонаблюдения неорганического. Набитые потенциальными знаниями изнутри, расписанные указанными знаками на поверхности, эти объекты отталкивают наше знание о них как излишнее, становясь неинтерпретируемыми. Новое у “Перцев” — это приписывание объектам способности внутреннего самонаблюдения: объект строится как наблюдающий самого себя, чем девальвируется акт его наблюдения извне. В 1988 году они сделали такой объект: две банки, на одной из которых мы прочитываем таблицу, а на другой та же таблица записана так, что прочитать ее может только наблюдатель внутри банки. Акт созерцания девальвируется здесь тем, что наблюдатель как бы “запакован”, у него нет и не может быть “точки зрения” на объект (в этом заключена ирония над точкой зрения смотрящего, разглядывающего). За качество самореферентности объекты “Перцев” платят немалую цену: их постоянно “разносит” изнутри, какие-то силы раздувают на их поверхности флюсы, образуют впадины, даже в обычные таблицы вставляются эмалированные тазы и пр. Эти вулканические процессы не дают образоваться ровным, плоским поверхностям, а только они являются гарантиями интерпретируемости вещей. Независимые от оценки объекты “Перцев” — например, вентилятор или пара туфель, один из которых расписан графиком, другой облицован семечками, — самодостаточны и одновременно “искажены” самонаблюдением изнутри.

Другого типа объекты делают члены группы “Медгерменевтика” (МГ). В отличие от минимально фактурных объектов Монастырского и Паниткова, я назвал бы вещи МГ агрессивно-нейтральными, отстаивающими право на нейтральность самой своей фактурой. Эти объекты отличает подчинение смыслового текстуальному, внутреннего — внешней пространственной развертке. С этим связано чисто профанное видение центра, предполагающее равноотнесенность центра и периферии. Центр в таких работах, как “Латекс” (1988) и “Ортодоксальная избушка” (1988), заполняется так же и тем же, что и периферия. По своему отношению к текстуальности эти работы напоминают Раушенберга и Эда Рушу; применительно к ним можно говорить о выравнивании мирового визуального контекста и, как минимум, о перекрестно-культурном прочтении местного контекста. Для работ “Медгерменевтики” характерно передвижение в центр каких-то необязательных предметов, медицинских инструментов, сосудов, склянок, резиновых изделий и т.д. С одной стороны, имеет место культурализация этих предметов, а с другой — снятие оппозиции центр/периферия за счет утверждения периферийности любого центра (это как бы общекультурный взгляд на центр). При этом словесный ряд у медгерменевтов становится асигнифактивным и шумовым, а изобразительный ряд — максимально стертым, нейтральным.

Объектами МГ завершается новый виток в развитии московского¹ концептуализма. Намечались три разные техники опустошения центра: оставление центра незаполненным, пустым (проблема белого И. Кабакова и Э. Булатова); использование пустоты как источника энергии, порождающего проблему бесконечности интерпретации (эстетика группы “Коллективные Действия” и работ А. Монастырского); утверждение необязательности центра, рассмотрение его как одной из периферийных точек (работы медгерменевтов).

Итак, тезис — антитезис — синтез. Триада завершена.

Очень интересно, что будет дальше.

1989 г.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Словосочетание “московский концептуализм” употребляю условно, но не случайно. О. Петренко, Л. Скрипкина, Ю. Лейдерман — художники из Одессы, но сама проблематика, точнее поле, сложилось именно в Москве, где живут основные представители концептуализма. Поэтому я решил пожертвовать географическим буквализмом ради того, чтобы выделить пульсирующую точку, излучающую эти проблемы, — Москву как центр страны, одним пальцем указывающий на свою периферийность.

ЗЕЛЕНый ДИСКУРС

Нет лучшего способа продемонстрировать отталкивание локальных зеленых контекстов друг от друга, нежели выставить собрание зеленых работ; число возможностей ускользания цветовой массы за раму, перехлестывания через контур объекта настолько велико, что они не могут не создать новый, непредвиденный авторами, но используемый организатором экспозиционный контекст — “контекст ускользания”. Мы имеем в виду вторичное “озеленение” работ контекстом, неизбежное возникновение в подобном выставочном пространстве кинетических и опартовских эффектов, связанных не с замыслами художников, а с интерференцией самих работ. Можно предвидеть, что при этом одни работы, как “саперы”, будут впитывать энергию других и раздуваться, в то время как другие сожмутся, независимо от их физических размеров, и станут чисто фоновыми вещами. Не исключены и другие “инцестуозные” эффекты, о которых мы скажем позднее.

В качестве общего правила резонно допустить, что “невывставляемые”, ориентированные на максимально широкий контекст произведения будут втягивать в себя более конвенциональные художественные работы, предполагающие эффект рамы, — втягивать, конечно, не потому, что они “лучше”, а исключительно в силу того, что на них работает вторичное “индуцированное” экспозиционное пространство Зеленой Выставки, заставляя “эстетические” локальные цвета вступать в стирающее их взаимодействие. Одним из потенциальных претендентов на нейтрализацию эстетической агрессивности работ “картинного” типа является последняя акция группы “Коллективные Действия” — “Промежутки” (27 августа 1988 г.), представленная на выставке документацией. Это образец ландшафтного искусства, где проблема зрителя снимается за счет колоссального расширения горизонта обозрения (на выставке, в частности, представлены фото девяти зеленых кругов диаметром 57 см каждый, расставленных вдоль кольцевой дороги вокруг Москвы; окружность дороги — 108 км): патетика художественного жеста поглощается здесь, — как и в

других работах КД из серии “Поездки за город”, — плотным зеленым фоном, растворяется в естественном окружении. Самой широкой визуальной “рамой” этих акций является зелень природного экспозиционного контекста, упраздняемая только контекстом контекстов — самим дискурсом.

По-иному сгущают большие экспозиционные контексты в конвенциональных демонстрационных пространствах молодые художники из группы “Медицинская Герменевтика” (МГ):¹ место природной зеленой рамы занимает необрамленное зеленое, отрицание локальных цветов и “картинности” картины, связанной с эйдегическим сгущением. Работы медгерменевтов “Аленушко” (1988), “Товарная панель при мягком искажении” (1988), “Всякий, кто обрабатывает поле хозяина” (1989) утрачивают какие-либо свойства микрокосма, становясь нейтральными экологическими объектами, частью географии контекста. Говорить об “озеленении неопределенного” в данном случае можно потому, что перед нами фактически “озеленение” контекста языка, который всегда оказывается шире самых обширных экспозиционных, географических, и экологических контекстов. “Неопределенным” этот максимально широкий дискурсивный контекст делает то обстоятельство, что, будучи условием пространства, сам этот контекст контекстов не поддается пространственной локализации и визуализации.

Зеленое КД и МГ — это дискурсивное зеленое в закрытом экспозиционном пространстве, случайно принявшее форму работы зеленого цвета. Это как бы части идеологически-природного окружения, перенесенные в пространство выставочного зала, скорее политико-экологические, чем художественные объекты, чуждые пространству рассматривания и созерцания (ни для кого, думаю, не секрет, что устройство выставочных залов является частью классической визуальной культуры, культуры созерцания и наблюдения). Нарушая невозможность этого пространства за счет создания вторичного индуцированного “контекста ускользания”, устроитель Зеленой Выставки М.Тупицына одновременно выявляет направленность этих работ вовне и окончательно “стирает” их как объекты “незаинтересованного” эстетического созерцания: образуется некий большой фон, вбирающий в себя, нейтрализующий “художественное” и “проявляющий” (в фотографическом смысле), подчеркивающий политическое, географическое, экологическое наполнение работ, подавляемое обычным выставочным контекстом. Охватывающий индуцированный контекст выставки — де-локализованное зеленое — хорошо усваивает работы, направ-

ленные как раз на растворение в подобном контексте: они закономерно стираются собственной интенцией.

Деэстетизация контекста заключается в данном случае в создании активного экспозиционного пространства, исключая возможность созерцания "работ". Дело здесь не в зеленом как предикате картины-субъекта, а в обустройстве допредикативного пространства наблюдения, которому нельзя — не пока нельзя, а вообще нельзя — приписать никаких свойств. В работах КД и МГ² художественное предстает как часть дискурсивной практики, а не как экспрессивная деятельность, связанная с самовыражением; а в такой перспективе открывается фиктивность всех визуальных контекстов, неотделимых от предметных смыслов (в конечном счете от здравого смысла), помещаемых в рамки идеологизации подлинно неопределенного, т.е. дискурса. Размывая выразительные интенции закрытого пространства, зеленый фон "контекста ускользания" будет выявлять внесубъектные процессы в физическом пространстве и, вместо того чтобы подчеркивать фактуру работы, предъявлять бесконечную фактурность самого контекста. Принципом такой уникальной выставки могло бы стать не обычное "оттенять" — подчеркивать художественный уровень вещи, — а неожиданное "сливать", обнажая на этом фоне физическое устройство семантического. Результатом могло бы быть перевод субъектного ценностного ряда в план стираемого, в предельном случае даже "незримого".

Именно такова направленность работ МГ. Хепшенинги, объекты, картины, самокомментирование не исчерпывают и даже не находятся в центре интересов этой группы. Центральный пласт медгерменевтических работ — это художественная практика на уровне метаязыка и, как ее приложение, "инспектирование". Это пока единственная группа в Москве, которая задействует в своих работах процедуры деконструкции, шизоанализ Делеза и Гваттари, симулятивную парадигму, связанную с именами Бодрийяра и Лиотара. Поскольку визуальный код не имеет метаязыка — а всего лишь метаязыковый эквивалент, — медгерменевты ориентируются на речевые и литературные практики, позволяющие снять различие между теорией и практикой. Это не случайно. Внутрикультурные цели группы: смягчение отношений, снятие текстовых оппозиций, отказ от фетишизации языка — полностью реализуются лишь в метаязыке как особой художественной практике. Что же касается визуального плана, то последствия погружения метаязыка в этого рода опыт остаются непрогнозируемыми, а сам опыт неконтролируемым. Зато поле присущей самому языку

визуальности благодаря медгерменевтическим практикам существенно расширяется, включая в себя план содержания или недискурсивные предпосылки. Они помещают искусство в исключительно широкий внутриязыковой недискурсивный контекст, связывая, например, модернизм с практикой разведки и Министерством внутренних дел, постмодернизм — с военной техникой и обороной, а будущее "искусства" — с Минздравом и фармакологией. От такой дистанционности взгляда неотделим произвольный комический эффект, который способствует снятию модернистской идеологической агрессивности (и продолжает традицию увязывания "идеальных" художественных жестов с "инспираторами" на уровне недискурсивных предпосылок языка в работах КД).

Этот метаязыковый пласт нельзя не учитывать при знакомстве с "зелеными" работами С. Ануфриева, Ю. Лейдермана, П. Пешерштейна, поскольку посредством своих работ они апеллируют к историческим и экологическим проявлениям зеленого, которые еще не сгустились в зеленое как цвет на палитре. Другими словами, зеленое пространство доминирует над закрытостью медгерменевтической работы, какого бы цвета она ни была: эти картины и объекты лучше всего прочитываются в неживописном контексте как сгущения сингулярностей. Девизом этих художников является "делать экологически чистое искусство", так как что остается после преодоления идеологием языка, как не разного рода зеленые массивы, как не хлорофилл?

Иногда, однако, медгерменевты сталкиваются с опытом, который не покрывается их богатым метаязыком, опытом слишком фактурным, чтобы подвергнуться семиотизации: он как бы исчерпывается актуальностью своих проявлений. Это относится прежде всего к хепшенингам группы³ и напоминает то, что Йозеф Бойс, один из основателей движения зеленых в ФРГ, называл социальной скульптурой или прямой демократией в действии — это явление, которое возникает после искусства, когда искусство вступает в эпоху декоративности. Становятся нужны более сильные стимуляторы, которые черпаются в коллективном бессознательном.

Такого рода опыт невозможно замкнуть никаким экспозиционным пространством, любое приведение к знаковости является насильственным по отношению к нему. Но уже его присутствие в выставочном зале, создание условий его возможности является протестом против идеологизации зеленого в современном политическом, прежде всего экологическом, дискурсе, в исламе, в гинекологии как отрасли медицины, сделав-

шей этот цвет своим символом, в антиалкогольных кампаниях (борьба с “зеленым змием”). Выставив не просто собрание работ зеленого цвета, а экспозиционный инвайэронмент (сродни, скорее, “комнатам” И. Кабакова и И. Наховой, чем обычным выставкам), устроители, возможно, помогут нам оторвать семантику зеленого от семантики растительного ландшафта не для того, чтобы увидеть “зеленое в себе”, эйдос зеленого, но чтобы превратить в событие “зеленый дискурс”. Работы МГ будут способствовать реализации этого замысла, их событийность в данном контексте имеет все шансы проявиться.

Работы группы “Медгерменевтика” не просто хорошо вписываются в общий постмодернистский контекст. Искусство в них переживает нетелесную трансформацию в какую-то иную среду. Искусство не избавлено от таких метаморфоз, и неправы те, кто относится к ним патетически: то, что возникает на месте Искусства, не хуже и не лучше его.

1989 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Группа “Медицинская Герменевтика”, в которую входят три художника: Сергей Ануфриев, Юрий Лейдерман и Павел Пепперштейн — возникла недавно, не больше года назад. За это время они выполнили серии работ, отличающиеся исключительным разнообразием: это тексты, в том числе “нейтральные” литературные тексты, самокомментирование, спонтанное философствование, а также “инспекции”, хеппининги, объекты и работы по истории московского концептуализма. Я говорю о работах группы “Медгерменевтика”, отвлекаясь от индивидуальных работ Ануфриева, Лейдермана и Пепперштейна, потому что в этих групповых работах присутствует новое качество, они не являются суммой их индивидуальных работ. Важен именно групповой характер их вещей, позволяющий им имитировать жесты коллективного бессознательного, так как групповая речь в советском климате авторитетна, даже если избегание авторитарности является ее установкой.

Из всего круга московского концептуализма медгерменевты ближе всего к группе “Коллективные Действия”. С ней их сближает исключительная разработанность метаязыка и прямая задействованность его в художественную практику; несводимо групповой характер работ; преемственность некоторых идей (шизокитай, кодификация “номы”, пустотный канон); ориентация на визуализацию языка с выходом на недискурсивные предпосылки. Но все

это накладывается на постмодернистскую симуляционную установку, создающую своеобразие медгерменевтического стиля. Характерному для КД приему умножения наблюдателей МГ противопоставляет создание ситуаций ненаблюдения и превращение идеологической агрессивности в литературную проблему (вроде “удовольствия от текста”, по Ролану Барту). Медгерменевты выявляют материальность и перформативность речи путем минимальной имитации советских культурных кодов.

2. На последней выставке Клуба авангардистов (выставочный зал Пролетарского района, июнь 1988) МГ выставила несколько объектов: композицию из книг “Ортодоксальная избушка”, три абсолютно одинаковых резиновых медицинских круга (“Латекс”), каждый из которых был приписан автору: Ануфриеву, Лейдерману, Пепперштейну и т.д. Эти вещи прочитывались двояко: на метатеоретическом уровне — как литературные объекты с нулевой или близкой к нулю визуальностью; на предметном уровне — как чисто визуальные асигнифкативные предметы. Их можно определить как агрессивно-нейтральные: неизжитый аудиовизуальный дуализм побуждает к их непрерывной интерпретации.

На этой же выставке были две вещи, восходящие к другой ветви московского концептуализма. Это две трости Монастырского из акции “За-КД-2” и работа Н. Паниткова “Грибное сияние”. Они воспринимались как просто незаметные вещи, не вызывающие желания прочтения или длительного разглядывания (и то и другое ассоциируется с отношением к произведению искусства), или “неинтересные” нейтральные объекты без аудиовизуальной двойственности. Можно условно обозначить их как дзенские вещи и говорить о восточной (КД) и западной (МГ) версии концептуалистской традиции.

3. В своих хеппинингах Ануфриев, Лейдерман и Пепперштейн работают с коллективным бессознательным непосредственно, создавая простые интерпретационные ситуации. Например, на выступлении в клубе “Лаборатория современного искусства” (май 1988) медгерменевты, после зачитания непонятных основной части публики текстов, объясняющих задачи группы, достали пустую коробку из-под детского питания “Малютка”. На ней изображена женщина с младенцем, окруженные ядовито-зеленым нимбом. Показав коробку публике, один из медгерменевтов сделал неожиданное замечание: “Знаете, сердце этого малыша, оказывается, бьется. Мы сначала тоже в это не поверили, но потом проверили с помощью специального прибора (кажется, стетоскопа) — оно действительно бьется. Этот прибор у нас с собой, так что желающие могут подойти и попробовать прослушать сами”. Многие стали подходить, втыкать в уши прибор и слушать. Одни слышали, другие были в сомнении, третьи не слышали ничего. Члены МГ отвечали спокойно, внешне убедительно, но это был набор

слов, сложно упакованных, часто непонятных терминов и критериев. В результате публика была раздражена, наэлектризована и отчасти подавлена.

Были также показаны слайды, где виды Риги комментировались как виды Стамбула и давалась оценка зданий, климата, одежды горожан в соответствии с разными критериями: Высшая Оценочная Категория (идеологизация неизвестного), дистанционная оценка и т.д.

В этот вечер МГ удалось задеть нерв советского дискурса — его направленность на окончательную райскую проясненность мира. Патетическое проговаривание непробуемо в знак, любая общая система координат уничтожает его жизненную среду.

Еще одна важная деталь этого хеппенинга. Теоретически ясный тезис о замене метафизики культурой отношений на практике заставляет самих медгерменевтов играть роль симулякров или работающих подобий, а это уже область терапии. Они приняли параноидальный импульс публикации на себя и, ограничиваясь материальностью речи, просто произнося слова, на время растворились в климате, где доминирует предметная продуктивность речи, где из слова “делают” мир.

АПРОПРИАЦИЯ АПРОПРИАТОРОВ

Пожалуй, трудно найти в Москве художника, который выступал бы в большем числе ипостасей, чем Игорь Макаревич: книжный график, монументалист, скульптор, фотограф, участник группы перформанса “Коллективные Действия”, художник-концептуалист, автор (совместно с Еленой Елагиной) ряда инсталляций и, наконец, создатель архива, документирующего историю московского авангарда.

Однако даже для профессионала такого ранга Чеховский проект¹ содержал ряд сюрпризов. И дело здесь не просто в технике литографии и в количестве работ, которые предстояло сделать. Остро встал вопрос о том, что такое Чехов как метафора для современного художника из России; что делать с представлением о том, что он, русский художник, должен иметь особое отношение к русской классике в силу некой изначальной “русскости”, доставшейся по праву первородства; видит ли он даже орнитологически ту же чайку, что и Чехов, не говоря уже о более тонких идейных коннотациях, — и то не было несомненным. Выполненный И. Макаревичем цикл работ несет на себе заметные следы размышления на эти — как и на некоторые другие — сюжеты.

Смотря на них, сразу замечаешь, как изменился статус метафоры в русской культуре со времен Чехова: если для Антона Павловича “чайка” еще может стать метафорой несостоявшейся актрисы, сломленной судьбы, то для Макаревича есть, с одной стороны, птица-чайка, идеологизированный символ, а с другой, — фон и стираемые фоном фигуры людей, а посередине, между ними, нет привычной для иллюстрирования символической связи. Иллюзорность отношений между изображением и словом, выявляемая художником, специфическая индифферентность их по отношению друг к другу становится особенно заметной на фоне высокого технического уровня литографий: сама техническая иллюстративность добротного воспроизводится как неизбежная иллюзия.

Чеховский проект подразумевает два ограниченных набора комбинаций: литературный (иллюстрации к пьесе Чехова

“Чайка”) и визуальный (величина листа, ограниченная цветовая гамма). Художник работает на стыке этих двух формальных ограничений, внося в них максимум возможных вариаций, и незаметно проблемы выражения становятся техническими проблемами, гипотетическая сложность чеховских персонажей уступает место реальным сложностям объективации в материале. Стоический профессионализм Макаревича заключается в том, что он вжился в этот аскетизм, не исключая и предполагаемые им пределы.

В июле, когда я увидел половину выполненных им листов, мне показалось, что его главным образом занимает проблема фигуры и фона. Общая логика этих работ была такова, что снижался уровень их декоративности, фигуры растворялись под давлением фона. Уже тогда его техника виделась как не-литературоцентричная, ориентированная на отказ от референта. Тогда мне подумалось, что это не случайно: ведь что есть фигуративность, как не визуальный эквивалент наррации, через который язык подчиняет себе изображение? “Лиризм” в области живописи заключается в том, что художник превращает плоскость в особую форму повествования; в результате появляется проблема невысказанного или, что то же самое, души. Концептуальная тактика Макаревича состоит в том, чтобы высказывать невысказанное, подыскивать пространственное измерение для души: основной проблемой становится для него патетика фигуративности, становящейся жертвой фона.

Другой существенной особенностью Чеховского проекта является то, что в нем впервые соединились две ипостаси Макаревича: художник-монументалист, выполнявший государственные заказы, и художник-концептуалист, работавший “на себя”, т.е. исходя из внутренних импульсов и, как правило, без материального вознаграждения. Необычность ситуации с Чеховским проектом состояла в том, что заказ стал составной частью того, что представлялось изначально противоположным ему, а именно свободного творчества. Таким образом, оказалась снятой одна из основных оппозиций московского авангарда: проституированность любого акта зарабатывания денег, которой на другом полюсе соответствует изначальная незапятнанность и ангельская чистота всего гонимого, всего, что делается просто “для себя”. Стоимость утверждается организаторами проекта как принципиально совместимая с творческим идеализмом; вдохновение и прибыль, работа “на себя” и “на другого” в его рамках совпали.

Понятно, что нет ничего более естественного с западной точки зрения, но не ее я здесь имею в виду. Я говорю лишь,

что одномерность мира непривычна для русского сознания, что видеть в искусстве средство спасения в религиозном смысле естественно для культуры, выдававшей из себя идеальные мотивации, Бога, трансцендентное и т.д. В советской ситуации материализация идеальных устремлений, их превращение в произведение искусства обычно осуществлялись за счет средств самого художника, заработанных на ненавистных заказах, что обеспечивало четкое разделение сферы профанного и сакрального. На этом различии, в свою очередь, держалась упрощенно-манихейская идеология художественного сообщества, ощущение его членами своей избранности и братства. Утрату этих религиозных ценностей оплакивают сейчас многие (догадываясь при этом, что в них же было заключено их собственное рабство как индивидуальных производителей, невозможность определить их меновую стоимость). И прежде всего в подобном кровосмешении были не заинтересованы, конечно, лучшие в техническом отношении художники.

Именно работа над Чеховским проектом помогла Игорю Макаревичу окончательно ощутить себя профессионалом в западном смысле этого слова, отказаться от указанного двоемыслия, не лишнего приятных лирических обертонов.

Впрочем, этому способствовал не только Чеховский проект, но и фигура самого А.П. Чехова. С его именем в сталинскую эпоху была связана воображаемая жизнь интеллигенции, якобы унаследованная ею по непрерывной линии от русских классиков “духовность”. На самом деле истоком “духовности” была двойственность самого советского опыта с его господством всегда неподлинной публичности, особый, вынужденный “идеализм”, автоматически превращающий любой официальный акт творчества в неподлинный и неавтономный.² Немаловажную роль сыграл и специфический литературоцентризм советского художественного опыта, делающий изображение тотально иллюстративным. Концептуализм осмыслил это тотальное иллюстрирование как пустотное, иллюстрирование без референта. Не случайно почти все ведущие концептуалисты: Кабаков, Булатов, Пивоваров, Гороховский, Пеперштейн и др. — так много работали в книжной графике. Ими и был создан канон пустотного иллюстрирования, сборка изображения из конечного числа “ортодоксальных” приемов.

До середины 70-х гг. Макаревич также работал в области книжной графики. Но потом, став монументалистом, он совершил довольно редкий, если не уникальный переход: стал едва ли не единственным концептуалистом в этом жанре. Это продолжалось до перестройки, когда двойственность мира, о

которой говорилось выше, пошла на убыль, и идеологическое украшение уступило место украшению выставочных пространств, изживанию “первоначальной травмы” в санаторной обстановке галерей.

Еще в свой “монументальный” период Макаревич вместе с другими участниками группы “Коллективные Действия” задумывался над вопросом: на что обрекает художника визуальный нарратив? Госзаказ требовал “правильной” наррации, т.е. восстановления воображаемого порядка — эйдоса — реально-го места: правительственного кабинета, столовой, зала; Чеховский проект, заказ нового типа, уничтожающий привычное двоемирие, требовал восстановления прерванной связи с Невозможным Референтом. Но — и это было от-refлексировано — акт иллюстрирования может состояться там, где связь с референтом (будь то Чехов, герой Чехова, уже существующая традиция чеховского иллюстрирования) является максимально слабой, даже сходит на нет, где делается “не как хочется, а как может” (Сократ).

Выполненный Макаревичем цикл на темы чеховской “Чайки” распадается условно на три подцикла: 1) феноменология возможного иллюстрирования “Чайки”; 2) анатомия чайки-птицы (черные и пастельные листы); 3) стереотипизация “Чайки” в советском идеологизированном массовом сознании (сам он оценивает этот подцикл как наиболее “свой”, а занятую в нем дистанцию как правильную, т.е. реальную).

Феноменология возможного иллюстрирования допускает взгляд на “Чайку” как бы со стороны, глазами другого художника. Прием этот, в прошлом нехарактерный для Макаревича, нужен ему здесь, чтобы подчеркнуть свою дистанцию от первоисточника (пьесы “Чайка”) и от традиции иллюстрирования, ориентированной на первоисточник, а через него на Автора. В этой подсерии он, в частности, пользуется манерами Э. Штейнберга, В. Янкилевского, книжного графика Фонвизина и ряда абстракционистов.

В черной и пастельной подсерии дается воображаемая анатомия птицы-чайки. Чеховская метафора намеренно трактуется здесь буквально, фактически художника занимает здесь анатомия самой метафоры (при этом чайка-актриса дана исключительно в феноменологии возможного иллюстрирования, т.е. глазами других).

Первые работы Макаревича, экспонировавшиеся на Западе, — это “Изменения” (1978–1979) и “Выбор цели” (1978, центр

Помпиду, 1979), представляющие собой серии фотографий, фотосеквенции. Он принадлежит к немногим московским художникам, для которых фотореферент предшествует живописному. Этот последний всегда произведен (поэтому некоторые работы Макаревича прочитывались как гиперреалистические). Живописный референт его творчества изначально фальсифицирован, это — ложный референт, и чем более честным кажется вживание, тем менее ему можно доверять.

Особенно существенной представляется третья подсерия. Макаревич признает “своим” только загробного апроприированного советской эпохой Чехова, причем апроприированного не только литературно, но и визуально. Уже его подсерия, связанная с феноменологией возможного иллюстрирования, в этом плане полемична по отношению к попыткам вживания в некоего Первого Чехова.

Западный и советский каноны восприятия русской классики весьма различны: ностальгии по русской литературе, ставшей частью всемирной, в одном случае соответствует ее безжалостная апроприация в другом; в результате этой последней процедуры несамостоятельным оказывается именно то, что кажется идентичным.

Макаревич работает с тем и с другим канонem, но ориентация на канон апроприации заметна в его работах невооруженным глазом. Не случайно его анализ, по его собственным словам, “направлен именно к животворящему началу этого (т.е. советского. — М.Р.) общества — к идеологии”.

Он осмыслил, что тексты Чехова даны нам, нынешним русским, в рамках двойной апроприации. Во-первых, сам Чехов, как правильно подметил еще Иван Бунин, не принадлежал культуре дворянских усадеб, которые он живописал из ностальгии, без знания деталей быта. Т.е. он сам был речевым апроприатором, предшественником в этом отношении театра абсурда. Во-вторых, Чехов в сталинскую эпоху был апроприрован новой речевой формацией, о которой он не имел и не мог иметь ни малейшего представления. В ту эпоху существа загробного мира, в том числе и русские классики, захватили необычайную власть. Накрепко вписавшись в “правильные” слова, эти живомертвые существа стали “живее всех живых”; тогдашняя идеология брала из них немного, но с помощью этого немногого делала настоящие чудеса, создавая единое речевое пространство между Чеховым, Молотовым, Горьким, Берия, Пушкиным и др. Причем любой из этих присвоенных персонажей речи, будучи возведенным в куб, давал образ

Отца, Сталина, ради которого осуществлялась апроприация. Никакой акт чтения или разглядывания не мог прорваться сквозь железобетонные речевые блоки, из которых складывались и “Чайка”, и “Мать” Горького, и “Незабываемое” Ефимова, и “Цемент” Гладкова. Чистейшим продуктом сборки из этих блоков был “Краткий курс ВКП(б)”, своего рода идеальный текст эпохи.

Речевая культура усиленно создавала иллюзию, что апроприированный ею Чехов — тот самый и единственно возможный. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что того самого нет вообще, а единственно возможных всегда много, ибо само начало есть уже начало диаспоры, точнее, диаспора начала.

Занятая в серии литографий визуальная дистанция находит продолжение в ряде живописных работ на тему “Чайки”. Прием Макаревича в этих работах состоит в том, чтобы сделать идеологию буквальной, по-детски непосредственной и наивной. Он использует знаменитую “Чайку” с занавеса МХАТа,³ театра, с которым связан успех чеховской пьесы; классическую фразу “В человеке все должно быть прекрасно” и два пейзажа Левитана,⁴ известных каждому советскому школьнику, так как они воспроизводятся в учебниках. По силе непосредственного воздействия эти клише сравнимы с наиболее удачными образцами рекламы (Кэмбел и Брилло, с которыми работал Уорхол, относятся к этому разряду). Вписывание их в нейтральный изобразительный ряд есть в обоих случаях акт десакрализации, апроприация апроприаторов.

В статье “Монументальный Макаревич” А. Монастырский подметил: “Исходный модуль его продукции — ящик, он же гроб”.⁵ Он использовал эту форму для “Закрытой рыбной выставки” (совместно с Е. Елагиной, 1990) и в помещенных в шкаф изображениях Кабакова (1987) и Булатова (1988). Но главное, сам акт обрамливания понимается Макаревичем как танатальный. Четко обрамлены ядовито-зеленым буквы “Сот-бис” в его работе 1988 г., которой он отреагировал на начавшуюся коммерциализацию московского авангарда; типично советскими идеологическими клише обрамлена и основная иллюстрация его чеховского цикла. В рамках этого цикла он продолжил работу, которую Монастырский обозначил как “умерщвление мифов”: новыми жертвами в чеховской серии стали миф о непрерывности русской культуры и ряд индивидуальных художественных мифологий.

Что же касается самого футляра, то в Чеховском проекте он впервые приходит к нему извне, в виде чемодана, технического серийного модуля. Основное усилие художника приходится на “наполнение”.

*
* *
*

Рациональный деспотизм денег не меняет логики ситуации, в сердцевине которой размещается иллюстратор. Для “подлинного художника” смерть деспота есть, по крайней мере, не меньшая трагедия, чем смерть Бога. В результате оказывается очевидным, что ложна не та или иная интерпретация, а фантомален сам акт интерпретации (и иллюстрирования как ее визуальной разновидности). И с этим еще надо научиться жить.

1991 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Проект был задуман и осуществлен норвежским коллекционером О. Юхансоном в Париже. Кроме И. Макаревича участвовали О. Васильев и Ю. Ващенко.
2. Вопросы прочтения Чехова в сталинский и в последовавший за ним период подробно рассматриваются в статье Бориса Гройса, написанной для Чеховского проекта.
3. Московский художественный академический театр, основанный К. Станиславским и В. Немировичем-Данченко; успех Чехова-драматурга был связан с постановками его пьес в этом театре.
4. Русский художник-пейзажист конца XIX в., близкий друг А.П. Чехова.
5. Монастырский А. Монументальный Макаревич. — Флэш Арт. Русское издание. — 1989. — № 1. — С. 132.

ПИОНЕРЫ ДЕТСТВА

Есть такие существа, установление пола которых требует особой научной процедуры, дающей нужный результат, при этом не всегда. Мухинская Колхозница — противоположность совершенных андрогинов этого рода, и если в конечном счете она все-таки выглядит бесполой, то происходит это скорее от переизбытка, чем от недостаточной выраженности вторичных половых признаков, а также из-за соседства уравнивающей фигуры рабочего.

Этих признаков даже больше, чем можно предположить, смотря на Колхозницу издали. Оказывается, эта магическая всеобщая мать имеет — если, конечно, смотреть с самого пьедестала — нечто такое, что ускользнуло от правительственной комиссии, принимавшей ее 18 марта 1937 г. перед отправкой в Париж (в нее входили Молотов, Ворошилов и др.), да и от самого Сталина, приехавшего ночью того же дня на "паккарде", чтобы лично убедиться в ее ортодоксальности. Сначала фары сталинской машины осветили ноги и юбку Героини — здесь, как в детской игре, так и хочется крикнуть "горячо, горячо, Иосиф Виссарионович!" — но потом скользнули по талии и выше, выше.

На ложный след навело вождей то, что в своих осмотрах статуи они опирались на донос, а не на непосредственное впечатление (точнее, доноса было два: 1) у рабочего профиль Троцкого, 2) если приглядеться, в складках юбки Колхозницы можно разглядеть священное изображение Ильича). Между тем тайна действительно была, но она не носила грубо-идеологический характер, на волну которого были запрограммированы тогдашние советские вожди. Она была проще и одновременно неуловимей, и заключалась в том, что эта метафорическая Родина-мать могла в потенции стать реальной матерью, т.е. родить.

Итак, если смотреть с пьедестала, можно видеть, что у статуи Колхозницы имеется между ног отверстие-люк (скрытый вторичный половой признак). Бросается в глаза нефункциональность этого отверстия: ведь для чисто технических целей значительно удобнее, чтобы оно было проделано, скажем,

в ее огромной ноге. Но внешняя, видимая правда образа обернулась замаскированной физиологической правдой; более того, как будто для большего правдоподобия внутренности Колхозницы были выкрашены красной и оранжевой краской. Т.е. женщина не просто навязывалась жизни как политический символ, но была наделена реальной репродуктивной функцией, тогда — 54 года тому назад, — правда, безнадежно сакрализованной, но в принципе могущей в любое время быть задействованной.

Люк, стальной лист, которым закрывалось отверстие между ног Колхозницы, имеет двойной семиотический смысл: с одной стороны, на уровне реального рассматривания это — девственная плева, с другой — потенциальный послед, детское место.

Но детское место может, как известно, выйти при нормальных родах лишь с ребенком, тогда, когда Колхозница станет матерью конкретного ребенка, а не просто абстрактной Родины-Матерью. В этом смысле вращающаяся на маятнике стальная дверь — материальное доказательство состоявшегося материнства и имеет тот же смысл, какой имела демонстрация простыни после первой брачной ночи. И хотя для внешнего наблюдателя, на экзотерическом уровне, казалось бы, мало что изменилось, эзотерический статус ее стал другим: роды двойни состоялись, плева превратилась в детское место.

По поводу экспонируемости детского места существуют разные мнения: одни народы его выставляют, другие считают, что его надо зарывать и вообще прятать, ибо это может повредить новорожденному. Современная культура, с ее манией публичности, побудила Африку и Ануфриева пойти по первому пути и выставить¹ материальное доказательство своего второго неидеологического рождения. К тому же они осознали себя прежде всего не детьми Колхозницы, а реализаторами агрессивной метафоры срывания (целки), разреза (кесарево сечение). Такая интерпретация удачно переворачивает пафос всеобщего материнства, свойственный самой В.И. Мухиной.

Как бы то ни было, материнство реальное губительно для материнства всеобщего, идеологического: через акт родов высасывается огромная энергетика родовых символов, устремленных на захват.

К открытию выставки как раз завершится период лактации, и два первых ребенка, рожденных столь необычным, архаическим способом, перейдут в разряд неидеологических пол-

зунков нового типа или агентов, как они сами себя называют. Привет вам, Сережи, пионеры детства!

Через год после открытия выставки в Ленинграде, ставшем с тех пор Санкт-Петербургом, можно с уверенностью сказать, что далеко не все статуи сталинского периода ждало счастливое материнство и обеспеченная старость. Те, кто 22 августа были в центре Москвы, могли видеть возбужденных иконоборцев, откалывавших куски от пьедесталов низвергнутых памятников Дзержинского и Свердлова, толпы позирующих у подножья бывших твердынь и т.д.

То были дни "падения статуй". Цель бросившейся на них толпы ясна: не дать тоталитарным пространствам Москвы приобрести новый эстетический статус, окончательно стать экспозиционными пространствами. Неудачливые "делатели дождя" (rain-makers) во время идеологической засухи, эти кумиры были с глумлением повергнуты и тайно валялись во дворе какой-то автобазы. Разрушение, как известно, является высшей формой поклонения, в нем заявляет о себе не просто этическая неграмотность, а непреодоленное чувство вины, выплескиваемое вовне и требующее немедленных жертв. На площади Дзержинского без Дзержинского и на площади Свердлова без Свердлова я кожей чувствовал, что никогда еще террористический "рай", воплощенная смерть, не подступали так близко, как сейчас, что субъектом террора стал буквально каждый из нас. Интериоризация вины была полной; поэтому толпа взяла репрессивные функции на себя. На пустующих пьедесталах царил окончательный, неантропоморфный референт Террора — сам народ.

Памятник Свердлову — место тусовки немых в полной тишине немые, забравшись на цоколь, ломами отбивали куски камня, из-под ломов сыпались искры. От их ликования было жутко.

И хотя в этой стране слова Ученый, Вождь, Учитель, Космонавт, Человек, Война уже никогда не будут писаться с большой буквы, охраняемый НКВД "рай" существует в нас.

Итак, первичный урбанистический контекст выставки Африки-Ануфриева после событий 19-21 августа изменился. Произошло расслоение идеологических смыслов: стали профанными КГБ (Дзержинский), партия (Ленин), советы (Свердлов), промышленность (Дзержинский, Ленин); остались сакральными агрикультура (памятники на ВДНХ), армия и народ.

Отделавшись от наиболее одиозных вождей, народ — поклонился самому себе, метафоре всех метафор (каковой он был уже в сталинской культуре).

Авторы выставки пользовались хорошо известным поп-артистским приемом "навала"; выставка была замыслена как ностальгическая свалка объектов культа, советских икон, домогающихся статуса товарных знаков. Однако после событий мирной революции 19-21 августа сего года все эти увеличенные фото стахановцев, картины в псевдосоветском стиле, карты курортных зон оказались втянутыми в сферу расширенной танатальности и настолько неукорененными в себе самих, что напоминают скорее кладбище идеологических обломков; зато теперь эти "райские" пространства полностью свободны от своих потенциальных обитателей.

В России сейчас момент совершенно особый; не исключены дальнейшие метаморфозы. Посмотрим, как зарекомендуют себя новые Боги.

Март-сентябрь 1991 г.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Выставка состоялась в Ленинграде в сентябре 1990 года; местом ее проведения был Музей Ленина. В 1991-92 гг. экспонировалась в США (сначала в Калифорнии, потом в Нью-Йорке).

ЛИТЕРАТУРОЛОГИКИ

ВЛАСТЬ И ПОЛИТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

Радикальность семиологического проекта Ролана Барта¹ — в стремлении написать историю литературной политики одного класса — буржуазии, ограничивая свой поиск анализом историчности политического отношения литературных производителей к средствам труда и его продуктам (используемому языку и идеологии романной формы, например). Власть буржуазии представляется ему значительно более глубоким явлением, чем институты представительства и репрессии, в которых она внешне локализована и которыми соблазнительно ограничить сферу политического в современном западном обществе.

В политической семиологии Р. Барта развивались два разных представления о буржуазии как классе и ее активности в языковой сфере. В первом из них буржуазия выделялась в качестве класса, проводящего определенную литературную политику, носителя знаков литературности, которые противостоят литературным проявлениям угнетенного класса. Видимость самоустранения буржуазии из политических институтов общества Барт объясняет тем, что "буржуазия — это политический класс, который не хочет быть названным".² Франция, по его выражению, буквально купается в этой анонимной идеологии, на нее работает все: пресса, кино, мода, театр, разговоры о погоде, школьные диктанты и т.д. и т.п. Практикуемые в национальном масштабе буржуазные нормы переживаются общественным сознанием как очевидные; причем, чем шире буржуазия свои представления распространяет, тем в большей степени они "натурализуются". Это упразднение истории, выхолащивание содержания реальных конфликтов предопределяет литературную политику: литература работает здесь как "машина по упразднению времени", или как миф. Миф же есть "деполитизованная речь".

Но если миф, будучи результатом литературной политики господствующего класса, представляет собой радикально деполитизованную речь, то существует язык, который мифическим не является: это язык человека-производителя. Везде,

где с помощью речевой практики мир изменяют, а не сохраняют в виде образа, где язык прямо связан с изготовлением предметов, метаязык, каковым является миф, становится невозможным. “Вот почему по-настоящему революционный язык не может быть мифическим. Революция — это по определению катарктический акт, цель которого состоит в раскрытии политической заряженности мира. Она мир создает, и ее язык без остатка поглощен процессом созидания. Потому-то революция и производит в полной мере политическую речь”.³ Но как овладеть “политической заряженностью мира”, как преодолеть анонимность деполитизованного языка буржуазии, языка-мифа, и выйти в пространство языка производящего?

Ответы на эти вопросы Барт ищет не столько в критике “политического языка” господствующего класса (лозунги, партийные программы, грамматика предписаний и законов), сколько в самом языке, данном в очевидности его повседневного потребления, который представляется носителем вневременным образованием, естественным и вечным источником возможных суждений о мире. Сила буржуазности велика и явлена не просто в каких-либо видимых знаках (персонализациях) классового господства — власть записана в языке. “Власть, заключенная в языке, незаметна нам, потому что от нас ускользает то обстоятельство, что всякий язык классифицирует, а классификация — это тирания”.⁴ Только воспитанная привычка не обращать внимания на грамматическую структуру высказываний заставляет речевую деятельность выглядеть невинным проявлением коммуникации. До того как стать мыслями, политические и иные идеи уже оформлены грамматически, но их языковое выражение не безразлично тому, что с его помощью впоследствии что-то утверждают содержательно. Другими словами, язык не является простым орудием содержания, он активно это содержание производит. Вот почему литература не может существовать в особом утопическом мире и вне власти, оставаясь языковым образованием, вести независимую от политического измерения жизнь. Это достаточный повод для Барта, чтобы из традиционного историка литературы превратиться в историка семиотических политик определенного класса, или, как выражается он сам, стать историком самых коварных знаков, которыми общество метит писателя, — знаков очевидности.

1. Власть и эволюция знаков литературности

Политическая семиология Барта изобилует историческими датами, однако это пристрастие к фактографии не следует поспешно отождествлять со стремлением к объективности. Цель использования дат в данном случае иная — демонстрация того, что мысли имеют возраст, что они неотделимы от породившего их опыта историчности. Причем в истории мысль участвует не только и не столько своим содержанием, сколько способом записи и классификации знаков, всей совокупностью ее грамматических преобразований.

В работе “Нулевая степень письма” Бартом намечаются три этапа “раскола буржуазного сознания”: письмо как созерцание мира (классическое письмо), письмо как производство (“флоризованное” письмо) и, наконец, начавшаяся с Малларме деконструкция письма и обнажение идиосинкретичности писательского стиля (проявления “природности” индивидуальной телесности его носителя). Эти этапы фиксируются датами в истории “знаков литературности”. Одна из ключевых дат — 1660-й год, когда “ясность” в выражении мыслей усилиями риториков и грамматиков была поставлена во главу угла и тем самым был подведен языковедческий фундамент под универсализм новой литературной формы — классического письма. Единство классического письма определяется его инструментальностью (подчинением формы содержанию) и орнаментальностью (множеством заимствованных из традиции риторических фигур, “декораций”, на фоне которых возвышался мыслительный акт”.⁵ У Рабле и Корнеля это письмо еще не приобрело черт обрядовости, не стало общеобязательным. “Действительно, — пишет Барт, — до тех пор, пока язык колеблется относительно своей собственной структуры, появление какой бы то ни было языковой морали остается невозможным...”⁶ Только благодаря строгой кодификации норм французского языка в противоположность “случайности исторических обстоятельств”, благодаря представлению о вневременном разумном основании языка (перенесении постулатов рационализма в сферу языкового поведения) и возникло классическое письмо как “универсальная” ценность, как норма и пример для подражания. В 1647 году это письмо мыслится как частная “языковая мораль” правящей группы, а через какие-нибудь десять лет пропагандируется как “язык для всех”.

Между тем ясность — это свойство языка, нацеленного исключительно на убеждение, успешно культивировавшегося

в сфере судопроизводства, религиозного и светского красноречия, бывшего языком нарождающегося придворного этикета. Этот-то язык изымается из исключительного употребления профессиональных риториков и носителей правильной речи, перестает быть языком общения лишь для определенных слоев аристократии и буржуазии и авторитарно объявляется всеобщим достоянием, в том числе достоянием тех, кто не имеет к обладанию "правильным" языком ни малейшего интереса, потому что своим общественным положением предопределен к роли убеждаемого, но никогда не убеждающего. Это был глубоко политический акт. Только в пространстве языка как риторически законченной системы и возникает фигура носителя истины правильной речи, которая почти на два века становится политической истиной (фигура просвещенного правителя). "Политический авторитаризм, догматическая власть Разума и единство классического языка — вот три проявления одной и той же исторической силы",⁷ — замечает Барт.

Разнообразие жанров в пределах классического письма — явление эстетического, но не структурного порядка. Новая языковая мораль активно приписывает знакам чисто декоративную функцию, считая их простым "выполнением" возникающих в безъязыковой среде мыслей, причем эстетика берет на себя функции цензурной инстанции, становится частью системы философского обуздывания языка (вплоть до "запрета" на его использование в особо важных случаях). Литература все больше сводится к прикладной риторике (риторике чувств); система традиционных тропов и "сработанных" эстетическим каноном стихотворных и прозаических форм развивается в логике своеобразных "литературных матрешек" (рассказ, например, вкладывается в повесть, повесть — в роман, романы составляют цикл и пр.).

Политические последствия становления классической языковой нормы становятся все более ощутимыми. Действительно, от декоративного письма нельзя отделить триумф буржуазии в сфере духовного производства. С момента ее зарождения интеллектуальные притязания буржуазии были как бы резервуаром социальной эйфории восходящего класса, настаивающего на всеобщности своих интересов. Этот тип письма делает ставку на коммуникацию, на беспредельную сообщаемость и прозрачность облаченных в знаки, как в виньетки, мыслей. Литературой в современном смысле слова (дата появления которой на свет диагностируется Бартом — это революция 1848 г.)

классическое письмо могло быть лишь случайно, — в результате отклонения от идеала (Гёльдерлин, Блейк, отчасти поэзия Гюго); чем ближе к идеалу, тем менее вероятно ускользание знаков от цензуры мысли. По мнению Барта, в беспредельной коммуникативности этого языка записаны все "театральные эффекты" классики: от "грамматических экстазов" Расина и орфоэпии актеров до "вдохновения" как спонтанного одевания мыслей в слова и "гения" как фигуры такого одевания.

Неудивительно поэтому, что в XVII и XVIII вв. "система безопасности изящной словесности" обнаруживается не только на уровне содержания, но и на формальном уровне, орудийном. В эту систему входят, например, построение универсального времени рассказчика за счет употребления простого прошедшего времени (вышедшего во французском языке из устного употребления, как бы выведенного за скобки истории). От систематического употребления простого прошедшего времени неотделима процедура наррации, противостоящая хаосу случайного исторического времени (фиксация причинно-следственных связей между описываемыми событиями, наблюдаемыми рассказчиком извне, панорамно); привилегированное употребление этого "письменного" времени служит алгебраическим символом упорядоченности, проницаемости мира, в котором литература имеет статус орудия социально привилегированного общения. В литературе дремлет "лик демиурга — бога или рассказчика". Рассказчик и его вездесущность задается по определенным правилам, с помощью серии грамматических приемов, до и независимо от записываемого с их помощью содержания. "Все это следует поставить в связь с мифом об универсальности данного мира, свойственным буржуазному обществу, характерным продуктом которого является роман..."⁸ Так же не случайно и то, что "актом приобщения к социуму", учреждающим литературу в ее классическом понимании, Барт считает роман, который наряду с историческими описаниями является основной формой наррации. Именно в романе нашла детальное выражение реляционная природа классического письма, его ориентированность на словарные значения слов, а не на значения, спонтанно возникающие из самой "плоти слов". Согласие писателя с обществом прочитывается в знаках романа, так как "общество, — еще раз напоминает Барт, — метит писателя совершенно определенными знаками".⁹

Революция 1848 г. решительно отбрасывает претензию классического письма на универсальность. Кризис классичес-

кого письма нельзя понять из самого письма, вне изменения положения буржуазии в рамках капиталистического общества, вне утраты ею революционного пафоса, позволявшего ей выполнять интеграционную функцию в отношении всего общества. Буржуазия после революции 1848 г. из универсального класса становится одним из классов, приватизируется; протупает ее частный интерес в сохранении идеи "всеобщности", и одновременно становится ясным, какой класс и почему культивировал классическое письмо и каким интересом он руководствовался. Ясным это становится потому, что по не зависящим от литературы причинам обнажается историчность классического типа письма, которое оказывается одним из видов письма, т.е. приватизируется так же, как и его носитель. В этом смысле изменение экономического статуса класса — носителя определенных знаков литературности имеет прямые последствия для этих знаков и делает историчным то, что изнутри переживается как мораль формы (часто даже как невроз формы). После 1848 г. форма теряет свою прозрачность, отвердевает, активно утверждается как способ, каким писатель относится к истории, "принимает или отвергает свое буржуазное положение".¹⁰

Барт пытается осмыслить происшедшую приватизацию классического письма в терминах политэкономической теории Маркса (что потом многократно повторяли его последователи¹¹). Если классическое письмо имело лишь потребительскую стоимость, то новый тип письма, зарождение которого датируется серединой XIX в., имел ярко выраженную меновую стоимость, был затратой определенного количества труда, поддающегося измерению в единицах рабочего времени. У классического письма, по словам Барта, "не было хозяина", язык представлялся всеобщим достоянием, и, так как в его рамках различалось только "мышление" писателей, форма имела "лишь потребительную стоимость".¹² Но когда гению Флобера стоимость вложенного в письмо труда, торжествует сознание условности, произведенности формы, явление, которое Барт называет "флоберизацией письма". Хотя разница в мышлении между Бальзаком и Флобером была невелика, они оказались носителями разного отношения к форме, более того, между ними, по мнению Барта, проходит водораздел классического и неклассического отношения к орудиям письма. Сознание обусловленности, произведенности формы возникает не в социальном вакууме — оно было бы невозможно без преодоления буржуазного мифа о Человеке. От Флобера берет начало целая плеяда писателей, которые "практиковали письмо

как средство демонстрации ремесленнических операций"¹³ и "выделяли" язык, внятно говорящий о своей стоимости, писателей, для которых хорошо писать значило уметь кроить слова внутри фразы, добиваясь так называемого "экспрессивного ритма". Это великое новое письмо, представленное именами Готье, Доде, Золя, Жида, Валери, утверждало форму как ценность, неподвластную истории наподобие ритуального языка священнослужителей.

Главный вывод, который делает Барт из анализа "флоризованного письма": нельзя разрушить классический тип литературы, оставаясь в прежней области выражения, применяя репродуктивное письмо, или, другими словами, просто изображая, чем, собственно, и гордилась эта литература. Совершенствование орудий литературного мастерства не способно преодолеть отношение к языку как к орудию торжествующего содержания (инструментальность), не способно преодолеть диктат социальности, сделать литературу в полной мере критической по отношению к буржуазному обществу. Устремленность к конструированию языковых утопий, во-первых, прямо связывается с кризисом, переживаемым капитализмом в середине XIX в., а во-вторых, определяется как событие в своей основе политическое. Профетизм письма, фиксируемый средствами литературы, нарастает по мере утраты буржуазией монопольного положения в области духовного производства.

Подлинное упразднение ритуала литературности — дело рук Стефана Малларме. Барт констатирует, что выдвинутый Малларме лозунг "нужно изменить язык" близок лозунгу К. Маркса "нужно изменить мир". Малларме, как и его последователям в прошлом и настоящем, политического слуха не занимать.¹⁴ Практика маллармеизма подрывает функциональность и реляционность классического использования языка: за грамматическими ухищрениями остается всего лишь просодическая задача — явить слово во всем богатстве его возможностей. В этом превратившемся во вторую природу слове пересекается социальная функция языка, слово берет на себя цельный фейерверк, пучок смыслов, работающих одновременно и на разрыв. Это новое письмо ничего не передает, ни с кем не коммуницирует, вместо этого оно "решительно поворачивается лицом к объективному миру, не заслоненному образами, которые создаются в ходе истории и социального общения".¹⁵ Коннотативные, несловарные значения слова получают перевес перед общеупотребительными, словарными денотативными смыслами. Начинается деконструкция всей системы литературных жанров, имевшая своим основанием инструментальное

использование языка, следовательно, подразумевавшая примат мысли (как контролирующей язык инстанции).

И хотя Барт признает, что "именно власть (или борьба за нее) порождает наиболее характерные типы письма",¹⁶ контекст его рассуждений не оставляет сомнения в том, что революционность в литературе никак не связана с социальной революцией. Более того, политическое письмо как жанр представляется ему банальным, неискоренимо классическим по своей интенции.

Здесь корень двойственности позиции Барта, проходящей через все его работы: с одной стороны, революция в письме является чем-то "полным", в себе завершенным, ни в чем внешнем не нуждающимся, это текстуальный аналог социальной революции; с другой стороны, присутствует сознание того, что раскол внутри языка неотделим от классового раскола общества и что без "действительной универсальности" создание универсального языка является фикцией.

В "Мифологиях" и "Нулевой степени письма" Барт полагал, что всякий эксперимент с языком упирается в целый ряд социальных констант: например, в константность интеллектуального рынка и читающей публики — роль последней отнюдь не ограничивается потреблением литературной продукции. С другой стороны, апелляция к публике неизбежно ограничивает писателя "рамками той или иной условной формы" и не дает ему "считать себя до конца социально ответственным".¹⁷ Может быть, задавался в те годы вопросом Барт, литература в любой ее форме существует как эманация читающей публики (которая буржуазна), как ответ на запрос неумолимого рынка, который сам устанавливает, что, для какого слоя и в какую эпоху приемлемо как горизонт социального бытия? Более того, нет письма, которое в качестве письма было бы permanently антибуржуазно, так как та же публика по крайней мере ее существенная часть, остается крупнейшим поставщиком самой идеи асоциальности, которую материализует авангард. В "Мифологиях" Барт бросает литературному авангарду очень серьезный упрек в том, что он имеет буржуазные корни, буржуазную аудиторию и финансовую поддержку от буржуазии. Каковы причины подобной благосклонности? Замена политических требований эстетическими и нравственными. "Если авангард чего-то не переваривает в буржуазии, так это ее язык, но не ее (политический. — М.Р.) статус. Это не значит, что он этот статус обязательно одобряет, но он заключает его в скобки... он в конце концов основывается

на допущении Вечного Человека".¹⁸ Письмо как "рефлексия писателя относительно социального использования формы" на проверку оказывается превращенной формой закономерностей иного рода, которые оно не властно изменить хотя бы потому, что является их продуктом.¹⁹ Поэтому для Барта то, что революционно, а что нет, заново определяется едва ли не в каждой его работе, а то и в одной работе несколько раз. Однако общее изменение взглядов опять-таки увязывается с крупными политическими событиями в истории Франции, с такими датами, как 1945 г. и 1968 г. Это не просто события в "большой политике", но даты, положившие начало серьезным интеллектуальным переменам. С 1945 годом совпадает, по мнению Барта, исчезновение мифа о великом французском писателе как уникальном хранителе высших интеллектуальных и эстетических ценностей. На смену ему приходит новый тип пишущего: писатель? интеллектуал? скриптор? (т.е. просто пишущий, создатель текстов). И то, и другое, и еще что-то, что не охватывается этими понятиями и подрывает традиционное понимание литературного труда (авторство, гений, вдохновение).

События мая 1968 г. во многом были вызваны кризисом системы образования во Франции. "Литература десакрализована, — приходит к выводу Барт, — ей не может быть обеспечена защита со стороны институтов... литература не лежит в руинах, но она уже не находится под охраной. Более удобного момента для занятий литературой не придумаешь".²⁰ Именно в результате кризиса 1968 г. семиология пережила существенную трансформацию, сохранив вместе с тем свой предмет — политику, "ибо другого предмета ей не дано". Барт не оставляет без внимания еще одно обстоятельство, а именно то, что увеличение числа оппозиционных групп во Франции после 1968 г. привело к тому, что они стали работать как "своеобразные группы давления, подхватывающие от своего имени дискурс власти". Из этого положения дел политическая семиология делает вывод: "В контексте тогдашних мелких политических интриг текст предстал как подлинный символ пребывания вне власти... текст... затягивает в атопическое, не поддающееся классификации место, вдали от пространства политизованной культуры".²¹

Такова политическая подоплека переориентации семиологии в конце 60-х годов. Историческая задача интеллектуала-писателя теперь начинает мыслиться не как разрушение общества, а как разложение изнутри буржуазного сознания, причем это разложение во все большей степени противопоставляется лозунгам разрушения. Ведь для того, чтобы буржуаз-

ное сознание разрушить, нужно выйти за его пределы, а “такая внеположность возможна только в революционной ситуации”,²² к тому же — и это очень важно — язык разрушения всегда догматический язык; социальная революция (о чем Барт писал и раньше) порождает новую догматику языка. То, что в 50-е годы мыслилось им как дополнительное (письмо — или временный слепок с социальной революции, или ее преддверие), в 70-е годы начинает представляться Барту совершенно иначе: макрореволюционные преобразования видятся как неизбежная рутинизация серии точечных текстуальных микрореволюций.

2. Власть и безвластие в литературе.

Фетишизм текста

Новое понимание революционности ориентирует политическую семиологию на систематическое разложение того, что выражает квинтэссенцию буржуазности: иерархии языков, закреплённой в системе жанров, и подоснов этой иерархии, наррации или повествования (рассказа, сказа). Наррация как дискурс, говорящий от имени истины, прочитывается семиологией как дискурс власти. В буржуазной культуре все стремится принять форму наррации: кетч — это рассказ, мода — это описание, стриптиз — это повествование и т.д. Цель наррации — почерпнуть свое основание извне, сделать его “естественным”, указав на то, что все имеет свое начало и конец. От нарративности неотделима органическая метафорика, производная от представлений о вызревании и порядке, сокрытой за ним фигурой Законодателя. Проблема повествования — это проблема естественно предсуществующего начала, основания (не условного, придуманного специально для такого случая бутафором-писателем); проблема живой первоосновы мира, надежного резервуара родовых представлений, которые не нуждаются в воссоздании или обновлении — их достаточно потреблять. Стратегия наррации развивается в рамках основной содержательной формулы власти, как ее понимает Барт. Власть, по его мнению, всегда заявляет — “я естественна”, “я имею только потребительную стоимость”. В отличие от текста, который сам производит условия собственной возможности и в этом смысле радикально случаен, повествование является отражением иного через участие в этом ином. Только текст строит себя как полный, действующий слепок с социальной. Барт подводит наррацию под раскритикованную Марксом

и Энгельсом созерцательную позицию предшествующей философии. Наррация всегда “правдива”, как все то, что стремится просто отражать. Революционный порыв, “великое Нет” возможно, однако, лишь в пределах наррации. Для того, чтобы объявить миру о его тотальном неприятии, необходимо использовать язык инструментально, т.е. быть в этом отношении на стороне власти. В подлинно революционном письме, по Барту, которое и есть сама революция, нет достаточного пространства, чтобы провозгласить Революцию (социальную). Не случайно писатель, относящийся к языку инструментально, всячески маскирует инструментальность ссылкой на общественный долг, приверженность той или иной эстетической доктрине (школе), даже физической неспособностью не писать. Обычно для борьбы с идеологией писатели используют языковой арсенал, нарабатанный той же идеологией, не видя в этом противоречия.

Барт признает, что современный производитель текстов живет в обществе, разделенном на классы, что он только и возможен в обществе, разделенном на классы, и в силу этого лишен какой-нибудь возможности контролировать условия потребления своего текста. Политическая семиология не случайно концентрирует внимание на индивидуальном производстве текстов. Но, несмотря на декларативное противостояние текстового производства законам интеллектуального рынка, сам этот рынок, как показывает уже опыт сюрреализма, начинает работать против “освященных” форм обмена, в нем начинает выделяться отрасль, специализирующаяся на сбыте, рекламе и пропаганде таких произведений. Та же буржуазная мифология, о которой писал Барт, успешно “означивает” подобные тексты, сообщая им, помимо воли их авторов, вполне определенный социальный смысл. Новизна такого рода произведений начинает диктоваться требованиями рынка, калькуляцией вкусов потенциальных покупателей, зондажем, пробными тиражами и т.д. “Что касается текста, — признается Барт, — то он атопичен по способу производства, но не по способу потребления”.²³ Поскольку автор не контролирует условия потребления своих произведений, его намерения на уровне потребления не имеют значения, рынку достаточно сделать массовым что угодно, любые ценности, подыскать для них потребителя или разные слои потребителей, и они тем самым будут приравнены к другим ценностям, сбываемым на том же рынке. Кроме того, сама публика побуждает автора отречься от внетекстуального существования. Другими словами, индивидуальная асоциальность может укладываться

во многие стратегии социальности, более того, должна порождаться как минимум одной из таких стратегий. Не только режим потребления, но и способ производства текстов остается индивидуальным по историческим, социальным причинам, которые трансформируются только в результате социальной революции.

Но что такое производство текста и в какой мере читатель (в отличие от автора) участвует в нем, если можно вообще говорить об “участии” читателя в традиционном смысле? Ответ на этот вопрос можно найти в известной статье Барта “От произведения к тексту”, где он пытается сформулировать различие между текстом и произведением.

“Подобно тому как эйнштейновская наука, — замечает Барт, — требует включения в изучаемый объект относительности точек отсчета, так приложение методов марксизма, психоанализа и структурализма к литературе требует релятивизации отношений пишущего, читателя и наблюдателя (критика).”²⁴ Для этого необходимо заменить понятие произведения понятием текста. Текстами являются не только произведения современной литературы (в основном авангардистской). “Порой очень старое произведение может заключать в себе “некий текст”, тогда как многие произведения современной литературы таковыми не являются. Разница здесь следующая. Произведение есть что-то конкретное, заполняющее часть книжного пространства (например, в библиотеке); напротив того, — текст представляет собой методологическое поле. Тем не менее Барт проводит существенное различие между классическими и современными текстами. Первые, утверждает он в работе “Удовольствие от текста”, могут читаться частями, отрывками, последние нуждаются в интегральном прочтении. Произведение можно держать в руке, текст же существует только в языке как дискурс (речевая практика). “Опыт текста приобретается только в процессе деятельности, в производстве”.²⁵ Текст не входит как составная часть ни в какую иерархию жанров, более того, подрывает любую иерархию. “Текстом управляет не логика постижения (стремление установить, “что произведение означает”), но метонимическая логика ассоциаций, перекрестных ссылок... Произведение в лучшем случае умеренно символично (его символизм “выдыхается”, “затухает”), текст же символичен радикально. Произведение, чья интегральная символичность понимается, воспринимается и принимается, есть текст”.²⁶ Всякий текст представляет собой часть интертекста.

С анализом текста Барт связывает и десакрализацию понятия автора. Это понятие существенно для произведения, но не для текста. Автор — такой же гость своего текста, как и все другие, как один из героев романа, читатель, критик. “Он становится “бумажным автором”: его жизнь уже не объясняет происхождения его сюжетов, но сама становится сюжетом, который развивается одновременно с произведением. Все переворачивается, и теперь произведение влияет на жизнь, а жизнь на произведение. Одновременно искренность сообщения, бывшая настоящим “камнем преткновения” литературной морали, становится псевдопроблемой: ведь пишущее текст “я” никогда не является чем-то большим, нежели бумажным “я””. “Я люблю текст потому, — поясняет Барт, — что для меня он является тем редким пространством языка, в котором нет никаких “сцен” (в бытовом, семейном смысле этого слова), никакой логомахии”.²⁷ Некоторые критики упрекают гедонистов от литературы, сторонников идеи наслаждения текстом, в “правом уклоне”, не желая принять во внимание, как считает Барт, то обстоятельство, что текст революционен и асоциален одновременно. “Явная возмутительность текста удовольствия связана не с тем, что он аморален, а с тем, что он атопичен”.²⁸ Или еще: “В войне языков могут случаться моменты затишья — это и есть тексты”.²⁹ Язык, образующий произведения, в понимании Барта всегда локализован, всегда определен своим отношением к политической власти. Язык, развивающийся под сенью существующей власти, находится в состоянии войны за гегемонию с языком, положение которого противоположно. Барт, комментирует исследователь его творчества Кальве, “предлагает здесь языковое видение социальных конфликтов, ибо такая война языков может быть лишь войной социальных групп, говорящих на этих языках”.³⁰ Барт предупреждает: “наивны” те люди, которые полагают, что существует некая одна власть, противостоянием которой можно ограничиться. С большим основанием, чем изгнанные Иисусом демоны, власть, по мнению Барта, может сказать: “Имя мне — легион”. “...Дискурсом власти я называю всякую речевую практику, которая порождает чувство вины у того, кто является ее адресатом”.³¹ Не следует заблуждаться относительно корней власти: они глубже политики, они уходят в “фашистскую” природу самого языка. Язык “не является ни реакционным, ни прогрессивным, он является, попросту говоря, фашистским, ибо фашизм состоит не в том, чтобы мешать говорить, а в том, чтобы говорить заставлять”.³² Никакая власть не мыслима вне присущей языку энергии утверждения, вне авторитарности

утверждающего и стадности повторяющих. Как, спрашивает себя Барт, прорвать то, что современный французский философ и культуролог Жиль Делез называет “реактивным манто” языка? Как Барт предлагает обрести язык вне власти?

Ответ на этот вопрос известен Барту: через искусство, в частности через литературу. Благодаря тексту мы оказываемся за пределами власти. “Текст имеет (точнее, должен иметь) сходство с несколько развязной особой, которая поворачивается к Отцу-Политику задом”.³³ И это делает возможным получение удовольствия, даже наслаждения (у Барта это не одно и то же: удовольствие носит культурный, а наслаждение природный характер, тексты удовольствия являются излюбленным объектом критических комментариев (Пруст, Стендаль), тексты наслаждения парализуют любые возможные комментарии, постижимы только изнутри наслаждения и т.д.).

Свою теорию удовольствия Барт считает “радикально материалистической”, ссылаясь при этом на опыт “редких материалистов прошлого — Эпикура, Дидро, Сада, Фурье, — которые не скрывали своего эвдемонизма”. Без этого неизбежно возвращение от текста к морализированию о намерениях его создателя. Только гедонизм дает возможность этого избежать. Одно из требований гедонизма — отказ от создания радикально идеологического текста. “Некоторые хотят текста без тени, текста, отрезанного от “господствующей идеологии”, но это все равно, что желать неплодородного, непродуктивного, стерильного текста (вспомните миф о женщине без тени). Текст нуждается в своей тени. В этой тени немного от идеологии, немного от представления, немного от субъекта...”³⁴ Официальная культура посмертно или при жизни художника ассимилирует его тексты, и с этим нельзя не считаться: язык власти всемогущ в своей области, язык литературы — в своей, считает Барт.

В 70-е годы Барт стал ждать от индивидуальной асоциальности писателя, закрепленной в ряде методологических процедур, очень многого. Утверждая, что повторение под видом разнообразия заложено в природе языков власти и что, следовательно, “стереотип является политическим фактом, основной идеологической фигурой”,³⁵ исключая наслаждение, он сконцентрировал свои усилия на отказе от стереотипа любой ценой. Он сделал ставку на асоциальность удовольствия, и тогда противоречие между материализмом и идеализмом, реформизмом и революционностью отодвинулось в тень

перед “подлинным” противоречием: между правилом и исключением. “С правилом связано злоупотребление, с исключением — наслаждение”.³⁶ Подлинным политическим выбором в сфере идеологии представляется ему остановка языка, разрушение фразовой формы. Именно “религиозное” отношение к фразе отчуждает французов от текста, от удовольствия, и этот “обскурантизм удовольствия” также носит, по Барту, политический характер. Фраза имеет иерархическое устройство, она делает естественными субординацию, коррекцию, подчинение. Фраза — по необходимости законченное образование, потому что иерархическая система не может оставаться открытой. В этом пункте лингвистическая теория сильно отличается от практики (первая, например, в лице Хомского,³⁷ признает фразу бесконечной, но на практике мы всегда вынуждены заканчивать фразу). Любое законченное высказывание рискует оказаться идеологичным. Взгляните, пишет Барт, на писателя, преподавателя, политика, — кто они? Агенты фразы. “Политик, у которого берут интервью, напрягается, чтобы домыслить окончание фразы. А что если бы он не домыслил? Это отразилось бы на всей его политике”.³⁸

На место фразы Барт ставит то, что можно назвать голографическим принципом: тотальность целиком записана в любой части текста. Дофразовая материализованность письма интересует Барта потому, что через нее целостность смысла проникает в мир как случайность, обреченная потребляться в качестве необходимости. Материалистическая теория субъекта выражается в десубъективации письма, это “теория” субъекта как идеологического референта, на который обречен проецироваться смысл, и в этом отношении она несовместима с представлением о самостоятельности субъекта, по своему произволу конституирующего смысл, т.е. так, как субъект понимается в феноменологии, персонализме и т.д. Если за спиной пишущего не стоит никакой всемогущий “творец”, то акт письма, акт радикально “своевольный”, всего лишь производит целое как необходимое паразитарное образование.

Здесь выявляются причины нелюбви Барта к аналогии как к системе господства над письмом со стороны смысла, стремящегося предназначить единократный акт письма к многообразному употреблению. Не случайно любая система риторики построена на аналогии. Тогда как “точность” текста радикальна, тотальность обитает в его пустотах, в промежуточном пространстве. Отсюда бартовский культ единичного, материализованной детали. Конкретность достигается не нагнетанием, накоплением абстрактных определений, но разом, рывком и —

без использования правил; целое не синтезируется из фрагментов, правильно расположенных хитроумным манипулятором, оно — продукт единичного. Радикальная прерывность текста противостоит очевидности номинации как выведению письма из дисперсного состояния, как приостановке броуновского движения знаков. От развенчания целого как совокупности продуктивных образований, потребляемых независимо от процесса их производства, неотделим принципиальный фетишизм Барта, культ материализованной детали в политической семиологии. Поэтому образцом интеллектуальной честности представляется Барту постоянно указывать возраст своих мыслей, включать их в систему монтируемых и демонтируемых деталей. Он тем самым дает понять, что он сам, автор, не есть гарант связности и целостности.³⁹

Максима политической семиологии: любая деполитизация мира осуществляется в политических целях. Не существует “незаинтересованного наблюдателя” власти, открытой для бескорыстного созерцания. Напротив, в подобной незаинтересованности проявляется активное утверждение созерцательного отношения к миру как ценности, происходит незаметная фетишизация продуктов деятельности за счет процессов, которые сделали их возможными.

Вот каким рисуется Барту читатель текста в момент, когда он испытывает удовольствие: “Представьте себе некое лицо (господина Тэста наизнанку)... которое молча вынесло бы всякого рода обвинения в алогизме, в вероломстве; которое осталось бы невозмутимым перед лицом сократической иронии, подводящей человека к высшему бесчестию — к тому, что он себе противоречит... Такой человек был бы отбросом нашего общества; суд, школа, приют отказались бы от него. Да и кто способен без стыда вынести противоречие?! Такой антигерой существует: это человек, читающий текст в тот момент, когда он испытывает удовольствие. Здесь выпорачивается наизнанку библейский миф: смешение языков перестает быть наказанием, читатель получает удовольствие благодаря сосуществованию языков. Текст удовольствия — это Вавилонская башня со счастливым исходом”.⁴⁰ Стремиться быть логичным — это признавать принцип реальности, пребывать в истине; не признавать истину — значит воистину быть. Возмутительность удовольствия от текста с точки зрения принципа реальности (и его языка — здравого смысла) связана с тем, что удовольствие атопично. Текст не связан ни с разрушением культуры, ни

с ее утверждением, поэтому его чтение доставляет удовольствие, которое нельзя переписать в терминах “удовольствия от зрелищ, массового удовольствия”.⁴¹

Текст заменяет банальный язык агрессивности языком различия, языком единичной телесности (противостоящей антагонисту души, телу как организму). Конфликт — это частный случай различия, а не наоборот. Различие — вовсе не то, что маскирует, лишает остроты конфликт; оно возникает на месте конфликта, вне и в стороне от него. Конфликт — это одна из возможных интерпретаций различия, его интерпретация с точки зрения морали, моральное переживание состояния различия; он всегда подчинен жесткому коду, он беден, как любой язык агрессивности. Текст видится Барту пространством чистого различия, различия, не “обуженного” до противостояния.

От читателя текста требуется качество методического антигероизма, отказ от мифа о Великом Противостоянии, о потаенной Истине, которую нужно завоевать и созерцать. Место противостояния занимает отклонение. Удовольствие доставляет не совокупность отстаиваемых автором идей, а сам труд письма. То, что общество вынуждено приписывать тексту свойство моральной извращенности, связано исключительно с тем, что в этом артефакте отсутствует “моральное единство, которого общество требует от любого продукта человеческой деятельности”,⁴² с тем, что он неизбежно фрагментарен. Так что читатель обречен на продуктивный фетишизм и должен согласиться с тем, что сам он в момент чтения лишен единства, несобираем и чужд единству классического читателя.

3. Р. Барт и новые политики литературы

Проект политической семиологии получает в современной французской философии различные истолкования как со стороны учеников и последователей Барта, так и со стороны философов, литературоведов, писателей, культурологов, работающих самостоятельно. Условно можно выделить три основных направления в интерпретации бартовского проекта. К первому следует отнести развитие идей политической семиологии на материале литературоведения (Ф. Соллерс, Ж. Крестева, К. Тодоров, Ж. Женетт и др.). Ко второму — работы М. Бланшо и П. Клоссовски, которые выходят за пределы политической семиологии: связь с литературоведческой проблематикой слабеет, уступая место ориентации на литературную практику. Наконец, к третьему — шизоанализ Ж. Делеза

и Ф. Гватари, предстающий как нерасторжимое философско-литературно-политическое образование. Для всех этих направлений является общим то, что новая модель литературы представляется чистым слепком социальной революции: борьба с властью ведется с помощью асоциальных (текстуальных) действий (революция литературы внутри самой литературы). Связь же между пониманием политического в текстах авторов этих направлений, их влиянием друг на друга в теоретической практике и их конкретной политической позицией в общественной жизни Франции 60–80-х гг. не является прямой. Так, идеи Клоссовски существенно повлияли на формирование психоанализа Делеза и Гватари, но политические взгляды их явно отличны: участием Делеза и Гватари в левом движении противостоит “правая утопия” Клоссовски и политическая индифферентность Бланшо. Причем надо учесть, что лидеры этих направлений не всегда фиксируют две стороны “революционности”: практическую революционность как включенную в одну из партийных, институциональных стратегий и теоретическую революционность (которая представляется им некой протореволюционностью, порождающей первую). Но, конечно, партийный радикализм не может быть приравнен, например, к радикализму литературному. Вот почему стремление пробиться с помощью теории на тот уровень, где зарождается само политическое, сами властные отношения, зарождается не как понятия или теоретические объекты, а как живой опыт властвования, трудно квалифицировать в терминах “правый-левый”, “гошистский”. Вот почему политически неквалифицируема социальная апатия Бланшо и правая утопия Клоссовски.

Литература как семиотическая практика (группа “Тель кель”). Первое направление — писатели и литературоведы, объединившиеся вокруг журнала “Тель кель” (одним из основателей журнала был Ролан Барт), — опиралось на несколько общих принципов: 1) признание примата литературной практики над любой рефлексией по поводу литературы, 2) семиотизация проекта политической семиологии, 3) более активное подключение проблематики “большой политики”, рассмотрение текстуального письма не как аналога социальной революции, а как самой революции.

Новая семиологическая платформа кратко очерчивается Кристевой: “Для семиологии не существует литературы. Ее не существует в качестве обычной речи и еще меньше в качестве эстетического объекта. Литература есть частная семиотическая практика... больше других проясняющая проблематику

производства смысла, которая занимает новую семиологию, и вызывает, следовательно, интерес лишь в той мере, в какой она (литература. — М.Р.) берется в своей несводимости к объекту нормативной лингвистики”.⁴³ Семиотизация и внешняя политизация политической семиологии, против которой активно возражал сам Барт,⁴⁴ стремится, во-первых, к созданию общей теории знаковых систем (от чего Барт отказался в начале 70-х годов), во-вторых — к формализации семиотических систем с точки зрения коммуникации, точнее, к выделению внутри проблематики коммуникации зоны производства смысла, в-третьих, к снятию “удовольствия от текста” прямой политизацией чтения (например, Соллерс пишет: “Всякое письмо политично, хочет оно того или нет. Письмо есть продолжение политики другими средствами”⁴⁵).

Практическое приравнивание текстуального письма к “реальной истории” приводит телькелистов независимо от субъективной революционности и многочисленных ссылок на классиков марксизма к сближению со словарем и проблематикой академического литературоведения; материалистическое понимание истории растворяется в семантическом материализме, любая политика становится в принципе производной от языковой политики, в ней растворяются даже “тексты-пределы” Лотреамона, Малларме, Арто, Батая, на асоциальности которых настаивал Барт. Другими словами, история приобретает в глазах Соллерса и его сотрудников статус метафоры текстуального письма. Остается неясным, какими независимыми социальными механизмами производится само это письмо, что делает его возможным и необходимым одновременно. “Дурной”, линейной историей оказывается та, которая вызывает к жизни литературу выражения, “теологические категории смысла, субъекта и истины”;⁴⁶ а подлинной — та, которая производит тексты-пределы как совершенные аналоги социальной революции. “У письма и революции одно общее дело”,⁴⁷ — утверждает Соллерс. Тем самым признается невозможность языка, который создавал бы дистанцию по отношению к текстуальному письму, историзуя его, который делал бы видимыми пороги, отделяющие одну литературную формацию от другой вместо того, чтобы превращать текстуальное письмо в жертву “одной и той же идеологии”. К созданию такого языка (приходящего на смену языку традиционного литературоведения) стремился Ролан Барт: именно этот язык представляется ему полностью ответственным, политическим и безвластным одновременно при всей парадоксальности такого сочетания. Радикализация этого замысла Барта достигается телькелистами

только на внешнем уровне (за счет утраты того, что создатель политической семиологии считал в ней самым ценным — продуктивной незаконченности, открытости).

Литература как воля к власти. Трансгрессия (М. Бланшо, П. Клоссовски). Проблема “всеобщего кризиса комментария” еще более остро, чем Бартом, ощущается влиятельным французским философом, критиком и писателем Морисом Бланшо. Литература представляется ему как проявление воли к власти: литература существует — следовательно, родовое начало в человеке не победило, это значит, что существует потустороннее добро и злу. Что такое воля к власти в понимании Бланшо?

Возьмем в качестве иллюстрации анализ Бланшо мифа об Эдипе, разгадавшем загадку Сфинкса, женщины с львиным телом. На вопрос Сфинкса: “Утром на четырех, днем на двух, вечером на трех?” — Эдип ответил: “Человек в младенчестве, зрелости и старости”. Ответ Эдипа — способ отвернуться от главного вопроса, который дочь Тифона и Гидры являет собой: “Эдип перед Сфинксом, — замечает Бланшо, — это человек перед лицом не-человека. Вся трудность вопроса состоит в том, чтобы привести человека к признанию того, что перед лицом Сфинкса, т.е. не-человека, он уже находится перед самим собой”.⁴⁸ От этого-то неудобного вопроса и отворачивается Эдип, заменяя его другим, отвечая на который, он как человек может узнать себя. Самый же глубокий вопрос не предполагает человека, он есть до человека. Загадка Сфинкса неразрешима, она осмысливается Бланшо как принципиально безответное вопрошание. Ответ Эдипа — лишь затемнение глубинного вопроса о том, что делает человека возможным еще до человека. Человек не выявляется в качестве “полного знака” реальности, а всегда представляет собой аббревиатуру множества знаков, частичных и неполных. Но из этого не следует, что полный знак, каковым является, по мнению Бланшо, воля к власти — знак дочеловеческого — избыточен в своем смысловом содержании. Напротив, как это ни парадоксально, только знаковая аббревиатура представляется полной, поскольку человеческое насыщено и определяется дочеловеческим. Вот почему “онтологически” полные знаки, которыми записан человек, взятые с точки зрения их представленности в истории, культуре или космосе, максимально фрагментарны. Отсюда вывод Бланшо: семиотика, исследующая логику бессознательных импульсов воли к власти, не может

опираться на науку, так как в науке доминирует модус полноты представленности всего и вся. Скорее ее следует понимать как открытую серию различных и одновременно тождественных знаков — импульсов: в представлении они различны, асинхронны, в непосредственном действии, по своей внутренней форме — тождественны, так как совершают “работу” по воспроизводству реальности; отсюда их дисперсность, уникальная способность проникновения. Такими знаками могут быть “революция”, “власть”, “закон”, сама “литература”, — важно лишь то, что они даются в открытой серии семиотического процесса, не отягощенного законами и нормами социальности. Играть знаками социальности вне социальности — вот в чем состоит замысел Бланшо, именно эту игру он называет опытом литературы, опытом безвластного.

Следует заметить, что философия воли к власти Бланшо в отличие от политической семиологии Барта исходит из постулата случайности общественной жизни. Воля к власти и власть разделяются и противопоставляются: в том месте, где разум как властное начало размещает хаос (“чистая негативность”, которую необходимо преодолеть), для воли к власти только и начинается чистая позитивность. Если понимание текста у Барта еще связано с литературой как с тем, что преодолевают, то философия воли к власти Бланшо окончательно приносит литературу как жанр в жертву литературному опыту. На плечи философа перекладывается не только все то, чего Барт требовал от писателя, — делать текст так, чтобы комментарий стал излишним, — но также вся практика исключения самого текстуального как знакового и тех слабых связей, какие письмо у Барта еще сохраняет с литературой как жанром.

Другими словами, в мышлении Бланшо литература утверждается в качестве антикультурного действия. Возникает парадоксальная ситуация: противником асоциального действия выступает не конкретная социальность, исторически определенный способ существования общественных отношений, а некий абстракт социальности. Но ведь борьба с социальностью неизбежно укладывается в одну из стратегий конкретной социальности, является ее проявлением на уровне духовного производства. Литература не столько преодолевает культурные запреты, сколько воспроизводит их как преодоленные. Для Бланшо любое нормативное задание языка — лингвистическое, семиотическое, литературное, риторическое и даже антириторическое — служит проводником власти; переводить в язык то, что языка не имеет и существует как спонтанная речь, есть

опять-таки упражнение во власти. Книга как культурный продукт, как произведение, оказывается демаркационной линией, за границами которой существует безвластное. Писать нечто, но не книгу, значит — пребывать в стихии воли к власти, в вечном возвращении, вне знаков, маркирующих предел письма как книгу и книгу как предел. В этом “нечто” исчезает вопрос о человеке, открывается бытие литературы вне иерархии жанров литературы, как опыта чистой трансгрессивности (выхода за пределы). Таким образом, литература как опыт безвластного возможна лишь там, где устранена любая субъективность. В этом пункте позиция Бланшо также отличается от позиции Барта, полагавшего, что субъекта следует не устранить, а разыграть как одну из возможных фикций: стремление же к уничтожению субъекта реактивно и тянется за ним, как шлейф его прошлой истины; нельзя так нервно относиться к факту самождественности, в котором к тому же нет ничего личного.

На трансгрессии как универсальном философском принципе особенно настаивает П. Клоссовски. Литература в рамках его концепции интегрального атеизма становится опытом чистой трансгрессивности с выведением за скобки всей лингвистической, семиотической и семиологической проблематики. Клоссовски противопоставляет свою концепцию доктрине рационального атеизма, созданной материалистами XVII в.: он полагает, что рациональный атеизм наследует монотеистические религиозные нормы, делает их имманентными, заменяя теоцентризм антропоцентризмом.⁴⁹ Однако, признавая, что существующие нормы и институты капиталистического общества структурируют саму форму литературной трансгрессии, интегральный атеизм отказывается признать, что эти нормы принципиально внетекстуальны, что они записаны в существующем типе общественных отношений до всякого текста, имеют другой онтологический статус. Интегральный атеизм предполагает неисторичность желания, более того, он возможен в модусе неисторичности желания. Основной принцип интегрального атеизма: систематически заменять представления действиями, текстуальными действиями. Что это значит? Вот как, например, Клоссовски анализирует статус субъекта в опыте трансгрессивности. Трансгрессивное текстуальное действие направлено против языка институтов, вне которого инстанция “я” немыслима как субъект. “Мое” тело есть продукт языка общества и существует как “мое” исключительно внутри логически структурированного языка, поддерживающего в человеке “субординацию жизненных функций”. “Из языка институтов я узнал, — замечает Клоссовски, — что те-

ло, в котором я есть, “мое””.⁵⁰ Преодоление логически структурированного языка оказывается преодолением социальности как таковой. Проблема преодоления решается литературой в опыте трансгрессии языка (следовательно, субъекта, истории, социальности). Новое тело, которым снабжает меня трансгрессивный текст, является телом, запороговым любой системе норм, внешним всякому набору культурных запретов и в этом смысле телом безвластным; в этом теле нарушены “субординация жизненных функций” и примат родового начала над волей к власти. Применительно к этому телу можно говорить о его неспецифичности: по-настоящему “мое” здесь — это тело другого, настоящее “я” — это всегда другой. Но это не интериоризация другого, скорее, имеет место экстериоризация моего “я”, но не в обмен на объективацию в другом и тем самым на расширение моего “я”, а действие против собственного “я” в монотонном повторении другого “я” как своего собственного. Так индивидуальная структура личности оказывается множеством психосостояний, несводимых и не идентичных друг другу. Трансгрессивное тело утверждает не оптимум, а максимум движения, не представляет движение, а находится в самом движении как непрерывном становлении. Текстуальное действие есть действие или движение трансгрессивного тела, но не по законам и правилам социальности: оно возможно лишь в асоциальном опыте литературы, в особом роде текстового производства.

Ни Бланшо, ни Клоссовски не придают особого значения производящей активности общества; в конечном итоге все сводится к выходу за пределы общества в асоциальном текстуальном действии, прямо ему противостоящем, но фактически преодолеваемом не культура, не социальность, не власть, а предшествующее представление о них, определенным образом сформулированная система норм. Иллюзия безвластного обретается на путях разрушения литературы как нормативного употребления языка. То, что достигается в результате трансгрессивных усилий, оказывается поразительно зависимым от определенного режима властных отношений в обществе.

Отсюда ограниченность концепций революции, развиваемых в рамках философии воли к власти и интегрального атеизма, их внешняя радикальность. Революция мыслится Бланшо как тотальное отсутствие закона, как экспансия его анонимной подосновы. Власть как записанный закон представляется себе бесконечно совершенствуемой лишь потому, что закон “есть забвение своей анонимной основы”.⁵¹ Поэтому революция

должна не завершаться в горизонте нового закона, но подтачивать все общественное здание, оставаясь действием, постоянно обновляющейся практикой. Закон заменяется движением, а "мир — процессом деятельности, а не тотализацией".⁵² Выдвигая радикальное требование — превратить реальность в закон, разрушающий себя как знак, — французский философ фактически вновь призывает брать запись с точки зрения условий возможности записи, знак — с позиций, внешних любому знаку. Вновь его революционность втягивается в орбиту преодоления предшествующих литературных норм. Подобно Бланшо, Клоссовски также избирает синонимом текстуального действия желание. Не признавая, что есть типы действия, несводимые к желанию или к "чистому" текстуальному действию — такие, например, как классовая борьба в марксизме или дисциплинарные пространства у Фуко, — и тем самым объявляя желание атрибутом историчности, автор концепции интегрального атеизма ищет не новой социальности, а конца истории.

Литература в контексте шизоанализа (Ж. Делез, Ф. Гваттари). Концепция шизоанализа развивается в ряде работ известным французским философом Ж. Делезом и психоаналитиком Ф. Гваттари, с которым Делез сотрудничает с начала 70-х годов. Шизоанализ отличается следующими принципиальными чертами: 1) отказом от асоциальных образов индивидуализма; созданием теории маргинальных групп, которые признаются первичными по отношению к любым видам коллективности и знаменуют как бы победу протосоциальности над конкретной социальностью; 2) отказом от трансгрессии, признанием ее частью самой социальной стратегии и заменой ее желанием, которое получает невиданно высокий статус, становясь синонимом революции; 3) окончательным отказом от языка как уникальной среды, в которой локализованы проявления протосоциального; язык становится частью неязыкового поля, и литература связывается не столько с языком, сколько с машинами желания. Другими словами, в шизоанализе осознается узость преодоления (трансгрессии) как принципа, противостоящего обществу "на равных".

В одном существенном пункте Делез возвращается к Барту — место преодоления и борьбы у него занимает понятие ускользания. Он отказывается вводить борьбу в свою концепцию воли и власти, полагая, что "борьба никогда ... не является активным выражением сил, проявлением утверждающей воли к власти",⁵³ но скорее средством, с помощью которого большинство, коллективы — второстепенные с точки зрения

Делеза исторические образования — одерживают победу над активными протосоциальными силами, маргинальными группами. Но если понятие ускользания Бартом еще связывалось с текстом, письмом и удовольствием, ничего подобного нет в шизоанализе, где все эти понятия резко критикуются и отбрасываются. Важнейшей фигурой такого ускользания становится литература как перманентная революционность, то, что Делез и Гваттари называют "состоявшейся шизофренией". За этой ведущей практикой и теорией ускользания как проявлением воли к власти и должна последовать философия.

Делез называет писателей "клиницистами цивилизации", сближая их со знаменитыми врачами-симптомологами, обновившими диагностику; "художники — это клиницисты, но не своей болезнью и не болезнью вообще, а цивилизации... оценка симптома может совершиться лишь через роман..."⁵⁴ Каждый из подобных клиницистов — А. Арто, С. Фитцджеральд, М. Лоури — максимально рискует, экспериментируя на себе, и этот риск дает неотъемлемое право на диагноз.⁵⁵ Что же выпадает на долю философа? "Говорить о ране Боске, об алкоголизме Фитцджеральда и Лоури, о безумии Ницше и Арто, оставаясь на берегу? Или самому немного заглянуть туда, быть немного алкоголиком, немного безумцем... настолько, чтобы создать психическое расстройство, но не углубить его до бесповоротности?" Делез отвечает однозначно: да, заглянуть самому и испытать на себе первориск творца, и тогда появится возможность мыслить этим опытом, войти в его событие, а не делать его объектом "незаинтересованного" созерцания, которое этот опыт разрушает.

Но Делез не останавливается на этом экзистенциальном призыве, он пытается заложить философские и логические основания "клинического" опыта. Во всяком случае, именно эту цель он преследует в своей философии события, учении о произвольных единичностях, в которой разворачивается новая трансцендентальная аргументация, ставшая впоследствии логической основой шизоанализа. Трансцендентальная аргументация *de jure* не должна иметь истории, но *de facto* она ее имеет, в ней не должно происходить революционных сдвигов, но они происходят. Современная западная философия уже не является привилегированным местом таких сдвигов или их первоосновой. Импульсы к изменению часто приходят в философию извне: из науки, живописи, литературы — приходят в поисках собственной логики, но не пристанища. Невиданной философизации современного искусства соответствует встречное движение со стороны философского маргинализма.

В этом встречном движении отвергается прежде всего неспособность философии от Канта до Гуссерля порвать с формой общего чувства, в результате чего трансцендентальный субъект сохраняет форму личности, персонального сознания и субъективного тождества, удовлетворяясь калькированием трансцендентального с эмпирического. То, что очевидно у Канта, когда он выводит три вида трансцендентального синтеза из соответствующих видов психологического синтеза, остается в силе применительно к Гуссерлю, выводящему изначальное, трансцендентальное "видение" из перцептивного "зрения". Таким образом, в понятии смысла не только задается все то, что нужно породить с его помощью, но, что более существенно, это понятие затемняют, смешивая выражение с другими измерениями, от которых его обещали отличать, смешивая его с трансцендентальными измерениями, от которых его собирались отличать формально.

Гуссерль показал независимость смысла от целого ряда модусов в соответствии с требованиями феноменологической редукции. Но понять смысл как непроницаемую нейтральность ему мешает забота о сохранении в феноменологии рационального модуса здравого смысла (общего чувства), неверно понимаемого им как матрица и праформа.

В противоположность ориентациям на рациональный модус здравого смысла, философия Делеза опирается на безличное и доиндивидуальное поле, которое (несмотря на попытки в этом направлении, например, Ж.-П. Сартра) неопределимо как поле сознания: нельзя сохранить сознание как среду, отказываясь от формы личности и точки зрения индивидуации. "Трансцендентальную философию, — пишет Делез, — роднит с метафизикой прежде всего альтернатива, которую они навязывают: или недифференцированный фон, бесформенное небытие, бездна без различий и свойств, или индивидуальное суверенное Существо, высоко персонализированная Форма. Вне этой Формы или этого Существа — хаос... Другими словами, метафизика и трансцендентальная философия сходятся в понимании произвольных единичностей (сингулярностей) лишь как персонализированных в высшем "я".⁵⁶ Будучи доиндивидуальными, неличностными, аконцептуальными, они коренятся в другой стихии. Эта стихия называется по-разному — нейтральное, проблематичное, чрезмерное, невозмутимое, — но за ней сохраняется одно общее свойство: индифферентность в отношении частного и общего, личного и безличного, индивидуального и коллективного и других аналогичных противопоставлений (бинарных оппозиций). Другими словами, произвольная

единичность, или сингулярность, неопределима с точки зрения логических предикатов количества, качества, отношения и модальности. Сингулярность бесцельна, ненамеренна, нелокализуема. Например, произвольная единичность битвы не позволяет ей осуществиться, не дает поделить ее участников на трусов и храбрых, победителей и побежденных; битва как событие разворачивается за всем этим, за ее осуществленностью.

Философия события является, возможно, одной из первых систематических попыток дать теоретическую базу опытам литературного авангарда, сделать этот опыт необратимым. Признание изначальности произвольных единичностей (сингулярностей) по отношению к ответственному "я" и здравому смыслу подводит логическое основание под новую теорию маргинальных групп. Произвольные единичности первичны по отношению к культуре, которая, сама будучи вторичным образованием, обеспечивает господство большинства над сингулярным, структуры — над событием, осуществления — над противоосуществлением (пребыванием в несводимости события), а власти в ее "нормальных" проявлениях — над волей к власти.

Делез полагает, что философия события выводит его за пределы марксовской концепции "обусловленного я",⁵⁷ помогая преодолеть представление о господстве больших чисел, коллективов в истории. Но имманентное противостояние власти, на которое ориентирует философия Делеза и соответствующая литературная практика, не имеет прямого социального значения. Имманентная деструкция литературы и философского трансцендентализма способствует их выживанию; независимо от формы, которую им придают, она закрепляется как симптом социального расслоения. Разложение субъекта в определенных условиях не только не мешает, но и способствует процессу индивидуации, усиливает соответствующие механизмы.

Не случайно, что мир желания, который славят Делез и Гваттари, мир, где "все возможно", приравнивается к миру психотического опыта, а последний оказывается глубинным опытом литературы. Шизофрения объявляется синонимом самого процесса производства желания; психотик — это тот, кто перешел предел, удерживающий производство желания на периферии общественного производства. Литература, по мнению психоаналитиков, ничем не отличается от шизофрении: это процесс, а не цель, производство, а не выражение. Критика означаемого в психоанализе, а также критика письма, текста имплицитно направлена против политической семиологии Барта с ее проблематикой не-книги, метакниги и т.д. Бартовская

стратегия объявляется “стратегией означающего”, чем-то второстепенным по сравнению с атекстуальным, аграфическим и асигнифкативным опытом шизолитературы.

Шизоанализ видит в литературе прообраз философии становления, работающей логики самого желания: ни риторическая, ни контрриторическая экспансия его не интересуют. Писатель берется как фигура работающего желания или универсальный производитель. Многочисленные формации бессознательного, исследуемые в работе “Анти-Эдип”, функционируют как литературные машины по упразднению самой литературы и всей проблематики языка. Однако примат желания есть не основание, а продукт определенных исторических обстоятельств, и невозможен без работающего на него механизма индивидуации, который “тотально” преодолевается в авангардистской философии и литературе, но становится необходимым как препятствие. Казалось бы, желание не порождает связей, но это так потому, что тип общественных связей, делающий произвол желания возможным (рынок, например, тот же механизм индивидуации), функционирует как бы в другом месте, создавая исторические горизонты неисполненного желания. И только в этом далеко не универсальном историческом типе общественных связей мир предстает в модусе желания. (Маркс, например, считал механизм индивидуации крайне нестабильным и не обеспечивающим истинной связности: “...нелепо понимать эту всего лишь вещную связь как естественную, неотделимую от природы индивидуальности ...и имманентную ей. Эта связь — продукт индивидов. Она — исторический продукт”.⁵⁸)

“Родовое начало” производит, причем необязательно, индивидуальность; доиндивидуальное же, будучи продуктом распада субъекта, обязательно вновь складывается в индивидуальность. Именно асоциальность этой позиции делает ее производной от “работающей” в другом месте социальности.

Социальный анализ в шизоанализе не отменяется, но оказывается второстепенным по отношению к логике самого желания; он ограничивается “предсознательным интересом”, в то время как желание относится к более глубокому, бессознательному уровню. Буржуазия рассматривается как единственный класс общества, которому противостоит не пролетариат, а “группа в слиянии” или “состоявшийся шизофреник”, более пролетарий, чем пролетарий, более буржуа, чем буржуа. Таким образом готовится литературное и философское преодоление истории через протосоциальное действие.

Если признать капитализм историческим типом общества, которое стремится (о чем писал Барт в “Мифологиях”) преодолеть себя как конкретную социальность, то борьба с социальностью может оказаться на деле ее усовершенствованием. Преодоление социальности в ее протоисторическом облике есть локализация не привилегированного места буржуазии, а лишь представлений буржуазии об этом месте. Отсюда кажущийся парадокс: сверхрадикализм не выводит на уровень социального радикализма. Литературная и философская репетиция социального радикализма делает культуру еще более рациональной, потребление еще более дифференцированным, предлагая вместо революции более или менее аутентичные образы революционности.

1987 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Реализованного в его работах 70-х годов (см. ниже).
2. Barthes R. *Mythologies*. — P., 1957. — P. 252.
3. Ibid. — P. 255.
4. Barthes R. *Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de la sémiologie littéraire au Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. — P., 1978. — P. 12.
5. Barthes R. *Le degré zéro de l'écriture*. — P., 1953. Цит. по рус. пер.: Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М., 1983. — С. 306–349.
6. Там же. — С. 334.
7. Там же. — С. 335.
8. Там же. — С. 332. Другой ритуальной частью классической литературы является повествование от третьего лица, благодаря которому авторское “я” сжимается до размеров неподвижной точки, из которой ведется наблюдение за действиями другого, контролируемого “зго”. Это сгущение автора в инстанцию объективного контроля над миром — тоже явление историческое и идеологическое. Сам факт появления третьего лица предстает не как исходная точка истории, а как результат, увенчивающий известное усилие управлять миром, представляя свой частный интерес как всеобщий.
9. Там же. — С. 326.
10. Там же. — С. 336.
11. Особенно в работе: *Théorie d'ensemble*. — P., 1968.
12. Семиотика. — С. 336.
13. Там же. — С. 340.
14. См.: Barthes R. *Leçon*. — P. 23.

15. Семиотика. — С. 333.
16. Там же. — С. 315.
17. Там же. — С. 347.
18. Barthes R. Mythologies. — P. 248.
19. См.: Семиотика. — С. 349.
20. Barthes R. Leçon. — P. 40–41.
21. Ibid. — P. 34.
22. Roland Barthes par Roland Barthes. — P., 1975. — P. 68.
23. Barthes R. Le plaisir du texte. — P., 1973. — P. 73.
24. Textual strategies: Perspectives in poststructuralist criticism. — Ithaca, 1979. — P. 74.
25. Ibid. — P. 75.
26. Ibid. — P. 76.
27. Barthes R. Le plaisir du texte. — P. 26.
28. Ibid. — P. 39.
29. Ibid. — P. 49.
30. Calvet J.-L. Roland Barthes: Un regard politique sur le signe. — P., 1973. — P. 153.
31. Barthes R. Leçon. — P. 11.
32. Ibid. — P. 14.
33. Barthes R. Le plaisir du texte. — P. 84.
34. Ibid. — P. 53.
35. Ibid. — P. 64–65.
36. Ibid. — P. 66.
37. Барт вспоминает, как однажды, находясь в баре, он обратил внимание на то, что окружен плотным слоем шумов, не достигающих уровня фразы: накладывающиеся друг на друга обрывки разговоров, звон посуды, звуки из телевизора. В этот момент его осенило, что то, что достигает его слуха, — это не “недофразы” и не “предфразы”, какими их пытается представить лингвистика, что все это расположено радикально “вне фразы”, что оно имеет собственный, независимый от фразы знаковый статус; и в этот момент лингвистика как наука о бесконечно протяженной фразе лежала перед ним в руинах. Из этого аудиошока он сделал политический вывод, что мы отданы во власть фразы (и, следовательно, фразеологии).
38. Barthes R. Le plaisir du texte. — P. 80–81.
39. Так, в книге “Сад, Фурье, Лойола” (Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. — P., 1971) утверждается, что желание ускользает от политики, а в “Удовольствии от текста” читаем нечто иное: желание — классовая идея и т.д. Бесполезно искать “мост” между этими фразами. Барт противоречит себе намеренно, чтобы постоянно демонстрировать эпистемологический приоритет противоречия над связностью, примат единичного над общим.
40. Barthes R. Le plaisir du texte. — P. 10.
41. “Совершенно иного рода удовольствие от стриптиза и от повествования... это интеллектуальное, эдипово, массовое удовольствие, ибо всякое повествование выводит на сцену Отца...” (Ibid. — P. 20).
42. Ibid. — P. 43.
43. Théorie d'ensemble. — P., 1968. — P. 92.
44. “Его друзья из “Тель кель” ... соглашаются говорить на всеобщем, бестелесном языке, на языке политическом... мое тело отличается от их тел; оно не может перестроиться по типу всеобщности, той мощи всеобщности, которая заключена в языке. Если бы мне удалось говорить о политике с помощью моего тела, получилась бы одна из самых пошлых структур” (Roland Barthes par Roland Barthes. — P. 177–178).
45. Théorie d'ensemble. — P. 45.
46. Ibid. — P. 79.
47. Ibid.
48. Blanchot M. L'entretien infini. — P., 1969. — P. 21.
49. См.: Klossowski P. Sade mon prochain. — P., 1967.
50. Ibid. — P. 46.
51. Préli G. La force du dehors: Exteriorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot. — P., 1977. — P. 122.
52. Ibid. — P. 121.
53. Deleuze G. Nietzsche et la philosophie. — P., 1973. — P. 93.
54. Deleuze G. Logique du sens. — P., 1969. — P. 277.
55. Ibid. — P. 278.
56. Ibid. — P. 129.
57. Deleuze G. Nietzsche et la philosophie. — P. 185.
58. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. — Т. 46. — Ч. 1. — С. 105.

ИЗНАНКА МЕТАФОРЫ

В гомеровском мире истина полностью приходила к говорящему извне, истина речи еще не претендовала на всеобщность: для того, чтобы говорить, нужно было держать в руке скипетр, истинно-говорящий и держащий-в-руке-скипетр — синонимы. До Платона не было механизма вменения истины вне этой локальной ситуации “речи со скипетром”. С появлением Великой философии истина перестала быть просто “ритуализованным, действенным и справедливым актом высказывания”, став устройством самого высказывания, его смысла, формы, предмета, отношения к референту. Ситуации речи внешне, пространственно устроены так, что автоматически осуществляют прореживание говорящих субъектов; через эти устройства распределяется, кто и что может говорить. Ритуализация речи делает многие альтернативные ритуалы “логически” невозможными. Кто-то говорит с кафедры, другой слушает его речь; отношения говорения и слушания необмениваемы, и это не может не ударять бумерангом по форме и содержанию производимой в таких условиях речи.

В климате, определяемом рефлексивными философиями и аскетическими техниками борьбы с аффектами, насыщенном знанием и институтами знания, оседлом и урбанизованном, материальность дискурса урезывается, зазор между мышлением и речью становится минимальным. Нормальные речевые практики эволюционируют в сторону “мышления в знаках”. Дискурс упраздняется, остается игра знаков.

Главное, не романтизировать ситуацию. За системами прореживания нет безбрежного дискурса, вытесненного, жаждущего восстановления поправных прав; речь не есть невысказанное, которое надо наконец-то, напрягшись, себе помыслить. Все прозаичней. Дискурсы — насильственные практики, за которыми нет истины, это принуждение, которое нет возможности тотализовать (тотализация есть главная фигура воли к истине). И прерывные, локальные практики не имеют общего знаменателя, иногда пересекаются, сталкиваются, но часто не связаны между собой, могут исключать друг друга. Им

нельзя отказать в произвольности расчленения мира. Условия возможности дискурсивных практик в принципе неантропоморфны.

Если не сохранять в мире непрерывность познающего взгляда, если за знаком и структурой не помещать деспотическое означающее, остается один способ “мыслить”. Обратиться к самому миру становления, прибегнув к терминам события и серии.

Еще стойки пользовались событием смысла как поверхностным эффектом, отделяя его от ряда материальных тел. С одной стороны, имеются тела с присущими им напряжениями, физическими качествами, отношениями, активностью и пассивностью (претерпеванием) и соответствующие “состояния вещей”. В пределе эти телесные сущности едины, их единственным временем является настоящее. В мире тел этому живому настоящему не поставлено никаких пределов, оно обнимает собой весь космос. Применительно к телам также не работает закон причин и следствий: все они являются причинами. Это причинное единство называется судьбой и охватывает космическое настоящее.

Но причинами чего тогда являются все эти сцепленные тела? Что представляет собой следствие? Оказывается, тела — причины вещей принципиально другой природы. Сами эти вещи-следствия бестелесны. Это не физические качества и свойства, но логические и диалектические атрибуты, не вещи и состояния вещей, а события. Нельзя утверждать, что они существуют, но они имеют минимум бытия, полагающийся несуществующим сущностям, тому, что не есть вещь. Грамматически это не существительные (сущности) и не прилагательные (атрибуты), но глаголы (становление). Они не могут действовать или претерпевать действие, но представляют собой результаты действий, выражаемые глаголами в инфинитиве; это как бы бесконечно делимое прошлое/будущее становления, постоянно ускользающее от настоящего. Нетелесные сущности или события никогда не являются причинами друг друга.

В отличие от платонизма, где шел постоянный спор в глубине вещей между тем, что поддается воздействию идеи и тем, что от такого воздействия уклоняется (таковы “симулякры”), у стоиков нетелесное поднимается на поверхность, становится внешним, невозмутимым, идеальным. Дело уже не в симулякрах, которые прячутся в глубине, но в поверхностных следствиях, эффектах внешнего. Самое глубокое в стоическом мире, пользуясь выражением Арто, это — кожа. Только став

эпидермой вещей, становление превращается в событие, которое ускользает от коррекции эйдоса. В античности наукой о нетелесных событиях называли диалектику: она прочитывала предложения как события.

I

Литература — это искусство создания нетелесных сущностей, событий поверхности. Вместо произведения и текста в литературе есть только случайные переплетения внешнего.

После маркиза де Сада никто не создал столько литературных машин, как Раймон Руссель. Что сказать об устройстве этих парадоксов без глубины? Любопытно, что перед смертью Руссель “осчастливил” будущего исследователя “ключом” к значительной части своих книг, написав любопытный текст — автокомментарий “Как я написал некоторые из своих книг”. “Процедура” Русселя на первый взгляд проста: брались две произвольно выбранные фразы, и повествование строилось так, чтобы оно начиналось первой и заканчивалось последней из них. Полученные с помощью “процедуры” языковые машины или события вращаются в пустоте, порождая смысл как фикцию. Вещи или состояния вещей в мире не являются их причинами, они квазипричины самих себя (став независимыми от причин, в образовавшейся пустоте смыслы не могут не сталкиваться; эти столкновения и есть парадоксы).

Чистое событие — в языке и вне его пределов одновременно, поскольку представляет собой его изначальный предел. Оно не в том, что есть язык, оно в том, что язык есть. За невозможностью рассказать это можно показать. Мир событий — это мир ужасных повторов, мир машин, монотонно выполняющих одну бессмысленную (т.е. являющуюся результатом столкновения смыслов) операцию. Эти “удивительные машины повтора” в романе Русселя “Локус Солус” состоят из однообразных самостирающихся эффектов. Там, например, есть бриллиант, который, ослепляя, не дает видеть ничего, кроме самого акта лицемерия. Этот и подобные аппараты Русселя не просто повторяют тайные слоги, совершенно произвольную основу комбинаций, одну и ту же, тем самым продвигая повествование вперед, — это также “образы самой процедуры”. В “процедурных” книгах Русселя закодирована смерть автора:

жест палермского самоубийства.¹ Это, собственно, единственный и окончательный жест, запечатленный во всех этих фигурах, “записанный” в них. Мания повтора коренится именно в этом: события нельзя использовать, они не имитируют жизнь, но создают и поддерживают ее на внешней пленке вещей.

Не случайно эти события дублируются в застывшем церемониале жизни Русселя, заполненной их живыми аналогами. Привычка надевать один галстук не более трех раз, а пристегивающиеся воротнички по одному разу, обычай периодического голодания для обретения ясности, маниакальная боязнь заражения словами — это как бы смешанные формы, находящиеся на кромке, принадлежащие одновременно сфере языка и сфере поведения, постоянно циркулирующие из одной в другую. И еще одна сообщающаяся фигура жизни и языка: 1) камера для охлаждения трупов в саду Кантереля (героя романа “Локус солус”), 2) маленькое застекленное окошко в гробе матери, пробитое по указанию Русселя, желавшего наблюдать эту жизнь холода и разложения. На кромке соприкасаются две событийности. Маниакальная подробность делает этот мир непоправимо неполным. Язык говорит здесь из онтологически присущего ему зияния: обилие, переизбыток сталкивающихся смыслов, парадоксов, заставляет постоянно ощущать искусственность и испытывать дефицит знаков.

Это — мир становления, мир лишенности имени собственного, “кустачейся идентичности”, мир, где нет способа стать больше, чем мы были, иначе как став меньше, чем мы стали, мир без субъектов и атрибутов. Мир дистанции, невозмутимый к воздействию причин. Но также мир зеркальной событийности, которая заставляет слова взаимоотражаться в своей неотличимой от вещей сущности. Если акты мысли осуществляются, то только через “сцену письма”, как имманентные этой сцене. Литература выходит из-под юрисдикции пронизывающего ее критического взгляда потому, что она изнутри лучится множественностью таких взглядов. Ни один из этих интеллектуальных лучей местного значения не освещает сцену письма целиком и не домогается автономии. Они прочно впаяны в событийность внешнего, являются не более как одним из поверхностных эффектов.

Абсолютная позитивность и “невозмутимость” события убивают пафос любой системы знаков. Зато путешественник может сказать: “Событие языка — это когда событие истины не состоялось. Важно, что кто-то питается этими знаками, какими бы неаппетитными они ни представлялись другим”.

Экономист, философ, но также специалист по архивам и нумизматике, палеоисторик, этнолог, но также эротический автор и редактор журналов, сюрреалист и поклонник де Сада — это еще далеко не все, что можно сказать о Жорже Батае (1897–1962). Уклоняясь от определения, он постоянно ускользал от отождествления с тем, что он делал, от авторства как маски, прирастание которой делает писателем или философом, экономистом или порнографом. Главное не быть тем, другим и третьим — одновременно.

В основе творчества Батая лежит “инцестуозное” прочтение Гегеля и Ницше (одного как другого и наоборот). Господин, по Гегелю, — тот, кто рискует жизнью, такое для-себя, которое не привязывается к конкретному здесь-бытию, хотя остается привязанным к истории, труду, к тем, кто трудится и производит смысл. Самосознание господина остается продуктом его воспризнания в движении истории и опосредования произведенными другими вещами. По замечанию Жака Деррида, “сохранять жизнь, поддерживать себя в ней, работать, откладывать удовольствие... относиться к смерти с уважением в тот самый момент, когда ей надо заглянуть в лицо, — таково рабское условие господства и истории, которую оно делает возможным”.² Этому миру внеположна только абстрактная негативность неопосредованной смерти.

Здесь, в этом пункте, Батай делает свой основной философский ход (ход, который, правда, катапультирует его за пределы философии): он объявляет абсолютную негативность смерти, экстаза, желания без цели, эроса и т.д. чистой позитивностью до представления или суверенностью. Суверенность, утверждает он, внеположна знанию как миру опосредования и воспризнания.

Суверенность опирается на чистую случайность, это философия без оснований, а почему бы в таком случае не эротическая литература (Батай с гордостью называл себя “порнографом”) или не экономика чрезмерных трат (потлач)? Еще Ницше утверждал, что философия утверждения может быть чем угодно, только не академической философией, делаться где угодно — желательно не в университете.

В литературе, как в геологическом срезе, прочитываются различные “лики” Батая: сюрреалистическое письмо с его “поэтизмами”, ницшевская афористичность, логика желания

без цели, этнология необмениваемого “дара”. Один из законов этого письма вне жанров — не стесняться банальностей и штампов, не стремиться к оригинальности самовыражения. Тексты Батая изобилуют “романтизмами” и повторами, за которыми образы уже практически неразличимы. Они не ориентированы на удовольствие читателя. Текст такого рода как бы хочет пробудить децентрированное периферийное зрение, связанное с “неэстетичной” необходимостью физически изменяться. В этом смысле об эротических текстах можно говорить как о текстах действия, точнее, как о перформативных конструкциях. Единственный интерес, который эти тексты еще могут вызывать, неотделим от систематичности, с которой они перечеркивают сами себя, не давая “потребить” себя как продукт. Тем самым они лишают нас приятного в пользу все большего нагнетания чувства даже не незавершенности, а незавершимости чего-то более важного, чем мы сами.

III

Грандиозная природа искусства, которому не противостоит ничто внешнее, имеет обратную сторону: мы не знаем, что это такое, что заставляет какие-то человеческие импульсы принимать именно эту, “художественную” форму. Но и приняв ее, импульсы не становятся ни менее художественными, ни менее элементарными. Художник Тинторелли пишет портреты, сестра Грегора Замзы играет на скрипке, певица Жозефина издает писк, который кажется мелодичным, — этим стертым материальным жестам нельзя приписать отличного от других аналогичных жестов статуса. Они так же провиденциально необходимы, как и другие жесты: так, никто не отрицает провиденциальной необходимости Великой Китайской Стены, однако план ее строительства совершенно непостижим; голодающий не задается вопросом, что заставляет его умирать с голоду — “машина голода” просто не может поступать иначе. Все эти жесты одинаково апатичны, безразличны к смыслу, который является их случайным продуктом.

Литературное прочтение Кафки предполагает религиозное прочтение, и наоборот. Мы лишены возможности определить, какой из этих ликов является фоном для другого, так как они связаны телеологически. Если это литература, в ней вычитывается ностальгия автора по устойчивости древнего закона,

невозможность обрести ее вновь, желание собственными силами прийти к новому закону, кончающееся неудачей. Планом выражения для этого телеологического плана содержания является литература: то, что фиксируется литературоведом как “перенапряжение метафоры” у Кафки, им же — уже как теологом — проясняется как бессилие трансцендентного, его имманентность секуляризованному миру, его изначальная воплощенность в фигурах этого мира, невозможность расцепить фигуру и воплощение и т.д. Любой порядок, если принять этот ход рассмотрения, возможен в границах, при сохранении пространства внешнего взгляда. За этим простирается область хаоса, неорганизованная, неосвоенная. Когда существование открывается в его “тотальности”, оно не замыкаемо границами закона, “уютность” внешнего взгляда не обеспечивается, человек не может выжить. Невыносимость этого “видимого” порядка толкает человека на поиски новой трансценденции как опоры против анархии мира (убежища, постоянно оказывающегося западней). За пределами литературно-религиозного прочтения остается организация хаоса, систематический терроризм старого и нового закона, производящий внешний взгляд как свой необходимый элемент.

Лучше признать неизбежность поражения на путях истины, сохраняя уникальную ценность самого этого импульса (воли к истине), чем сделать поражение частью логики самого закона, признав, что антропоморфность цели — часть неантропоморфной организации закона. Значительные усилия тратятся на то, чтобы представить мир как целое непостижимым хаосом, чтобы только не менять условий его постижения.

Этой стратегии содержания соответствует литературоведческая стратегия. Вместо изнанки метафоры нам показывают ее перенапряжение, вместо запредельной искусству логики смысла — перед нами литература, завоевывающая область фантастического. (Теперь эта фантастика, правда, не ведет к далекому богу, а служит ловушкой, попав в которую, герой катапультируется за пределы привычного, лишается поверхностной приспособленности к окружающей обстановке, переживает метаморфозу в неизвестное).

Величие литературы в том, что она не знает ничего внешнего по отношению к себе (это работающая модель социальности), но здесь же источник ее бесконечного комизма: это литература без гарантий, сама выдающая и подписывающая свой мандат. Чтение Кафки — окончательный, законченный

в себе акт, эквивалент посещения церкви, заповеди которой неосуществимы, но и неопровержимы.

Жизнь не противостоит такой литературе, а составляет ее часть. Внутреннее этого мира есть его внешнее: его нельзя достроить до тотальности введением ситуации внешнего взгляда; этот взгляд уничтожает его. Но его агрессивность также нельзя недооценивать — он устроен так, что не допускает в себя, пока существует, внешний взгляд (это мир ненаблюдаемый, проживаемый лишь телесно).

Закон существует в мире несобственных тел как желание закона, истина — как воля к истине. Их абстрактное не имеет самостоятельного существования, есть одно из проявлений их конкретности (всегда-уже-воплощенности). В самом глубоком смысле машина казни с ее “бороной”, разметчиком и ложем из рассказа “В исправительной колонии” и есть закон старого коменданта, а нормализующая машина труда, превращающая камни в пыль из чернового наброска, — закон нового коменданта. Вне этих конкретных записывающих устройств нет закона, становящегося в таком понимании одновременно “идеальным” прочтением записи и механизмом механизмов. Но тогда поиск истинного закона — лишь одна из пружинок конкретного механизма: либо террористической машины, записывающей приговор на теле осужденного, либо гуманизированной машины радостного труда без цели. Но никогда не обеих одновременно — они не знают друг друга. Закон — неизбежное сгущение неантропоморфного. При переходе от одной машины к другой его жестокость — в отличие от того, что хочет сказать В. Эмрих, — не уменьшается и не возрастает; мы просто вообще теряем возможность сравнивать.

Культура предстает Кафке, как и Ницше в “Генеалогии морали”, детальным рисунком рубцов на теле, рубцов от конкретной машины закона. Даже самым глубоким зрением — и прежде всего им — мы (онтологически) можем видеть только свои рубцы, рубцы другого есть не перекодированные свои, как представляют дело культурологи, а неизвестное в чистом виде. Будучи другим в нас, нашим несобственным телом, неантропоморфное не может знать еще одного другого, его можно лишь измыслить. Машины сообщаются между собой только через производное (истины, идеализации).

Выясняется удивительная вещь: культура на уровне игры сил есть хаос (что было известно уже физической этике

Спинозы); в этом качестве она непостижима, но, оставаясь непостижимой, она всегда уже построена, сконструирована во внешнем. Это организованный хаос.

Изнанкой метафоры является постоянно неантропоморфное в нас или смерть. Смерть не в смысле прекращения жизни, а как условие ее возможности. Это может быть смерть как невозможность умереть (как в "Охотнике Гракхе"). Посягая на литературу как жанр, мы тем же самым ходом посеем на контрагента литературы — жизнь как принцип реальности.

Два взгляда на Кафку отделяет тонкая, но очень прочная перегородка. Настолько прочная, что эти кванты видения не сообщаются между собой, переход между ними всегда прерывен: мы видим или нормальную, пусть перенапрягающуюся, литературу, или ее же как опыт неантропоморфного в человеке (получивший развитие в психоанализе, в микрофизике власти, у Арто, Беккета и многих других). Только изнутри нормальной литературы возможен поиск новой святости, истинного закона.

Человек как фигура истины или неантропоморфное в человеке? Материализованная метафора или машина власти? Здесь проходит водораздел между двумя Кафками, двумя взглядами на литературу. Утверждая "автономию" литературы в системе жанров, ее одновременно ставят в зависимость от доязыковых мыслительных состояний (философии), через которые задаются условия классификации жанров в культуре. Утверждая полноту литературы как опыта, уже не полагают ничего по отношению к ней внешнего. Но одновременно сами лишаются каких-либо внешних гарантий.

"Двоение" Кафки не выдуманно комментаторами, оно проходит через его жизнь. Это кинетически неизбежное, необходимое "двоение": оба двоящихся образа нестираемы. Все зависит от того, по какую сторону этого водораздела, этого "двоения" находимся в данный момент мы сами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Раймон Руссель покончил жизнь самоубийством в Палермо в возрасте 57 лет.
2. Derrida J. L'Écriture et la différence. — P., 1967. — P. 375.

ТЕРРОРОЛОГИКИ-II¹

Запретный плод, как известно, сладок не потому, что он утоляет жажду, а потому, что его безмерно жаждут: счастливый предшественник желания, он обладает продуктивностью всегда внешней самому себе.

Ускользание от интерпретации относится к особенностям текстов маркиза де Сада. В самой их сердцевине как бы заключена лагуна, чисто телесное визионерство, слишком наглядное для того, чтобы стать просто наглядным. Этот автор доводит до пароксизма известную философскую проблему: никакой поступок не может быть совершен по "идейным" соображениям — он всегда чрезмерен по отношению к своему обоснованию. Де Сад дереализует зрение как "агрегат умозаключений" (Пруст) или то, что философы обычно называют мышлением, вместо Бога обожествляя непомерность первичного телесного жеста, делая этот жест непредсказуемо спонтанным. В текстах де Сада с их чисто фиктивной универсальностью трудно свыкнуться с триумфом частного непредсказуемого жеста, опережающего трансцендентное, не дающего ему возникнуть. Разум остается наедине со своим работающим эквивалентом, контролируемым безумием.

Мы оказываемся в мире телесных автоматов, которые на наших глазах — верх неприличия и логической невозможности — выдавливают всеобщее, в том числе и Бога, из случайностей своего собственного устройства. Мы задыхаемся от очевидности и необычайной ловкости подмены; нам трудно примириться с идеей божественности механизма, ведь в таком случае не гарантировано наше собственное существование. Из-под него выбивается основание, и это существование становится имманентным самому себе. А тут еще "автор-негодяй" (термин П. Клоссовски) неустанно нам об этом напоминает.

В такой реакции нет ничего необыкновенного, скорее, было бы необыкновенным, если бы мы лицемерно реагировали иначе. Никогда и никто не делал из физической этики материалистов таких парадоксальных выводов, как де Сад. Гольбах, Гельвеций и Ламетри еще простоудушно надеялись примирить

физическую этику с чисто нравственной реформой человеческого существа, де Сада же проникся убеждением, что эта этика с необходимостью вызывает к жизни принципиально новые тела, разрушающие не только известные тогдашним физиологам организмы, но и все возможные организмы вообще. Речь, понятно, идет о несобственных телах, для которых “моими” делаются принципиально все органы других, на которые почему-то — это у де Сада великое неизвестное — направляется вектор моего желания,² но и, наоборот, я уступаю “свой” органы всем возможным другим, более того, они принадлежат исключительно им. То есть с физической этикой у де Сада оказывается сопряженной не обычная моральная реформа, а гигантская человеческая мутация, телесный катаклизм.

Неверно, впрочем, полагать, что все творчество де Сада располагается под знаком этого катаклизма; у него есть стили письма, — например, все его обильное театральное наследие, переписка, сборник новелл “Преступления из-за любви” и т.д., — на которые указанный катаклизм отбрасывает лишь довольно слабый отблеск. Не потому ли почти все интерпретаторы, точнее, экзегеты де Сада либо вообще проходят мимо этих текстов, либо ограничиваются тем, что разбирают сам этот отблеск?

Слишком велик заключенный в запретном плоде соблазн. В результате база истолкований де Сада сужается до примерно двух третей из тридцати томов его опубликованных сочинений: ее составляют все три версии “Жюстины”, “Жюльетта”, “Философия в будуаре” и, конечно же, шедевр де Сада с точки зрения его неприемлемости, “120 дней Содома”. (Думается, что сам позаимствованный из филологии термин “истолкование” применим к текстам де Сада с большими оговорками, ибо трудно говорить о филологической трезвости по отношению к романам, главным свойством которых является как раз опьянять.)

Эти тексты эротизируют интерпретатора. Пока провокационная стратегия де Сада оправдывает себя, разделяя пишущих о нем на сообщников и врагов, никакого научного “садоведения”, если иметь в виду де Сада-писателя, не существует, и есть основания сомневаться в том, что оно вообще возможно. Создается впечатление, что попытки литературоведения растворяются в пустоте, составляющей сердцевину творчества де Сада, то главное, что он хотел до нас донести. К человеческой культуре он относился с таким суверенным презрением, что никакому культурному продукту не удастся сделать это

презрение предметом своего анализа. Ведь для этого его надо было бы предварительно приручить.³

Добротная литература не может простить де Саду его неудавшийся флирт с принципом реальности. Она, в лице Альбера Камю и Симоны де Бовуар, упрекает его в том, что какие-то усилия по освоению мира, управляемого здравым смыслом, в случае де Сада либо не были проделаны вовсе, либо патетически провалились. При этом от них (столь пронизательных во всех других отношениях) ускользает одно существенное обстоятельство — а именно то, что маркиз де Сад не отменил принцип реальности “натурально”, а вывел его за скобки позитивно, предварительно продублировав его в каждой точке своих текстов. Тексты эти просто перестали нуждаться в “этой опасной прибавке” (термин Руссо, разбираемый Ж. Деррида в его работе “О грамматологии”). Тем самым он не оказал услуги никакой существующей литературе, не придумал новой формы декорирования жизни, не создал никаких новых знаков ее приятия, оправдывающих существование литературы нормальной; он был во всех этих отношениях, напротив, достаточно банален, чтобы не выделяться среди других по цеховым, т.е. в узком смысле литературным, признакам. И тем не менее, все те, кто объявлял де Сада средним литератором его времени, слезливым последователем Руссо, мягко говоря, не были до конца искренними. С их стороны это были всегда весьма патетические утверждения, обнажавшие тот нерв, который этот автор действительно в них задел. Чудовищность не так далеко отстоит от нормальности, как это принято полагать, и, говоря о монотонности, банальности текстов де Сада, мы не более как связываем его письмо с конвенциональной литературой. И тем самым указываем на то, что и так бросается в глаза: как нормальная литература это письмо не состоялось. Весь вопрос, следовательно, в том, можем ли мы судить де Сада в соответствии с критериями современной ему словесности или же мы соглашаемся принять новые критерии, которые выработал он сам. В последнем случае и всю остальную литературу придется оценивать в соответствии с этими новыми критериями. Предлагаемый сборник эссе о де Саде достаточно красноречиво свидетельствует: Батай, Бланшо, Клоссовски, Барт пошли именно вторым путем, высвечивая в маркизе прежде всего его невозможность как литератора.

Пожалуй, самая очевидная, бросающаяся в глаза черта текстов де Сада — их совершенная освещенность, создающая иллюзию полной зримости происходящего. Источники света при этом так умело расположены, что от нас скрывается

ускользающая реальность самой сцены: мы можем представить себе эти тела только освещенными, только при свете рамп — отключение света равносильно прекращению письма. У де Сада, как точно подметили и де Бовуар и Камю, почти не развито нормальное писательское любопытство к неосвещенным аспектам реальности, которое, по осмысленной аналогии с наукой, иногда называют наблюдением. Точнее, наблюдательность этого автора относится исключительно к миру становления и произвола, а не к миру уже сотворенных, организованных существ. Письмо де Сада является “адамическим” и совершается в презумпции того, что до него в мире не имел места ни один креативный акт (и прежде всего сам акт творения); оно не стесняется шокировать здравый смысл абсурдностью утверждения, что мир, мол, еще только надо сотворить.

Не случайно поэтому основные точки возбуждения приходятся в романах де Сада на те места, где на сцену выводится Бог как независимый творческий принцип: ведь только он своим существованием гарантирует реальность, внутри которой должен совершаться нормальный литературный акт. Страстность атеизма де Сада прямо пропорциональна бескомпромиссной гиперреальности отстаиваемого им мира, мира, в котором все источники света подвластны исключительно самому пишущему. Бог в его текстах фигурирует в несвойственной ему ипостаси конкурента: он незаконен, потому что врывается в мир со своими общепринятыми осветительными приборами, лишая монополии главного и единственного Осветителя (излишне повторять, что им не мог быть де Сад как личность, что принцип безмерных притязаний самого этого письма неантропоморфен).

Читатель постоянно оказывается наедине с парадоксом, который делает чтение текстов де Сада довольно мучительным занятием: с точки зрения этого романиста, только совершенно фиктивный, выдуманный мир, не нуждающийся ни в какой внешней поддержке, и может быть до конца реальным. Причем эту “дурную реальность” исключительно трудно стряхнуть с себя, она совершенно зрима, хотя одновременно мы имеем все основания подозревать, что и сама сцена, и движущиеся на ней фигуры — выдумка самого Осветителя, узурпировавшего основные божественные функции. Бог становится литературно невозможным, но вместе с тем и необходимым как незаменимый по своей искусности провокатор, борьба с которым занимает произвольного Осветителя куда больше, чем тот или иной “отклоняющийся” сексуальный акт. Постоянно обличая Бога как ложного претендента, произвольный Осветитель претендует на

статус бесконечно волевого существа, энергетически равного Богу. Особенно в романах де Сада раздражает то, что с точки зрения его собственных, заведомо искусственных предпосылок этот мир совершенно неопровержим. Трудно примириться с мыслью, что абсолютному произволу может соответствовать неопровержимость, которую издавна привыкли связывать с законом достаточного основания. Шокирует, собственно, то, что произвол может оказаться достаточным основанием: ведь логически (и де Сад это прекрасно знает) этого нельзя ни допустить, ни опровергнуть.

В эссе “Философ-злодей” П. Клоссовски хорошо показал, как с помощью интегрального атеизма де Сад отделяется от благочестивой наивности так называемого рационального атеизма и диалектики, тешащих себя мыслью, что допустимо делать зло во имя некоего гипотетического Блага. Химически и нравственно чистое Зло де Сада не позволяет убаюкать себя подобными фантазиями, принципиально отказывается черпать в них энергию исторического оптимизма.

Не случайно поэтому, что лучшие интерпретаторы де Сада полностью интериоризовывали его литературно Невозможное в своем собственном письме, т.е. были не толкователями, а симуляторами, а в более простых случаях и соучастниками (этого не избежали, в частности, все биографы де Сада: Ж. Лели, М. Эне, Ж.-Ж. Повер и др.). Тексты Батая, Клоссовски, Бланшо не прикрываются даже видимостью академического интереса к плохо изученной фигуре эпохи Просвещения; читая их, сознаешь, что философию де Сада невозможно воспроизвести, не вовлекаясь во всю совокупность делающих ее возможной литературных и паралитературных стратегий. Одно в принципе неотделимо от другого. Во-вторых, этот опыт невозпроизводим в той форме, в какой его пережил сам де Сад; ни о какой каллиграфии, ни о каком копировании здесь не может быть и речи. Между этими двумя невозможностями постоянно маячил вопрос о том, что садический опыт в его целостности — всегда разорванной целостности — значит в это время и в этом месте? Отгородиться от подобного императива условной комментаторской установкой не удавалось (да и в этом направлении мало кто двигался до тех пор, пока в ряде аспектов этот автор все-таки не был переварен культурой, что произошло совсем недавно), и “садоведение” наиболее продвинули писатели, в основном эротического направления — те же Батай, Клоссовски и Бланшо (а до них Бодлер, Аполлинер, Бретон).

Молчаливое влияние этих фигур на литературу, влияние, которое в случае Батая, Клоссовски и Бланшо также в основном не поддается прямому комментированию, по силе сравнимо со скрытым воздействием де Сада на литературу последних двух веков. Оно разделяет ту же судьбу. Зияние этого воздействия особенно ощущается в свете обилия предпринятых в последнее время попыток его прояснить, расколоть. Неудача придать смысл тому, что зарождается в качестве противосмысла, закономерна, и нет ничего скучнее книг о б этих авторах. В этих типах письма — черта, конечно, роднящая их с письмом де Сада, — внутренне заложено сопротивление интерпретации: оно непревращаемо в объект, принципиально и упорно несозерцаемо.

Впрочем, там, где не срабатывает комментарий, остается еще одно действенное средство — симуляция, философствование без оснований, в каждом шаге “основывающее” само себя. Если мы поставим тексты Жоржа Батая о (поняв это “о” как исключяющее любую объектность) де Саде в один ряд со всей совокупностью его эротических, политэкономических, этнологических и др. текстов, то обнаружится, что реальность, с которой эти тексты якобы соотносятся, откровенно иллюзорна, что и она тоже не поддается созерцанию. Другими словами, Батай понимает де Сада в силу того, что уже имеет гетерологический⁴ опыт; в то же время само существование текстов де Сада усиливает его гетерологичность.

Применительно к де Саду предельно обнажается одно обычно скрытое обстоятельство: литература — это, собственно, и есть жизнь. Следовательно, текстовые напряжения зависят от множества гетерогенных им по качеству, но равных по силе напряжений. Письмо здесь сопрягается с архаикой жизненно-го стиля; обряд и закливание так же неразрывны в нем, как в шаманстве, и нам ничего другого не остается, как смириться с жестокой наивностью этой логики.

Итак, отношение к де Саду не случайно определяется всей совокупностью писательских стратегий. В них одновременно совершаются два принципиально неравнозначных акта: письмо о де Саде и собственное письмо. Их неравнозначность определяется тем, что письмо о де Саде есть акт собственного письма Батая и Камю, Клоссовски и де Бовуар, Бланшо и Барта, и в этом смысле — фикция (в лучшем значении этого слова). Литературные стратегии самого де Сада оказываются схваченными в этих сочленениях слов прежде, чем началась сознательная интерпретация де Сада как литературной фигуры, а тем более стоящего за всем этим гипотетического человека. Столкно-

вание этих глубинных стратегий происходит с самого начала, значительно раньше, чем интерпретация находит свой объект и возникает пространство созерцания. Совершенная гиперреальность письма де Сада действует как индикатор, как химический реактив, проверяющий на симулятивность письмо “интерпретирующих” его авторов, и сам де Сад, как проклинаяемая или прославляемая ими фигура, материализуется в тех точках, где воссоздание его собственных фантазмов не состоялось и где провокация превратилась в оскорбление или хвалу (чего, собственно, и добивался от своих читателей де Сад). Идеальным в этом отношении было бы письмо более гиперреальное, чем письмо самого де Сада, но как раз это (в частности, из-за скандальной смерти Бога) и невозможно; поэтому вместо ожидаемого коллапса интерпретации мы имеем ряд более или менее состоявшихся симуляций.

*
* *
* *

Не менее драматично складывались дела у биографов де Сада. Попытки создать объективную и даже научную биографию этого чемпиона по части литературной неприемлемости фрустрировались, во-первых, чрезмерностью некоторых событий его жизни (таких, как знаменитое “марсельское дело”, связь с сестрой жены и других принципиально множественных событий, окончательная версия которых невозможна), а, во-вторых, воплощенной чрезмерностью его письма. Многим из чисто человеческих отношений де Сада не удавалось придать единый смысл не потому, что у его биографов не хватало терпения вычитать его из имеющихся документов, и не потому, что какого-то решающего документа в его архиве всегда не доставало (его недостает во всех архивах, тут нет никакой специфики), но прежде всего в силу того, что сами его поступки были направлены на разрушение смысла, предполагающего самотождественность субъекта, его самоданность в актах рефлексии. Его жизнь также обладала особой перформативностью, принципиально отличной от перформативности написанных им текстов. Для упорядочения неупорядочиваемого и для того, чтобы сделать заведомо неприемлемое, по крайней мере, внешне приемлемым для своих современников, исследователи творчества де Сада создали ряд мифологем, которые, подобно хорошо организованной системе шлюзов, помогают этому кораблю доплыть до читателя и заодно примиряют де Сада со здравым смыслом, делая его хотя бы по видимости

“нужным” или, на крайний случай, выносимым. С мифологемой нужности связана фигура де Сада-ученого, составившего де задолго до Крафта-Эбинга и Ломброзо периодическую систему психосексопатологий; здравому смыслу эпохи предписывается принять этого автора как Менделеева человеческой перверсивности. Особенно удобны для этой цели “120 дней Содома”, которые — в частности, в силу их незаконченности — имеют обманчивое сходство с некоторыми образцами таксономических научных сочинений.

Другая, не менее распространенная, мифологема превращает де Сада в романтического героя, влюбчивого, пылкого и благородного, похожего на графа Монте-Кристо; с помощью несколько странных текстов этот герой изживает несправедливо нанесенные ему обществом травмы. Роль злодея в этой легенде неизменно играет теща маркиза, и развивается легенда в основном по модели волшебной сказки, построенной В. Проппом; сцена письма в тюрьме играет в этой фабуле роль испытания. (Одной из заслуг Ж.-Ж. Повера, закончившего недавно трехтомную биографию маркиза де Сада, является доказательство “легендарности” этой легенды, ее укорененности в воображаемом предшествующих биографов.)

Существует также представление о де Саде как о бескомпромиссном верующем, предложившем своим современникам вместо христианства ранее невиданный вариант негативной теологии, теологии, полностью имманентной чувственному миру.

Наконец, всегда под рукой оказывается достаточное число психоаналитических построений, с помощью которых можно, хотя бы только на уровне исследовательской иллюзии, нормализовать кого угодно, даже самого де Сада.

Писатели во всех отношениях честнее исследователей: производители добротной литературы, ценность которой соотносится с количеством вложенного в нее труда, всегда с подозрением, если не со злобой, относились к безмерности символических притязаний прозы де Сада, которая вместо того, чтобы, как положено литературе, просто нравиться, постоянно делила своих читателей на хулителей и соучастников. Для письма де Сада характерна, можно сказать, нулевая степень стиля; оно практически лишено декоративных амбиций. С одной стороны, оно, по видимости, уступает диктату разума, жертвуя всеми остальными чувствами в пользу зрения; с другой же стороны, это письмо вскрывает изнанку разума, каковой является воплощенное безумие. Де-садовская романстика не предполагает вступать в переговоры с читателем, ко-

торые ведет нормальная литература. Место сделки занимает у де Сада смерть, которой он постоянно пытается придать характер рядового и, что самое главное, всегда уже совершившегося события. Между тем и дневная реальность, в которой, как нам иногда кажется, мы только и живем, невротически претендует на место единственной реальности. Никто так брутально не расправлялся с этими притязаниями, как де Сад с его ощущением позитивности состоявшейся смерти. Опыт смерти в его совершенной позитивности — вот с чем труднее всего примириться в подобной литературе. Там, где мы ожидали застать хаос, нас постоянно ожидает “хаосмос” (термин Делеза-Гваттари), т.е. одновременно упорядоченный хаос и беспорядочный космос. Нас насилуют, принуждая соотносить понятную саму по себе идею хаоса с внешнеложной ей идеей порядка; тем самым нам наглядно демонстрируют, что хаос и есть некий первоначальный порядок, из насилия над которым рождается упорядоченный язык. Другими словами, нас заставляют осознать этот кажущийся естественным язык как результат уже совершившегося насилия. Создается парадоксальная ситуация, прекрасно осознанная Морисом Бланшо: де Сад пользуется этим языком и одновременно разрушает его. Инцестуозность его текстов связана с тем, что оба эти движения совершаются одним ходом. Поэтому физическое наслаждение от чтения этих текстов постоянно бывает противоположно удовольствию как законному наслаждению. Де Сада интересует опыт физического соединения тел такой интенсивности, что с ним просто не могут быть связаны чувства и все то, что в предшествующей ему философии называлось аффектами. Он яснее других понял, что триумф физической этики предполагает и даже делает неизбежным постоянное поражение чувств, что это есть опыт такого поражения, бросающего вызов любой фрустрации. Полная победа этой этики равна ее полному поражению (отсюда утверждение де Сада, что счастье конечного существа связано с энергией принципов, а вовсе не с их содержанием, истинным или ложным).

*
* *

Если запретный плод сладок всегда, то в какие-то времена, при каких-то обстоятельствах он сладок вдвойне. Меня не покидает ощущение, что я живу именно в такое время и в таком месте. В чем же особая продуктивность текстов де Сада применительно к этому обществу и времени? Что делает их кажущуюся экзотику столь обыденной и, при всей декларируемой извращенности, самоочевидной?

Прежде всего это, видимо, связано с “апориями террора”, овладевшего тканью нашего общества в невиданных, за предельных истории масштабах. Террор экзотически разумен, разумен в той мере, в какой терпит поражение скованный нормами обычной логики разум; алогичность террора связана с его устремлением быть логичным до конца, идти за пределы подконтрольной здравому смыслу реальности, натываясь непосредственно на тела.

Здесь намечается первая гомология. Тексты де Сада также были сформированы логикой революционного террора, из которого он (пожалуй, единственный) осмелился вывести все последствия (к анализу которых обращается в своем тексте “Сад и революция” Пьер Клоссовски). Прежде всего он отказался от человекобожия и связанного с ним так называемого “рационального атеизма”, похожего на тот, который еще недавно официально насаждался у нас. Де Сад проповедовал абсолютную невозможность заменить теоцентризм антропоцентризмом, и именно здесь у него зарождается проблематика симуляции, во многом противоположная — в отличие от того, что полагает Р. Барт, — процедуре театрализации. Ведь симуляция есть не что иное, как невозможность эксплозии тела вовне, его имманентная данность самому себе и ничему вне него. Наши тела, сформированные Террором, причем не просто эмпирией, а логикой террора, также относятся к разряду тел, генеалогией которых занят маркиз де Сад. Впрочем, его тела несравнимо концентрированней и интенсивней наших; именно их принципиальность как тел террора, их исключительная последовательность и парадоксальная логичность способны прояснить многое в нас самих. (Эти тела бравируют, в частности, своим противобожием, достигшим апогея в эпоху Террора.)

Наша культура грезит о каком-то сверхтексте, который мог бы потрясти ее в своих основаниях (критики часто говорят в этой связи о новом “Воине и мире”, который прояснил бы существо, смысл этого времени; полагая, что оно еще имеет смысл). Речевая культура, как известно, последовательно литературна и тем самым отрицает возможность замкнуть литературу рамками конвенциональной изыщной словесности, видя в литературе саму реальность. Неудивительно, что во время упадка ей грезится некий сверхтекст, который мог бы ее разрушить; текст, литературный настолько, что знаменовал бы собой смерть литературы. Тексты де Сада наиболее соответствуют этим упованиям: совершенная литературность делает их противолитературными. По своим символическим

притязаниям, эти романы — убийцы всех других текстов. Через их посредство речевая культура может соприкоснуться с ужасающим ее планом содержания, или, что то же самое, с сакрализованной обыденностью языка. Подобно революции, эти романы существуют во времени катастрофы.

Де Сад понял природу как работающую аналогию Террора, но если террористична сама природа, то (при всей логической невозможности) нам не остается ничего другого, как приучить себя видеть в терроре абсолютную норму. Отсюда следуют как минимум два вывода. Надо понять всеобщее по модели отклоняющегося поведения, и чем более оно деструктивно, тем ближе оказывается к природе и к “всеобщему”. Но этим не заканчиваются априоры террора. В идее преступности природы заложено бесконечное унижение; человек вынужден, как марионетка, совершать мелкие трансгрессии без надежды когда-либо сравняться с природой. Отчаяние вызывает мысль о невозможности террора против самого принципа террора, т.е. природы. Как сверхидея на периферии текстов де Сада маячит проект уничтожения природы (именно это планирует сделать химик Альмани в “Жюльетте”, Сен-Фон и другие), захват ее террористических прерогатив. Но так как это невозможно, ибо части отказано в победе над целым, остается апатическое повторение отклоняющегося жеста при сохранении максимальной энергии принципов. Остаются три кита, на которых держится террористический универсум: нечувствительность, неследование своим склонностям; знание себя абсолютно одиноким; примат трансгрессии над удовольствием.

В числе прочих уроков, преподанных ему эпохой революционного Террора, де Сад числил и такой: отказаться от романтического представления о том, что нас можно наделить телом; тело в философии есть изначально всеобщее, даже если оно осмысливается в терминах духа. В этом он не был оригинален: философия всегда вводила Бога вторым шагом, поэтому и в трансцендентализме мы имеем дело с проблематикой спиритуализованной телесности. Разница здесь в другом. Упраздняя Бога как “натуральный” принцип объяснения (этот пункт блестяще развил в своих лекциях о Канте Мераб Мамардашвили), трансцендентализм не уничтожал м е с т о Бога, саму точку тотализации. Террор же, телесную сторону которого положил в основание своей философии де Сад, претендует на уничтожение самого места, самой точки. Гильотинирован, повторяет де Сад, был не “гражданин Капет”, а сам правовой принцип, пуповина, связывающая человека с трансцендентным.

Террор не просто не производит целей — он активно уничтожает конечные существа, не придавая им никакой ценности, и это обрекает даже его наиболее талантливых агентов на роль имитаторов. Пусть в весьма извращенной форме, но и они оказываются орудиями “всеобщего”.

И еще одна небезразличная для нашего общества деталь творчества де Сада. Как известно, на Нюрнбергском процессе комендант Освенцима, самой эффективной из фабрик смерти, получил отсрочку в исполнении приговора для того, чтобы поведать потомкам историю чудовищной машины, которую он возглавлял. Мне довелось прочитать его мемуары, — и что же я там нашел? Рассказы о том, какие моральные муки ему пришлось претерпеть на своем посту, как ему было тяжело, сохраняя видимость невозмутимости, смотреть в лицо матерям, которые, показывая детей, кричали: “Разве они не красивые? Пожалейте хоть их, господин комендант!” — как он страдал от патологического антисемитизма Эйхмана (потом во время процесса Эйхмана выяснилось, что и он всего лишь скрепя сердце выполнял приказ) и т.д. и т.п.

Де Сад прекрасно знал эту логику, ему не надо было объяснять, что такое “дискурс палача”. Да, палач никогда не пишет своим телом, он искренне не знает, что такое преступление на уровне тела. Последнее не мыслимо для него иначе, как в связи с гипотетическим благом.

Но ведь кто-то может написать историю его тела за него, более того, история тела коменданта Освенцима уже существовала, и Нюрнбергский трибунал дал отсрочку только по литературной наивности, предполагающей в преступнике нечто вроде “челночной дипломатии” между сознанием и бессознательным (что якобы делает его привилегированным свидетелем преступления). Председатель секции Пик в районе Вандомской площади не был столь наивен. Он с известным на то основанием претендовал писать не рукой палача, подчиненной “агрегату умозаключений”, а его телом, видеть его не центральным, а периферийным зрением, которое было у него столь “патологически” развито. Он грезил о языке действия для таких тел, языке, которому не противостоит ничто высшее. И этот не-язык в языке — то, что одновременно притягивает и отталкивает от него.

*
* *
*

Тела урбанизованные и индустриализованные медленно, в течение веков, — таковы буржуазные тела, — не позволяют

насилованным состояниям завладеть собой и с этой целью прибегают к уловке: становятся непосредственно террорологичными, делают террор мыслимым и тем самым исчерпанным (поскольку рефлексия уже предполагает известное ослабление насилия, его подконтрольность). Но для этого необходимо, чтобы революционный Террор стал, с одной стороны, совершенно аморальным, а с другой, — идеально прозрачным и освещенным. Террорологии есть, так сказать, доведенные до абсурда логики Просвещения; между ними существует тайный пакт, который некоторые все более склонны принимать за сговор.

Террорологичными тексты де Сада делает то, что эффекты насилия непосредственно записываются у него на телах особого рода, телах распадающихся, размельчаемых, но таких, что часть (как в коллективных телах) не дублирует в себе целое. Террор в данном случае, можно сказать, недостаточно силен для того, чтобы конституировать эти тела в коллективные, хотя в соответствующей риторике нет недостатка: они, собственно, и становятся террорологическими потому, что не захвачены террористическим безумием до конца. Другими словами, террор, в который они втянуты, продолжает оставаться обратимым, что дает этим телам возможность извлечь следствия из него (какими бы отклоняющимися они ни были).

Можно спросить себя, почему в случае маркиза де Сада последствия революционного Террора оказались, если угодно, транзитивными, переходными на тела, спонтанно стали телесными и окончательными. Является ли единственной причиной этого сила Террора? (Ведь, с другой стороны, известно, что сила позволяет сдерживать себя в рамках количества лишь до определенной степени, за пределами которой она перестает быть измеряемой и представляет уже новое качество.)

Де Сад понял, что террор поддерживает привилегированное отношение с телами, с чрезмерностью их первичных импульсов. Это позволило ему избежать прямой политизации (у этого автора почти нет собственно “революционной” проблематики, за исключением политических брошюр, написанных на случай, по заданию секции Пик), эротизации и порнографии (став, впрочем, порнологом в батаевском смысле слова). Террорологический ход де Сада состоял во вменении греха телам: в результате ему удалось обойтись без допущения всеобщей изначальной греховности, без великого греха души, допускаемого у него лишь негативно. Сама невинность этих недавно сотворенных тел и стала их величайшим грехом, стала, как

только душа была ликвидирована в качестве инстанции очищения и преображения. В каком-то смысле это был спинозизм, только без учения об аффектах и того, что из него вытекает, — без триумфа познавательного аскетизма. Эти де-садовы тела оказались неотвратимо захваченными чисто механическими аффектами.

Будучи наиболее последовательным механицистом, “машинизм” которого значительно превосходил ограниченный “машинизм” Просвещения, де Сад одновременно был радикальным проспективистом: тела будущего виделись ему как шедевры механической пластики. Именно принципиальный и последовательный антиорганицизм и антивитализм позволили маркизу де Саду занять позицию, враждебную любому компромиссу с человеческим родом и другими архе, которые оправдывают войну, политические преследования и другие жанры насилия, оправдывают как якобы необходимые для выживания человечества. Оторванное от бесконечно делимого, трансгрессивного индивида, чувство виновности и греховности становится свойством рода; оно изначально отмечено отсутствием истока, начала, архе. Террорологики не архаичны, они есть уже до истоков.

Де Сад заменяет идею всеобщей греховности концепцией пространственных устройств, которые грех, подобно стигматам на теле святого, настигает, так сказать, извне. Вместе с тем он видел, что это “извне” является не чем иным, как самим человеческим родом, и этому внешнему принципу он объявил самую последовательную войну. Эта война — в значительно большей степени, чем абстрактная филантропия, — объясняет знаменитый пацифизм де Сада, естественно вытекающий из его исходных принципов: вооруженный конфликт, по его мнению, представляет собой противоестественный способ причинять зло. Совершенно механизированные тела, кроме того, не знают ничего более жизнетворного, чем смерть; танатос составляет неотъемлемую часть их структуры, является их движущей силой.

Террорологики в их де-садовском варианте не имеют ничего общего с нарративом о терроре и его эмпирических механизмах; единственное, что имеет значение для де Сада, так это сам тот факт, что террор имел место, его априорное существование. В остальном террорологики разворачиваются в сфере эффектов, а не в сфере причин. Политический Террор протекает в историческом времени и предстает себе исключительно как логика причин, однако логика этой логики, т.е. террорологики (употребляемые всегда во множественном

числе, необходимо плюральные), принадлежат, тем не менее, к области эффектов и имеют место на поверхности, а не в глубине.⁵ Де Сад-писатель был буквально одержим этой логикой телесных эффектов, хотя, как известно, в качестве исторической фигуры он, напротив, оказался втянутым в колесный механизм причин, в работу революционной машины.

Долг по отношению к Высшему Существо, по отношению к ближним и по отношению к самому себе — все изменяется потому, что террор имел место. Убийство Бога влечет за собой бесконечное число последствий; в числе прочего оно лишает “сынов Отечества” их собственных тел и, наоборот, превращает в “собственные” тела каждого из им подобных. Остаются лишь полные, размельченные, искаженные референты, перекомбинированные в соответствии с различными схемами, референты, перед лицом которых все так называемые “органические” понятия: Народ, Суверенитет и т.д. — теряют всякий смысл; распушенность становится онтологически тотальным феноменом. Террор приходит в драматическую коллизия с законом. “...В обществе, основанном на свободе и равенстве, есть очень небольшое число преступных деяний, и если хорошо исследовать природу вещей, по-настоящему преступным является то, что осуждает закон. Ибо природа равным образом диктует нам пороки и добродетели ... она одинаково нуждается и в том и в другом, так что то, к чему она нас побуждает, было бы весьма ненадежным критерием для того, чтобы точно определить, что такое добро, а что такое зло”.⁶

Если за террорологиками стоит исключительно высокая оценка визуального порядка, сверхэффективность распыленных тел, концепция М. Бахтина видится мне противоположной. Бросается в глаза, что он отдает явное предпочтение плану выражения, коллективной структуре высказывания, тогда как де Сад предпочитает хорошо освещенные тела в действии порядку речи, который становится у него чисто инструментальным; де Сад создает крайне депатетизованные тела. Куклы де Сада упорно совершают один и тот же отклоняющийся жест, отвечая на вопрос “Почему ты так поступаешь?” с завидной простотой: “Таким меня создала природа”. Мы опускаемся до нулевой степени объяснения. Что касается Бахтина, то его мир — это не только мир бесконечно интерпретируемый, более того — сам он создается интерпретацией: истолкование продолжается до тех пор, пока план содержания не оказывается в буквальном смысле стертым, уничтоженным.

В случае Бахтина, Платонова и всей линии “русского космизма” мы, в противоположность маркизу де Саду, сталки-

ваемся с пустыми, опустошенными референтами; причем образовавшиеся в принципе реальности лакуны тщательно заделываются речью, коллективным сцеплением высказываний. Коллективизация речи произошла в низовой русской культуре значительно раньше коллективизации сельского хозяйства. Ближайшее социальное окружение полностью определяет структуру высказывания изнутри; коллективизованное слово не знает одиночества, оно всегда ориентировано на собеседника, контекстуально, экспроприровано у говорящего.

Хотя коллективная идентичность, на которой основывается работа Бахтина, направлена против рефлексии, не следует забывать, что не в меньшей степени она направлена и против сингулярности, сверхэффективности частичных объектов. Борьба против означающего ведется не во имя бессознательного (которое Бахтин подозревает в сообщничестве с рефлексией и самосознанием, замыкающим мир на субъекта), но ради идеального сообщества, языка-тела. (Необходимо четко различать это допущение изначальной телесности языка от предпринятой Пьером Клоссовски попытки создания совершенно миметического языка, максимально близкого к телу. У Бахтина рефлексия терпит столь же массированное и неоспоримое поражение, как у Клоссовски, но происходит это не в результате "сингуляризации", а по причине самодостаточности самого коллективного тела. Тогда как "Рабле" стирает независимую от речи линию тела, "Роберта" является грезой о таком состоянии вещей, когда эти две серии будут совершенно параллельны одна другой.)

Назовем палеомашинизмом существенное сродство всех возможных машин, телесных, органических, технических, их общую природу. Наблюдение показывает, что эта общая природа машин может сосуществовать с некоторыми свойствами машин технических, тогда как другие свойства этих машин ее разрушают. Наделенные исключительно долгой памятью, коллективные палеомшины упорствуют в сохранении органической связности, являющейся их отличительной чертой. Индивидуация, к примеру, является средством ограничения их эффективности. Если Федоров, Бахтин, Платонов, отчасти Хлебников являются теоретиками коллективных палеомашин, сопротивляющихся всем видам индивидуации, то "террорологи" — не только де Сад, но и Батай, Бланшо, Клоссовски — полагаются на сверхэффективность частичных объектов, полностью совместимых с основными свойствами современных технических машин. Это различие составляет условие продуктивного непонимания между представителями этих традиций.

Тотальные референты речевой культуры и сейчас продолжают представлять нам в своей пустотности. В павильоне "Птицеводство" на ВДНХ выставлены макеты ферм, помещенных в буколический пейзаж и заключенных в большие "космические" яйца; под ними подписи вроде: "Проект птицефабрики № 6 Холмогорского района Костромской области". В том же павильоне были выставлены пирамиды консервных банок с экзотическими этикетками: "Петух в вине", "Мусс из утиной печени" и пр. Никто никогда не видел этих деликатесов на прилавках и даже в заказах; это — чистые эйдосы пищи, потребляемые через слово, и в этом смысле — завершение местной террористической традиции кормления речью, апелляции к эмпирически невозможным коллективным телам. Как "Петух в вине" относится к сфере потенциального потребления, так "Птицефабрика № 6" существует только в макете, принадлежит к огромному комплексу советского эйдетического утилитарного производства (я называю эти яйца "космическими" потому, что через них моделируется весь мир речевой культуры, вся совокупность эффектов террора). Акт кормления образом и словом закодирован в новой атеистической религии, утверждающей право эйдосов коллективной речи на существование и готовой это право насильственно поддержать. В данном случае перед нами наизвидное перцептивное насилие, подавляющее стремление индивидуализоваться через потребление, размельчить и десакрализировать порядок речи.

*
* *
*

Два контекста террора подразумевают принципиальную разницу стоящих за ними телесных канонів, в частности эротических традиций. С одной стороны, это то, что М. Фуко назвал "говорящим попом" или механизмом сексуальности, порождающим тела признания,⁷ с другой — оргиастическая низовая традиция (как фольклорная, так и литературная, от Баркова до Мамлеева и Сорокина). В первом случае полл приходит к человеку через признание, исповедь, в предельном случае через запись; проговариванием он оплачивает свою минутную оргиастичность, когда низшие функции выходят из подчинения высшим (сама фундаментальная структура подчинения сохраняется при этом постоянно). Неконтролируемость какого-то движения тела вербализуется как поражение; техники признания, собственно, направлены на то, чтобы сделать ситуацию ускользания пола от контроля разума обратимой. Мир греха здесь пронизан взглядом Другого, ибо что иное

есть трансцендентный Бог, как не симптом пневматичности тела, его принципиальной пронизанности духовностью?

Совершенно иной низовой телесный канон сложился в русской культуре. Это децентрированный мир автономизованных половых органов, самостоятельных и самодеятельных, принципиально не подчиненных никаким высшим функциям. Пол здесь выходит далеко за пределы полового акта, становится космическим явлением. Оргиастичность пола есть уже террор, если понимать под последним триумф следствий над их собственными причинами, т.е. по сути поражение разума и гарантируемых им норм. Террор неизбежно оказывается для этого низового канона способом "войти в историю", стать всемирно-историческим явлением. В связи с этим надо отличать эксцессы разума в эпоху Французской революции, да и первого этапа Октябрьской революции (1917–1929), от террора тридцатых годов и далее как явления в принципе внеразумного, использующего интересы разума исключительно в целях (ложного) самообоснования и камуфляжа. Социализм в его советском варианте прежде всего предполагал насыщение тел общением (а общение, не надо забывать, — это инцест), их конституирование в коллективы, что на фоне процесса урбанизации было возможно лишь в климате, созданном террором. Сейчас, после так называемой смерти СССР, — как будто бессознательное смертно! — террор распространился и на тех, ради кого он якобы первоначально осуществлялся, вступил в биофазу своего развития.

Одним из проявлений этого низового канона, нанесшего поражение местному Просвещению, является феномен мата, пока не понятый в его политическом аспекте. Мат фиксирует илlegalизм власти, делает его необратимым. Власть говорит на языке, который не может и не хочет стать всеобщим, что придает ее артикуляциям насильственный подпольный характер. Не осваиваемый "высокой культурой", мат создает принципиальную необходимость двоеречия, перформативные акты власти сохраняют несводимо устный характер, их фиксация на письме становится злонамеренным искажением. Более того, в урбанизованной речевой культуре власть способна поддержать свой внесубъектный и внеправовой статус только через мат, через крайне насильственную речь. Важнее же всего то, что власть уже и мыслит языком насилия; для того, чтобы оказаться вне разума, ей уже не нужны матерные речевые артикуляции, матом стало само ее бессознательное, или то, чем его справедливо заменил Бахтин, — внутренняя речь власти. Мат превратился в разновидность атеистической молитвы, которая

продлевает необеспеченность тел в бесконечность, но, парадоксальным образом, вместе с необеспеченностью она продлевает в бесконечность и соответствующий оптимизм.

Как чрезмерность в речевой культуре, в противоположность культуре признания, воспринимается возможность рационального урегулирования половой жизни. Это четко прослеживается на "Антисексусе" Платонова. Разделить оргиастичность и пол, выделить пол как специализированную активность, подчиненную уже даже не целям воспроизводства, но целям товарного производства и потребления; — значит покуситься на сами основания речевой культуры. Пол настолько задействован в эксцессах власти, настолько неспециализирован, настолько свободен от репродуктивных целей, что рассматривать его просто как одну из потребностей, подчинять гипотетической физиологии равносильно его десакрализации и ликвидации. Именно таков прибор "антисексус", электромагнитный аппарат, "долженствующий урегулировать сферу пола",⁸ сделать душу рентабельной (в этом, собственно, суть механизма сексуальности, по Фуко), а сам пол, это "притаившееся божество, явным и общепотребительным как одно из рядовых благ цивилизации".⁹ Западная культура поддерживает эксцессы пола и даже пол как эксцесс, чтобы постоянно делать его рентабельным и при всей неизбежной архаичности предсказуемым. Платонов восстает против этого не ради уникальных эмоций, исходящих от любящих тел, а ради самого принципа необмениваемости (власти на деньги, полового чувства на товар и т.д.). Усилие рационального контроля над своим телом не представляется ему специфическим напряжением, насильственным в самой своей калькулируемости. Как Достоевский, Федоров и Хлебников до него, он не видит (незрячесть в данном случае есть, конечно, форма зрения, притом зрения обостренного) особого пафоса, присущего этому контролю над своим телом, особой расчлененности, которая проходит через его сердцевину; не чувствует он и того, что одновременно с упорядочением пола древняя техника признания со своей кульминацией в психоанализе утвердила невроз как норму. Выпирающие, как флюсы, из огромных масс, коллективные тела лишены микроскопа, с помощью которого можно разглядеть болезни в обычном неврозе. Их пол меньше всего видит себя как пол — это, если можно так выразиться, пол за пределами пола. Безмерно увеличенные половые органы служат не более как предлогом для совершения чрезмерных действий, которые в огромном количестве совершаются в речевой культуре

и без них, в самых различных ее пространствах. Этому "былинному" полу присущ оптимизм разрушения, то, что можно называть "натуральным" неререфлексивным терроризмом: чтобы поддержать изначально присущую им простоту и "наивность", эти половые органы без тел готовы сокрушить все внешнее им, а это — весь мир здравого смысла. Связанные с ними сексуальные эксцессы — не периодические, но чрезвычайно интенсивные — вписываются в общий контекст чрезмерности всех проявлений власти, основанной на индустриальном потлаче; пол здесь совершенно неспециализирован, не привязан к калькулируемым человеческим возможностям. Нет ничего выделяющего этот коллективный пол из других проявлений экстастики власти, съедающей пространство ответственности, лишаящей возможности вменить эксцессы их носителям. Субъективный принцип активно искореняется этой традицией, а пародийная персонификация пола в органах-гигантах имеет целью исключить нормальную персонификацию, без которой невозможна "субординация жизненных функций" (выражение П. Клоссовски).

Как показывает опыт де Сада, эксцессы разума поддаются если не прямой инсценировке, то театрализации; что же до эксцессов, предшествующих разуму, то они, в своем патетическом оптимизме, безразличны, невозмутимы в отношении целей разума и по сути нетеатрализуемы, в числе прочего они предшествуют и здравому смыслу. В этом случае просто нечем заполнить зрительный зал: потенциальные зрители уже задействованы в космической драме и тем самым ликвидированы в качестве зрителей. У де Сада разум задает правила собственного невыживания, диктует условия своего небытия, перечеркивает взгляд Бога как основу всех других взглядов, взглядов всех Других, заменяет субъекта сверхсубъектом. Коллективный же пол, в своей былинной оргиастичности, оторван от профанных проявлений пола, он не переворачивает "субординацию жизненных функций", а просто не знает ее. На своем первоначальном этапе Октябрьская революция фактически опиралась на дискурс пола, близкий де Саду и Французской революции: она выдвинула на первый план пол гипотетического рабочего, в целом враждебный органическому коллективизму доминирующей крестьянской культуры. Террор на этом этапе опирался на принципы, ставил себе пределы, нуждался в не полностью фиктивном обосновании и, несмотря на субъективные устремления его носителей, не был способен уничтожить сам принцип реальности (считая его, впрочем, совершенно недостаточным).

Но на рубеже 30-х годов этот террор постигла катастрофа естественного, космического террора, на этот раз без принципа, без субъекта, без обоснования. Первоначальный революционный террор оказался захваченным вулканическим извержением такого масштаба, что был практически полностью им поглощен и растворен, так что теперь даже историки с трудом находят границу, отделяющую революционный террор от космического.

Лучшей метафорой этого последнего является Чернобыль: в обоих случаях речь идет о катастрофе беспрецедентного масштаба; в силу беспрецедентности непонятно также, как с ней поступать и бороться; она, собственно, не противится терапии, но, поглощая ее, остается самой собой. Все имеющиеся лекарства для нее слабы, а диагнозы — более или менее произвольны. Чернобыль, как и далеко еще не исчерпавший себя феномен советизма, — это самые серьезные вызовы Европе в пределах, которые она — по меньшей мере, риторически — считает своими. Чернобыль — лучшая метафора победы следствий над собственными причинами, лучшая демонстрация ничтожества этих последних, столь же характерного и для космического террора: причиной катастрофы века стала ошибка каких-то анонимных диспетчеров при охлаждении энергоблока. В отличие от Хиросимы, здесь не было намерения сломить волю противника, сохранить жизнь своих солдат и т.д. За катастрофой не стояло никакого рационального момента, она явилась как бы проявлением общества, глубоко ушедшего в природу и научившегося в лучшем случае камуфлировать это обстоятельство.

Не вызывает сомнения, что низовой канон речевой культуры теперь износился, и отвергаемая им реальность выплывает буквально из всех прорех. Но чем больше она выступает, тем менее понятно, что с ней в рамках этой культуры можно делать. Утратив эстетизм контроля над реальностью, со всеми в прошлом присущими ему патетическими эффектами, космический террор, тем не менее, не подчинился и разуму, но опять-таки не из простого упрямства и своеволия, а из онтологической невозможности подчиниться ему, не саморазрушаясь. И он будет продолжать сопротивляться до тех пор, пока будет контролировать процесс собственного распада.

*
* *
*

Мы очень мало знаем о коллективной телесности, о жизни массы. Чтобы выжить, этим странным кентаврическим образованиям нужно быть ненаблюдаемыми, акт рассматривания,

при всей его декларируемой невинности, может быть в их случае связан с летальным исходом. Их “незаинтересованное” разглядывание по агрессивности граничит с еще неизвестной науке формой криминальности. Нет правил такого разглядывания, нет и литературного канона, который управлял бы этим видом извращенного зрения.

(Но нельзя также сказать, что эти перверсивные созерцания просто выталкиваются за пределы литературы. Это выталкивание намекает на нечто большее, на то, что коллективные тела по своей природе не литературные, но речевые. Нелитературны они потому, что лишены возможности какого-либо вне-речевого бытия, существования, независимого от речи. Именно тотальность речевого присутствия делает советскую литературу не рефлексивной конструкцией отдельного лица (писателя), а современной формой эпоса.)

Значимость прозы Владимира Сорокина, застающей космический террор на стадии распада, в том, что он как бы поднимает веки Вию советской литературы, демонстрируя то, как своим обнаженным взглядом он испепеляет саму возможность литературной формы, причем делает это невольно, будучи сосредоточен на чем-то более существенном, чем литература, — на смерти или, что то же самое, на телесности речи, которой не противостоит ничто внешнее. Освобождая от побочных наслоений террористическую сущность тотальной речи, Сорокин прикасается к первоисточкам советской литературы, скрытым от ее непосредственных носителей. В его поздней прозе речевые практики достигают такой интенсивности, что начинают казаться чисто формальными, особенно в его последнем “Романе”, где он довел искусство быть неинтересным до своеобразного совершенства. Сверхзадача такой литературы в том, чтобы практически показать, что неприглаженная, не доведенная до литературной благопристойности, т.е. не-идеологизированная речь в такой культуре, как наша массовая культура, уже перформативна, уже является действием, причем действием насильственным. Насильственное речевое действие — единственная возможная в этом мире действующая причина — постепенно становится главным героем прозы Сорокина, вытесняя дескриптивные описательные пласты, которых довольно много в его ранних работах (например, в рассказах, напечатанных в “Литературном А-Я”).¹⁰ Хотя и там это дескриптивность особого рода, воспроизводящая в максимальной банальной форме стершиеся, ставшие незаметными литературные штампы; причем она угрожает этим штампам тем более,

чем более точно, буквально и, главное, бесстрастно их воспроизводит. Чем более это разрушающее воспроизведение похоже на привычные литературные декорации, тем сильнее они взрываются на следующем шаге — в той точке, где речь становится перформативной, риторика переходит в прямое действие.

В результате сорокинских текстуальных опытов оказывается, что нравственная проблематика в русской литературе — это по сути упоение речью в ее тотальности, следовательно, от нее ничего не остается, как только речь становится перформативной; традиционной литературной морали Сорокин противопоставляет речь как трансгрессивное действие.

При чтении текстов этого писателя создается впечатление, что они являются точной калькой каких-то уже читанных блоков русской словесности, письмо как бы имеет форму переписма. Но именно эта точная скалькированность, при полной лишенности эмоциональной окраски, работает как машина уничтожения своих “прототипов”, ведь они переписываются чисто графически, в виде неких прописей, без патетики. Между тем эта литература существует в патетическом измерении, которое Сорокин снимает, обращая внимание на его чисто телесную сторону.

Мутация литературы в нелитературу проходит в данном случае через исключительную для нашей отечественной традиции визуализацию письма, связанную с ориентацией Сорокина на так называемые “новые медиумы” (кино, фото, комиксы), а также на концептуалистскую визуализацию русского литературного опыта. В этих “новых медиумах” его привлекает именно максимальная деперсонализованность изображения, невозможность с ним отождествиться, патетически в него “войти”. Ценность таких деперсонализированных ситуаций еще и в том, что представление о себе, саморефлексия, неизбежно переходящая в морализацию, не играет в них существенной роли, в них разыгрывается исключительно графическая логика ситуации. С этим же, видимо, связана его одержимость анальной проблематикой, испражнениями, актами дефекации, говном и пр. Все эти отбросы культуры привлекают его как максимально асимболическое, как зона, которая, будучи эстетически более или менее девственной, является как бы ничейной землей, куда он может постоянно вторгаться, создавая ситуации, с которыми читатель не может отождествиться. Отсюда иные, нелитературные критерии эффективности письма. Состоявшийся текст, с этой несколько перверсивной точки зрения, — это такой текст, который не впускает нас в себя,

в который мы не можем войти через процедуру отождествления. (Образцовым в этом смысле можно назвать отрывок в конце "Очереди", где он пытается дать фонетическую запись полового акта, со всеми его "ах-ах" и т.д., т.е. он не символизирует половой акт как увиденный издали кем-то третьим, — позиция созерцания, — а ограничивается воссозданием его звуковой атмосферы. Получается асигнификативный звукоряд, и эти ономотопеи, не имеющие смысловых прототипов, нельзя обжаловать ни в какой литературной инстанции, так как патетика литературной записи их неизбежно фальсифицирует.)

Поэтому Сорокин по праву настаивает на том, что он не литератор: между ним и литературой лежит иное отношение к знаку, я бы сказал — иная этика знака. Именно по причине асигнификативного отношения к знаку "в произведениях Сорокина мы абсолютно не видим фигуры автора".¹¹

Еще одно впечатление выносишь из чтения этих странных текстов. Точнее называть это интеллектуальной интуицией, графическим осознанием того, что чудовищность происшедшего в нашей истории за последние десятилетия не носит верхушечный характер и полностью закреплена на уровне дискурса: что огромные пласты низового дискурса, поднимаемые на поверхность, и делают возможными в нашем обществе отношения насилия, авторитарности, агрессивности. Этот дискурс, если — что очень непросто — отвлечься от разъедающих его самоинтерпретаций, составляет условие возможности профессиональной идеологической речи, а не является, как полагают многие исследователи нашего общества, его необязательной производной. "Письма к Мартыну Алексеевичу"¹² впечатляют как образец коррупции дискурса, как речевая машина, не нуждающаяся в каких-либо самоинтерпретациях; Сорокин дает ее нам в очищенном виде, но полностью живую и работающую, производящую эффекты, которые мы не можем увидеть "невооруженным" глазом, хотя живем в этой звуковой среде, слышим именно это. А увидеть его нам мешает бесосознательное отождествление с этой террористической низовой машиной дискурса, которая с детства написала на наших телах так много пугающих знаков, что может рассчитывать на сообщничество даже в ее разоблачении (она разоблачается ее же собственным языком, что можно в социологическом плане уподобить расколу в блатной среде, а не триумфу права над бесправием). Катарктическая функция сорокинской прозы в том, что она превращает нас из сообщников в наблюдателей. Именно это так подавляет при ее чтении, потому что сообщничество на бессознательном уровне с террором низового дис-

курса, на поверхности принимающее форму "народничества", представляется нам — и не случайно — условием социального и физического выживания. Жестокость этой прозы в том, что она намеренно это условие игнорирует, постоянно указывая на то, какому множеству случайностей оно обязано своим рождением. Местами сам акт чтения этих текстов ощущается как криминальный во всей амбивалентности этого понятия: как притягательный и отталкивающий одновременно. Эта же атака на механизмы защиты заставляет многих, рационализируя, говорить о "неинтересности" текстов Сорокина (так же, как многие культурные французы рассуждают о неинтересности, пресности, совершенной безвкусоности текстов маркиза де Сада). В литературном, орнаментальном смысле слова — если иметь в виду, что текст является антонимом произведения искусства, — они действительно неинтересны и даже патологичны, если вообще можно говорить о патологии самой культуры.

Сходство между этими писателями я усматриваю в том, что де Сад — также асигнификативный автор, он избегает телеологических схем, того, как люди представляют себе мир, предпочитая изображать то, как это случается (скажем, огромная разница — иметь запись полового акта тем, кто пережил его эмоционально, — это и есть нормальное реалистическое описание, увиденное как бы в третьем лице, — и пытаться записать его с точки зрения его реального протекания). Это физическое письмо максимально отдалено от максим здравого смысла, трудно представить себе что-либо более фантастическое и безумное, чем его декларируемая трезвость.

С таким письмом связано огромное презрение к мотивациям, придающим тому, что с нами случается, конечную размеренность понимания. Де Сад разработал такую чудовищную систему мотиваций, которая агрессивно прерывает любые попытки отождествления. От Сорокина его существенно отличается то, что он не связан ни с каким приходящим к нему извне типом дискурса, что дает де Саду куда большую свободу конструирования невозможных и совершенно наглядных в визуальном отношении ситуаций. В случае же Сорокина у нас есть возможность указать на скрыто присутствующую в его текстах возможность морализации (не морализацию, а только ее возможность, это — большая разница); это такой пласт его работы, который никогда явно себя не выражает, но о его наличии — и даже виртуальной необходимости — можно догадаться по тому, что с некоторыми речевыми практиками, и прежде всего со своей собственной техникой визуализации, он

не работает вообще. Он как бы заморожен массовой языковой практикой, приходящей к нему извне.

Можно предположить, что это пространство возможности морализации связано с низкой вариативностью современной отечественной культуры, онтологически присущим массе стремлением ограничивать число степеней свободы индивида.¹³ То есть дело здесь, видимо, не в личности, а в логике ситуации. В речевой культуре писатель тратит слишком много энергии на завоевание и поддержание дистанции, чтобы за текстом не быть хотя бы немного наивным. Наивность эта неотделима от упоения, связанного с разрушением литературных штампов: чем более коллективная телесность проявляет себя на уровне дискурса как не знающая Бога, по природе своей порнотеологическая, тем более беззащитными становимся мы — также вовлеченные в эту культуру дискурса — перед гипотетическим “подлинным” взглядом Бога и различными формами его теологических интерпретаций. Другими словами, логика ситуации такова, что чем более удачно мы играем на одной доске, тем более безнадежным становится наше положение на другой (о правилах игры на которой и даже о ее существовании мы вообще мало что знаем, но это именно та доска, на которой разыгрывается партия Мировой Культуры).

Там, где нам видится райское блаженство, собственно, и начинается ад Кафки, Пруста, Джойса и Набокова. Тексты Сорокина интересны мне как очень и очень длинный путь к этому негативному раю, путь, на котором ему удастся создать настоящую поэтику банального. Главное же отличие де Сада от Сорокина — язык. Письменный и всеобщий, он служит как бы единым орудием взаимопонимания всех полов и возрастов. Изъясняясь на этом прозрачном языке, обеспечивающем полную проницаемость, персонажи де Сада жертвуют множеством эротических ценностей, без которых театр невозможен: голос подчиняется мысли, утрачивая индивидуальный тембр (на котором строилась карьера стольких актеров); слух превращается в чисто информационный канал; редуцируются осязание, обоняние и другие свойства театрального языка, делающие его непосредственным и притягательным одновременно. Именно благодаря “неаффектированности” этого языка — язык же речевой культуры, напротив того, совершенно аффектирован, идеально патетичен — действия героев и их реплики выстраиваются в два идеальных параллельных ряда, не пересекаясь ни в одной точке.

С письмом де Сада связан триумф зрения; глаз у него переразвит до пределов возможного. Можно резонно пред-

положить, что за этим стоят почти тридцать лет, проведенных в заключении. В предисловии к “Философии в будуаре” И. Белаваль подметил это обстоятельство: “Он живет в мире образов; голос у его персонажей безличен, их кожа не дышит; их побои и страдания ничем не ограничены, зато и способность наслаждаться становится у них беспредельной”.¹⁴

Остается непонятным, как того, чей язык — как и язык Сорокина — бросает вызов контролируемому наблюдению, называемому психиатрией, пытались вписать в историю психиатрии. Хотя де Сад — особенно в “120 днях Содома” — проявил себя отличным классификатором, не следует забывать, что в основе иерархии преступлений у него лежала не наука, а уголовный кодекс его времени (трактовавший, например, растление малолетних как относительно мелкое преступление, но каравший смертной казнью содомию). В те времена, как известно, еще не было психиатрии, страсти упорядочивались не наукой, а сводом законов.

Часто де Сад всего лишь театрализует то, что констатировали до него другие, в том числе античные авторы, тем самым превращая читателя в сообщника. Стремление к тотальной театрализации было связано с его философией природы как слепой силы, бесконечно более преступной, чем бессильно имитирующий ее человек. Эта концепция природы лежит в основе террорологии; благодаря ей переворачивается нормативизм философий естественного состояния, укоренявших закон в природе. По де Саду, природа активно направлена против закона: она является естественной как бы вдвойне: как природа и как сила, не считающаяся с человеческими установлениями и институтами, создающая закон только из себя самой. Отсюда опьянение де Сада классификацией: будучи произвольными в своем основании, его таксономии просто обязаны выглядеть убедительными и закономерными. Ведь им не на что опереться, кроме как на самих себя. Природа не может быть их основанием, потому что она сама ничем не гарантирована. Напряженными тексты де Сада делает то, что они висят над пустотой. И хотя их можно при желании называть тотальным театром, все наши попытки вообразить себе зрителя терпят неудачу. За силой де Сада-романиста скрывается его уязвимость как драматурга: либо театральные конвенции слишком сковывали его, и его стиль становился несколько пресным, либо побеждало воображение, и письмо де Сада становилось слишком визуальным для того, чтобы перерасти в конвенциональное зрелище. Одних его тексты слишком возбуждали, чтобы нравиться, у других же они просто

выпадали из рук от закамуфлированного под скуку нравственного неприятия. Таким образом, его тексты, кроме обычной цензуры, подвергались еще спонтанной цензуре плоти. Как писателя его научились читать очень поздно. Кроме Баркова, европейская литература, пожалуй, не знает инкубационного периода, растянувшегося чуть ли не на два века.

Впрочем, говоря о влиянии де Сада, имеют в виду только явное, видимое влияние. Ибо скрытое, подпольное влияние де Сада на XIX век огромно: его по праву можно считать самым продуктивным из "проклятых" авторов; никакие книги — мы отлично знаем это на собственном самиздатовском опыте — не читаются (и прежде всего профессионалами) так интенсивно, как самые запретные и преследуемые. Правда, сам маркиз де Сад, в отличие от Баркова и Сорокина, при жизни отрекся от авторства "Жюстины", "Жюльетты" и "Философии в будуаре", а рукопись "120 дней Содома" считалась безвозвратно утраченной. Смерть автора в литературной стратегии де Сада была не метафорической, а буквальная: не случайно "Философия в будуаре" вышла как "посмертное сочинение автора "Жюстины"". Никогда в истории литературы автором сознательно не отчуждались такие огромные вложения литературного труда, буквально годы упорной работы. Служение литературе у де Сада было, как это ни странно, наиболее бескорыстным, и его мог позволить себе человек, имевший, подобно Русселю и Прусту (но в отличие от практически всех русских авторов), независимый от литературного доход.

В основе юридического преследования романов де Сада, по верному замечанию Ролана Барта, лежит конкретная система литературы: литература описательная, которая "изображает", "рисует", "имитирует" и лишь в силу этого "убеждает". К этой здравосмысловой литературе де Сад действительно отношения не имеет: более того, его язык является, собственно, машиной для уничтожения здравого смысла и основанного на нем принципа реальности. Преступление де Сада существует как сконструированное в языке, как симулякр, работающее подобие принципа реальности. "...На собственно литературной структуре работ Сада лучше всего прослеживается природа запретов, которым они подвергаются. Моральному осуждению часто придается форма эстетического неприятия и разочарования: тогда объявляют Сада монотонным..."¹⁵

Театрализация¹⁶ у де Сада значительно шире театра в конвенциональном смысле. С процедурой театрализации связано новое соотношение между философией и литературой: литература становится отраслью философии, которая, в свою оче-

редь, мыслима лишь как часть литературной стратегии. Отсюда структура его романов, состоящих из бесконечной смены "сцен" (последовательностей отклоняющихся сексуальных или иных действий) и "диссертаций" (обоснования необходимости именно такого образа действий). С этой "челночной" манерой письма связана полная дерационализация философии Просвещения: ведь в "диссертациях" на языке этой философии обосновываются телесные практики, перечеркивающие возможность выживания человечества (например, инцест); тем самым язык Просвещения лишается своего окончательного референта — им, как известно, был Человеческий Род, персонифицированный в высшем Я, — и становится чисто симулятивным. Не оцененный пока глубочайший комизм этих текстов неотделим от того, что мысль становится работающим подобием самой себя, единственным принципом собственной реальности. В результате возникает своеобразный сверхтеатр, где сама линия между сценой и принципом реальности стирается, театр без разделения на публику и актеров, сцену и зал, не удерживаемый в семиотических границах.

Сорокина, как и де Сада, также находили и находят монотонным от замаскированного под скуку морального неприятия, он подвергался не только идеологической, но и более тонкой, нравственной цензуре. Это сходство в способах цензурирования вытекает из общей для этих двух авторов задачи: построить абсолютно перформативный язык, без каких-либо скидок на сентиментальность читателя. Но не менее существенно и различие между ними: если де Сад является хозяином своего языка, держит свое литературное безумие под контролем (в этом смысле литературно он совершенно нормален), то к Сорокину его язык в значительной мере приходит извне, с чем связана возможность морализации, которой этот писатель, к счастью, не спешит, по крайней мере явно, воспользоваться.

Это базисное различие вызвано рядом невыбираемых культурных различий, в частности, общим коллективистским контекстом культуры, в которой работает Сорокин, контекстом, превращающим его в медиума не им созданных и не им контролируемых речевых блоков. Чрезмерность речи в его случае принципиально нетеррорологична по причинам, на которых я уже не раз останавливался в этом тексте. Это не мешает Сорокину быть больше всех современных русскоязычных авторов "похожим" на де Сада, при всей двусмысленности понятия сходства, этой излюбленной добычи деконструкции.

*
* *

Подведем некоторые итоги.

Между логиками террора и террорологиками имеется знание. Неантропоморфной логикой обладает любой террор, но террорологичным он оказывается в одном привилегированном случае: когда бывает направлен не на коллективные, а на распыленные, индивидуализированные тела. Связанный с этим подвидом террора проект практически лишен присущего другим видам террора — не только космического, но и информационного, от которого задыхаются современные западные общества, — качества фиктивности, он нефиктивен и переходит на тела, поддающиеся локализации.

Будучи последовательно атеистическим, террорологический опыт не включает Бога в себе, конституирует себя как внешний монотеистическим религиозным нормам. Он также антисоциален и направлен против культуры в самих ее основаниях — таких, например, как запрещение инцеста. Другими словами, он текстуален в смысле Барта.

Напротив того, Террор, опирающийся на коллективные тела, явно включает в себе Бога (как правило, это — народ), имманентного самому себе. Его атеизм — это атеизм новой религии, способной питать собой социальную жизнь, основанную на насилии. Этот опыт также “текстуален”, но текстом для него является реальность как таковая, а не просто особое произведение. (Повторяю: террорологики невозможны не только применительно к коллективным телам речевой культуры, но и к массово воспроизводимым явлениям обществ потребления. Так, Ж. Бодрийяр говорит о терроре применительно к механизму сексуальности, товару, желанию и т.д. Все эти виды террора непереводаемы в трансгрессивный текст, неперепишываемы в его терминах, т.е. также нетеррорологичны.) С террорологиками связана потенциальная возможность театрализации, превращения агрессии в трансгрессию, применительно к которой не срабатывает никакая внешняя /производящая причина.

По сути террорологики обладают чертами негативной утопии.

1992 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. “Террорологики-II” названы так в отличие от просто “Террорологик”, статьи меньшего объема, написанной по-французски для журнала “Chimères” на основе стенограммы семинара, проведенного мной у Феликса Гватари 2 июля 1991 года.

2. Это безмерное желание не имеет ничего общего с желанием в его психоаналитическом понимании, конечным, но нереализуемым; напротив, желание, согласно де Саду, бесконечно и реализуемо.
3. Все сказанное здесь относится исключительно к де Саду-литератору, ибо ряд других его ипостасей к настоящему времени достаточно освоено “садоводами” и тем самым лишен присущей им в прошлом “суверенности”.
4. То есть связанный с выходом за пределы мира, управляемого здравым смыслом, трансгрессивный (термин Жоржа Батая).
5. Классический анализ “логик поверхности” проведен Жилем Делезом в работе “Логика смысла” (Deleuze G. Logique du sens. — P.: éd. de Minuit, 1969).
6. Sade. La philosophie dans le boudoir. — P.: Gallimard, 1976. — P. 204.
7. В “Истории сексуальности” Мишель Фуко исследует явление, которое в Европе дает о себе знать начиная с XVII века, достигая своего полного развития два столетия спустя, — явление сексуализации (или, если угодно, сексуализации) власти. Сексуальность при этом противопоставляется институту брака (“брачному устройству”, по выражению самого Фуко). Сексуальные отношения, контролируемые установлением родства, передачу имен и материальных благ, вызывают к жизни брачное устройство во всех обществах. Именно этот институт стал утрачивать свое значение по мере того, как экономические и политические структуры перестали находить в нем адекватную опору. С XVII века на него накладывается, отчасти вытесняя и изнутри разлагая этот институт, механизм сексуальности. В чем решительное отличие одного от другого? “Брачное устройство” формируется вокруг системы правил, отделяющей разрешенное от запрещенного, предписанное от незаконного. В основе же работы механизма сексуальности, напротив, лежат подвижные, полиморфные, конъюнктурные техники власти. Одна из основных задач института брака — воспроизводство игры этих отношений, сохранение закона, управляющего этой игрой. Сексуальность же в противоположность этому ориентируется на перманентное расширение областей и форм контроля. Для брака важна связь между партнерами определенного социального статуса, для сексуальности — телесные ощущения, качество удовольствий, природа мельчайших, незаметных впечатлений. Сексуальность связана с экономикой множества тонких реле, главным из которых является тело — “тело производящее” и “тело потребляющее” (Foucault M. La volonté du savoir // Histoire de la sexualité. — P.: Gallimard, 1976. — Vol. 1. — P. 141). То есть экспансия механизма сексуальности и целого спектра поддерживающих его дискурсов (или речевых практик) сопровождалась смещением акцента с воспроизводства рода на “интенсификацию тела”. Зародившись в лоне власти, ориентировавшейся на брачность, сексуальность незаметно подрывает ее изнутри, сохраняя необходимую ей фикцию преемственности. Дис-

курсивными орудиями такого подрыва являются новые техники покаяния, исповедальные практики, вся проблематика говорящей "плоти", ее "вожделений" и т.д.

Семья становится ячейкой, открытой потокам сексуальности. Из этого выводится ряд следствий. Во-первых, отвергается "репрессивная гипотеза" и связанная с ней периодизация "угнетения" и "освобождения" пола. "Нужно отказаться от гипотезы, согласно которой современные индустриальные общества положили начало репрессивности в вопросах пола. Напротив, мы являемся свидетелями взрыва еретических видов сексуальности. Главное же: устройство весьма далекое от закона — даже если оно локально опирается на процедуры запрета — с помощью механизмов, сцепляющихся между собой, обеспечивается расцвет особого рода удовольствий и умножение разнообразных видов сексуальности" (Ibid. — P. 67).

"Репрессивная гипотеза" датирует угнетение сексуальности XVII веком, а ее "освобождение" — XX веком. С точки зрения ее сторонников, именно наш век отмечен относительной терпимостью к добрым связям, смягчением законов против "перверсий", снятием табу с детской сексуальности — короче, "расколдованием" скованного репрессией пола. Фуко предлагает другую, куда более полиморфную периодизацию, не совпадающую с "большим" репрессивным циклом. Она включает в себя средневековые христианские техники покаяния, обязательность (после Латеранского собора 1218 года) периодической исчерпывающей исповеди, мистицизм XVI века, более поздние католические техники исповеди.

Во-вторых, эти техники исповеди, по Фуко, явились предтечами глобального процесса "медиализации", приходящегося на XIX век. Моральные категории "излишества", "разгула" и т.п. сменяются "научными категориями" типа "перверсивности"; патологии начинают проявляться в сфере пола (в качестве источника перверсивности выступает в то время игра наследственности — "дурная наследственность" и вырождение). Начиная с XVIII века намечаются четыре основных пункта пересечения власти и знания: 1) истеризация женского тела, насыщенного сексуальностью, помещенного в семейное пространство, несущего "биоморальную" ответственность за детей; 2) "педагогизация" пола ребенка. Получает распространение теория, согласно которой все дети склонны к ранней сексуальной активности, трактуемой как "противоестественная"; начинается война против детского онанизма, не утихающая около двух веков; 3) воспитание ответственности брачных пар за производство потомства и объявление "патогенным" контроля над рождаемостью (например, *coitus interruptus*); 4) передача перверсивных удовольствий в ведение психиатрии: "сексуальный инстинкт был выделен как биологически и психически автономный после того, как был произведен анализ всевозможных аномалий, которые могут его поразить" (Ibid. — P. 132).

В-третьих, фактически только в рамках констелляции власти-знания зарождается сексуальность (которую "репрессивная гипотеза" объявляет, напротив, вытесненной, отодвинутой на периферию, выведенной за скобки истории). Сексуальность — это не "естественная данность", которую власть старается затуманить, а знание — познать; это — общее название конкретно-исторического механизма, "огромной сети поверхностных отношений", вызывающих к жизни, в частности, четыре указанные фигуры власти-знания.

В-четвертых, в рамках фукианской периодизации радикально меняется место психоанализа. Фрейд перестает быть Эдипом, разгадавшим тайну пола, тщательно скрывавшуюся "викторианцами". Психоанализ в рамках "микрофизики власти" дегероизируется, его роль рисуется более скромной. Он определяется как первая нерасистская медицинская стратегия, порвавшая, наконец, с проблематикой "вырождения". Заслуга Фрейда усматривается в том, что он первым восстал против "политических и институциональных последствий системы "перверсия — наследственность — вырождение" (Ibid. — P. 158). Вместо "расколдования" пола последнему всего лишь вменяется новый, более щадящий закон.

В-пятых, если "привить" "репрессивную гипотезу" к капиталистическому использованию рабочей силы, мы будем вынуждены предположить максимум контроля за проявлениями пола в низших классах общества. Дело, видимо, обстоит иначе. Самые жесткие техники контроля за "плотью" оформились и с максимальной жесткостью применялись в экономически привилегированных и политически правящих классах. Исповедальность; самоанализ, выражавшийся в скрупулезном отыскании малейших "вожделений"; детальная каталогизация "плотских грехов" — все эти и другие тонкие процедуры "могли быть доступны лишь небольшим группам" (Ibid. — P. 159). Распространение этих техник на более широкие слои населения — в методизме Уэсли и в методе покаяния Альфонса де Лигуори — было связано с их упрощением и снижением эффективности. "Народные массы долгое время ускользали от этого "сексуального устройства"... Маловероятно, чтобы христианская техника плоти играла в этих слоях сколько-нибудь существенную роль. Механизмы сексуализации проникали в них очень медленно" (Ibid. — P. 160). "Медиализовать" эти слои более или менее удалось только к концу XIX века — и то с помощью медицины и суда.

Но буржуазная семья послужила не просто первой экспериментальной лабораторией сексуальности: сама сексуальность, по Фуко, изначально и органически буржуазна. Не было ни эпохи сексуальных ограничений, подразумеваемых "репрессивной концепцией", ни вообще единой сексуальной политики в масштабах всего общества. С историческим подъемом буржуазии связан не отказ от тела и аскетизм, а напротив, — "интенсификация тела", культ здоровья, стремление к увеличению продолжительности жизни. Буржуазия, по выражению Фуко, выставила "высокую

политическую цену своего тела, своих ощущений, удовольствий, здоровья, выживания" (Ibid. — P. 163).

Взлет сексуальности связан с новым, "дисциплинарным" типом власти. В феодальном обществе право предавать смерти и оставлять в живых принадлежало суверену, власть которого осуществлялась как "инстанция взятия, как механизм изъятия" (Ibid. — P. 178), то есть по сути основывалась на праве захвата. За смену ее эксцессам в классическую эпоху приходит власть, занятая прежде всего культивацией самой жизни, власть, которая даже свои войны ведет ради жизни. Ее девизом становится не "предавать смерти" и "оставлять в живых" (лозунги старой власти), но "убивать, чтобы жить", "поддерживать жизнь" и "выталкивать в смерть". Наступает эра биовласти, когда царство нормы вытесняет царство закона, превращая жизнь в политический объект и порождая конsumerистское, "нормализаторское", по терминологии Фу-о, общество. Одновременно с этим процессом в XIX веке сексуальность становится "шифром" индивидуальности, перекрестком основных стратегий новой власти.

Величайшая познавательная ценность пола для современного западного человека, признается Фуко, будет, вероятно, загадкой для будущего исследователя: "Ирония этого (сексуального. — М.Р.) устройства состоит в том, что нас заставляют поверить, будто речь (при распространении этого устройства на все новые сферы жизни. — М.Р.) идет о нашем "освобождении" (Ibid. — P. 211).

"История сексуальности" как никакая другая книга проливает свет на телесную подоплеку рыночных механизмов: на дрессировку тел во внеправовых сферах и, главное, на онтологическое бессилие закона перед многими явлениями телесного порядка. Тем самым намечаются пределы оптики права, которая идеологами этого типа обществ рисуется универсальной.

8. Платонов А. Антисексус. — М.: Агентство печати, 1991. — С. 12.
9. Там же.
10. Литературный А—Я. — Париж, 1985. — С. 60–78.
11. Беседа о творчестве Владимира Сорокина между А. Монастырским, И. Бакштейном и автором этих строк была опубликована в самиздатском журнале "Эпсилон-салон" (1988, IX, с. 5–40).
12. "Письма к Мартину Алексеевичу" являются частью "Книги норм", не опубликованного на русском языке произведения В. Сорокина.
13. См. упомянутый номер "Эпсилон-салона", с. 25–27. Прочитываемое высказывание принадлежит А. Монастырскому.
14. Sade. La philosophie dans le boudoir... — P. 16.
15. Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. — P.: éd. du Seuil, 1971. — P. 83.
16. До фотографии максимальной "фотографичностью", по крайней мере, стремлением к таковой, обладали полицейские донесения и отчеты, относящиеся к наиболее описательным текстам культуры. Когда в пасхальное воскресенье 1768 года двадцативосьмилетний

маркиз де Сад встретил нищую Розу Келлер и, отправившись с ней в принадлежащий ему дом в Аркее под Парижем, через несколько часов высек ее, он, по донесению инспектора Маре, был одет в серый редингот, в руке держал трость, при нем была еще почему-то белая муфта. После "аркейского дела", не опубликовав еще ни строки, молодой аристократ стал героем шумной уголовной хроники, его имя обросло легендами и неправдоподобными слухами. Любовь к театральным костюмам в тот день проявилась у него еще раз: перед тем как высечь упомянутую Розу Келлер, он оделся экзекутором: жилет без рукавов на голом теле, вокруг головы обмотан платок.

Вообще страсть, которая проходит через всю жизнь маркиза де Сада, переживая сменяющие друг друга увлечения — собиранье древностей, участие в политической борьбе, даже знаменитую эротоманию, — это театр.

После первого, очень краткого заключения маркиза по не очень понятному обвинению он в 1764 году устраивает в Эшаффуре, замке своей тещи де Монтрей, и у ее родственника Брюно д'Эрви семейный театр, где родственники — видимо, для "своих" — играют модные тогда пьесы "Неожиданное возвращение", "Адвокат Патлен", "Нанина". Сам де Сад сочиняет стихотворные куплеты для этих пьес, выступает в главных ролях. На куда более широкую ногу был поставлен театр в замке самого маркиза Ля Кост и в поместье Мазан. К тому времени он после смерти отца унаследовал (в 1767 году) эти и другие земли в Провансе и титул графа. Так, 15 января 1772 года де Сад посылает некоему г-ну Жирану из Лурмарена пригласительный билет в свой театр в Ля Кост, предупреждая, что в понедельник там состоится спектакль, о котором ему хотелось бы знать "просвещенное мнение" приглашаемого.

25 февраля того же года он нанимает для своего театра профессиональных актеров Бурдэ (амплуа благородного отца) и его жену (амплуа дуэньи), "чтобы играть в моем замке и других местах все комедийные и трагедийные роли, какие я сообразоволю им дать, обязуясь при этом взять на себя все расходы, связанные с их жильем, питанием и передвижением и сверх того заплатить им восемьсот ливров". Контракт был подписан в Марселе, в том самом городе, где через несколько месяцев разразится самый громкий в жизни маркиза де Сада скандал (дело об отравлении девиц легкого поведения конфетами с порошком шпанской мушки, окончательно пошатнувшее его социальный статус).

Тогда же маркизом была, видимо, написана драма "Брак века", от которой до нас дошли лишь план и несколько реплик (так что писать де Сад начал не в тюрьме, как гласила романтическая легенда, а много раньше). Сохранилось также распределение ролей для этого спектакля, по которому можно судить, что в театре занято уже несколько профессиональных актеров (супруги Бурдэ, Молле, мадемуазель Долиньи), а также младшая сестра жены

маркиза, каноничка Анна де Лонз, с которой у него в то время был роман, и его жена, Пелажи де Сад.

У театра в Ля Кост был свой репертуар, куда входили драматические произведения Вольтера, Детуша, Шамфора, Реньяра и Дидро. Есть описание этого театра, составленное в 1769 году во время инвентаризации: "Постоянная декорация, изображающая салон. В глубине натянута на подрамник холст, на котором нарисована городская площадь, а также часть декорации, изображающей тюрьму (любопытная деталь: самому маркизу предстояло провести в этих "декорациях" около тридцати лет жизни. — М.Р.)". Известно, что в театре были приспособления для смены декораций, поднимающийся занавес и другие тогдашние "новшества". На май 1772 года спектакли анонсировались уже на двух сценах — в Ля Кост и в Мазане.

Все это время де Сад успешно сочетал обязанности сеньора этой местности с функциями директора театра, режиссера и актера, так как он был занят почти во всех спектаклях.

В 1790 году маркиз, после Бастилии, Венсеннского замка и Бисетра, вышел из приюта в Шарантоне не только автором романов "Жюстина", "120 дней Содома", дидактического романа "Алина и Валькур", "Диалога между священником и умирающим", но также, что менее известно, автором большого количества театральных произведений, о постановке которых он заботится в первую очередь.

Во время революции сцены театров становятся частью огромного политического театра под открытым небом. На подмостки поднялась вся Франция, зрелище прорвало рамки сцены и вылилось на улицу. Из обычных заседаний собрания Национальной Ассамблеи превращаются в "патриотическую оперу", в которой мелодрама и маскарад мешаются с аплодисментами и криками "браво" (И. Тэн). Париж оклеен многоцветными афишами, в которых представители враждующих партий мечут друг против друга громы и молнии, на площадях — деревья свободы, украшенные трехцветными флажками, на шляпах — кокарды, цвета которых разнятся в зависимости от политических убеждений; патриоты носят брелки с изображением миниатюрных Бастилий; возникают даже новые "патриотические" прически, для сооружения которых не требуется пудры. Кафе, рестораны и театры набиты до отказа.

Пьесы классического репертуара получают в этой атмосфере новое политическое прочтение. Это относится к "Бруту" Вольтера и к "Цинне" Корнеля. Особым успехом пользуется "Карл IX" Мари-Жозефа Шенье, где в Катерине Медичи видят Марию-Антуанетту, а в Карле IX — безвольного Людовика XVI.

3 августа 1790 года Итальянский Театр принимает к постановке пьесу маркиза де Сада "Соблазнитель", а 16 сентября актеры Комеди Франсез, ставшей после революции Национальным Театром, "единогласно" принимают его другую работу, "Мизантроп от любви, или София и Дефранк".

"Вот список моих пьес, принятых и готовящихся к постановке, — с гордостью пишет де Сад, ставший после закона об отмене титулов "гражданином Садом", своему адвокату, Рено, — в Национальном театре — "София и Дефранк" (драма в пяти актах в стихах), в театре Пале-Рояль — "Добродетельный преступник" (прозаическая пьеса в трех актах), в театре на улице Бонди — "Азели" (одноактная феерическая комедия в стихах)...". Но, странное дело, ни одна из этих пьес так и не будет поставлена ни в одном из четырех упомянутых театров и возвратится в театральный архив, над которым де Сад продолжит работать. Последний театр, где де Сад выступал в роли режиссера и актера, был устроен по его инициативе в приюте Шарантон — Сен-Морис. Этот театр просуществовал около восьми лет, с 1805 по 1813 год, когда он был закрыт специальным министерским указом.

Такова внешняя канва самого длинного "романа" маркиза де Сада, "романа" с театром. (Кстати, большинство любовных историй этого аристократа также связано с актрисами: от Колект, Бовуазен и мадемуазель Д., о которых мы узнаем из отчетов того же инспектора Маре, до бывшей актрисы Мари-Констанс Кенз, урожденной Ренель, с которой он проживет последние двадцать четыре года своей жизни.)

Но сфера театрального и "театрализации" в творчестве де Сада существенно шире его собственно театральной активности. Он, как сказано, был последователем Просвещения, но с одной важной оговоркой: он превратил рациональный атеизм Гольбаха и Гельвеция в атеизм интегральный. В чем здесь разница? В первом случае место Бога занимает человек (как принцип нравственного обоснования), во втором случае упраздняется само место. Образовавшееся зияние заполняется чистой текстуальностью. "Что значит театрализовать? — пишет Ролан Барт в книге "Сад. Фурье. Лойола". — Это значит не "декорировать" представление, а делать язык беспредельным ... заменять банальность стиля — в том виде, в каком мы застаем его у "великих" писателей, — объемностью письма" (Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. — P. 11). Моральная цензура романов этого "кошмарного автора" закидана на их содержании, на отказе войти в язык его романов как в их единственную реальность.

Театрализация превращает театр в предварительное действо: это прежде всего снятие театральных декораций, замена представления — в философском и режиссерском смысле — телесностью (это прекрасно понимал Арто, объявляя театр жестокости театром тел, театром некоммуницируемых жестов). Театр тела содержит принцип реальности в себе самом: созерцать нельзя потому, что все уже визуально, полностью зримо. Поэтому при экранизации "120 дней Содома", которую осуществил такой антириторичный режиссер, как Пьер Паоло Пазолини, — даже он вынужден был укрыться от невыносимой зримости мира де Сада за аллегорией (прибегнув к аналогии с фашизмом и отсняв любопытную, но менее визуальную, чем сам роман, ленту).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
СОЗНАНИЕ В РЕЧЕВОЙ КУЛЬТУРЕ	11
Сознание в речевой культуре	13
Тела террора	34
Сознание и власть: советская модель	52
МЕТАМОРФОЗЫ РЕЧЕВОГО ЗРЕНИЯ	71
Де(кон)струкция (в) живописи	73
Метаморфозы речевого зрения	83
Осторожно, окрашено!	97
Открытый опыт	108
Фактура, слово, контекст	112
Зеленый дискурс	124
Апроприация апроприаторов	131
Пионеры детства	138
ЛИТЕРАТУРОЛОГИКИ	143
Власть и политика литературы	145
Изнанка метафоры	176
Террорологиики-II	185

Издательство

“ЭЙДОС”

Ратушная пл. 11-17
Тарту EE2400 Эстония

Редактор Марина Раудар
Технический редактор Тойво Крезк

Tartu Trükikoda
Ülikooli 17/19 EE2400 Tartu