

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Михаил Ямпольский



«СКВОЗЬ
ТУСКЛОЕ СТЕКЛО»

20 глав о неопределенности



Новое
Литературное
Обозрение

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

20 глав о неопределенности



Библио-Глобус

Москва Мясницкая 6/3 стр.1
<http://www.biblio-globus.ru>

Тел: 781-19-00
628-35-07
624-46-00



КТК:
036

9 785867 937843 06.06.54.06
Ямпольский Миха "Сквозь Т

Цена: 599.00

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXXIV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ

«СКВОЗЬ ТУСКЛОЕ СТЕКЛО»

20 глав о неопределенности

Москва
Новое литературное обозрение
2010

УДК 008
ББК 71.0
Я 57

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXXIV

Ямпольский М.

Я 57 «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010 — 688 с., ил.

Критика и история культуры обычно нацелены на прояснение смыслов, на превращение непонятного в понятное. Задача работ, составивших новую книгу М. Ямпольского, — не прояснять, но выявлять механизмы порождения неопределенного в культуре. В широкой междисциплинарной перспективе, охватывающей философию, эстетику, теорию и историю литературы и искусства, автор показывает, как в творческом процессе культуры работают категории неопределенности: «бесформенность», «хаос», «ничто», «случайность». Среди конкретных фактов культуры, иллюстрирующих этот процесс, — средневековая мистика, русская литература XIX—XX веков, эволюция филологии, кинематограф Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Вуди Аллена, Александра Сокурова, Чжан Имоу.

УДК 008
ББК 71.0

ISBN 978-5-86793-784-3

© М. Ямпольский, 2010

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2010

Моим родителям

ПРЕДИСЛОВИЕ (о явлении ангелов)

Читатель, разумеется, узнал в названии этой книги слова апостола Павла из Первого послания к Коринфянам (13:12): «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан». Под «стеклом» тут, скорее всего, понимается зеркало¹, производством которых славился Коринф.

Эта метафора тусклого стекла², на мой взгляд, хорошо описывает нашу культуру. Окружающий нас мир лишен всякой определенности. Но человек так устроен, что не может жить в мире, лишенном смыслов, целей и законов. Культура и есть некая вторая природа, созданная человеком, в которой мир обработан по законам языка и смысла. Мы всегда окружаем себя смысловыми конструкциями, которые облегчают нашу жизнь, собственно и позволяя нам жить. Но это огромное призматическое зеркало, которое мы соорудили и с которым идентифицируем мир, далеко не так четко, как нам бы того хотелось. Более того, оно само создает вторичный слой неопределенности. Неопределенность поражает все аспекты культуры от политики и экономики до искусства. Возникает вопрос о том, каков же смысл этого *тусклого* стекла, если оно не в состоянии эффективно трансформировать мир по законам смысла?

Слова апостола Павла часто сопоставляются с талмудическим текстом, в котором речь идет о лицемерии Бога еврейскими проороками. Прочитирую это место из трактата Yevamot (49b):

Все пророки увидели [славу] в зеркале, которое не сияет, и им показалось, что они увидели видимый объект. Это подобно тому, как старик, чье зрение притупилось, видит то, что внизу, как если бы оно было наверху, одну [вещь], как если бы их было две, и в таком роде, но это не так. Ибо написано: «и через пророков я имел видение» (u-ve-yad ha nevi'im 'adamme) (Осия 12:11)³, то есть ви-

¹ Некоторые комментаторы, впрочем, считают, что речь идет об окне, которое делалось из почти непрозрачного рога, сквозь который можно было едва разобрать очертания.

² См.: Norbert Hagedé. La Métaphore du miroir dans les Épîtres de saint Paul aux Corinthiens. Neuchâtel — Paris, Delachaux — Niestlé, 1957.

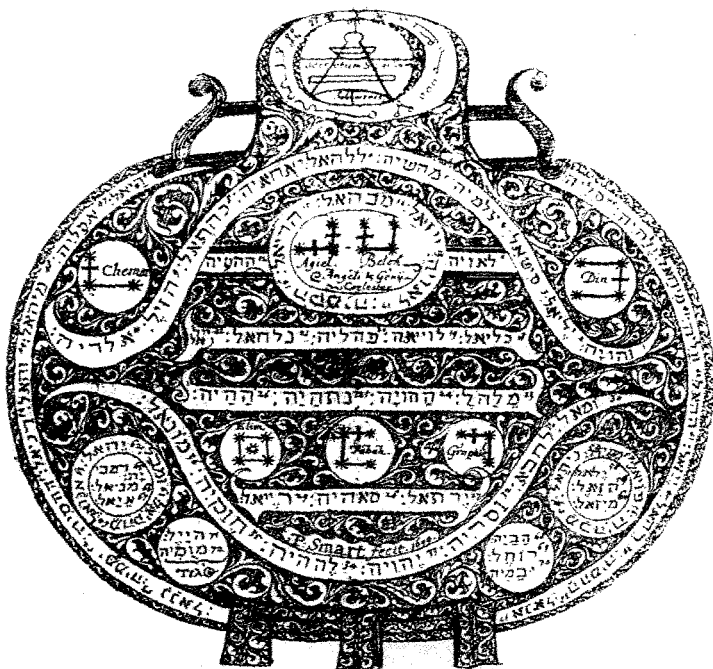
³ Имеется в виду фраза из Осии, которая в русской синодальной Библии выглядит так: «Я говорил к пророкам и умножал видения и через пророков употреблял притчи» (12: 10).

дение, которое они имели, было видением (*dimyon*), а не [чем-то] подлинным (*'iqqar*). Моисей видел славу и блеск *Shekhinah* через зеркало, которое сияет из-за *Shekhinah*. Он хотел увидеть больше, но ему было в этом отказано. [...] Ни одному созданию не было даровано лицезрение всего — блеска и славы больших, чем слава *Shekhinah*⁴.

Пророки видели очертания тела, внешний облик Бога. Но видели через темное зеркало, которое искажает. Иными словами, то, что они лицезрели, — это иллюзия, обман зрения. Моисей видел только свет, сияние, но видел через зеркало, которое отражает верно. Человек оказывается перед альтернативой — видеть какие-то ложные тени, которые можно различить, или видеть истину, в которой ничего не различимо, кроме совершенной неопределенности истока, не имеющего формы. Невольно приходит на ум платоновская притча о пещере. Чем точнее наше зеркало, тем меньше оно отражает нам в категориях формы и смысла. Исследование культуры невольно соприкасается с такого рода апофатикой, которую оно стремится сделать объектом своего изучения.

В небольшой коллекции оккультной литературы, имеющейся в моей библиотеке, есть «Трактат о Магии Ангелов». Это транскрипция рукописи *Harley 6482* Британской библиотеки. Рукопись *Harley 6482* — собрание эзотерических текстов, переписанных рукой некоего Питера Смарта между 1699—1714 годами, то есть в эпоху расцвета движения розенкрейцеров. Текст этот интересен для меня тем, что он, среди прочего, приводит всевозможные заклания и описывает ритуалы, направленные на материализацию и визуализацию ангелов, существ, лишенных видимой плоти, материального облика. На фронтисписе рукописи изображено зеркало, повернутое обратной стороной к читателю и установленное на треножнике (илл. 1). Задняя сторона зеркала украшена еврейскими письменами и таинственными знаками, которые комментируются в тексте книги. Тут, например, изображены первые семь букв ангельского алфавита: *Agiel*, *Belah*, *Chemor*, *Din*, *Elim*, *Fabab* и *Graphiel*. Здесь же бандероли (ленты) с семьюдесятью двумя *Schemhamphoras*, написанными ивритом. Имеются в виду 72 ангела, несущие имя Бога. В книге содержится полный список *Schemhamphoras*, с молитвой к каждому из них. Список начинается так: *Vehujah*, *Ielil*, *Sirael*, *Elemijel*, *Lelahel*, *Achajah*, *Cahatel*,

⁴ Цит. по: Elliot R. Wolfson. *Through a Speculum that Shines. Vision and Imagination in Mediaeval Jewish Mysticism*. Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 148.



Илл. 1

Haziel и т.д.⁵ Вверху зеркала, там, где ручка, изображена тайная печать Соломона, окруженная мистическими знаками из герметических амулетов и печатей.

Зеркало это упоминается во включенном в книгу трактате некоего доктора Рудда «Девять иерархий ангелов с заклинаниями их видимого явления». Трактат описывает, каким образом надо заклинать ангелов. Для этой цели требуется либо «Камень Кристалл», либо «Стеклянное вместилище», которое, собственно, и есть вышеописанное зеркало: «Стекло должно быть сделано на ножке или подставке, голящейся к тому, и должно быть вставлено в углубле-

⁵ Агриппа (III, 25) объясняет, каким образом образуются эти 72 ангельских имени. Они возникают из манипуляций над фрагментом «Книги исхода» (14: 19—21). Фрагмент этот состоит из трех стихов, каждый из которых имеет по 72 буквы. Три эти стиха в определенном порядке пишутся в одну строку один над другим. Имена возникают от чтения этих трех строк по вертикали (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy*. Woodbury, Llewellyn Publications, 1993, p. 538).

ние, так чтобы нога или подставка стояли прямо»⁶. После того как «стекло» установлено, следует произносить заклинания и молитвы, тексты которых сообщает доктор Рудд. И вот возникает первый знак явления ангела: «...затем знак их явления, более всего похожий на покров или занавес, или некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла, подобный яркому облаку или какому-либо иному Иероглифическому явлению, одновременно странному и приносящему наслаждение от его созерцания»⁷. Это пред-явление совершенно неопределенно, вроде того, что видит Моисей в своем сияющем зеркале. Что-то видно, но что это, кто разберет... Существенно также и то, что явление завесы до явления лица прямо отсылает к популярному визионерскому мотиву «Вероники», истинного лика, отпечатанного на платке и как бы выступающего из платка и повисающего перед ним. Видение Вероники, столь популярное в Средние века, было прямо связано с мотивом тусклого зеркала. Эва Курьлюк считает, что эта связь опосредована плотинским мотивом зеркала материи («Эннеады», III, 6, 7)⁸. Юлиана из Норвича в начале XV столетия писала о своем видении Вероники, что оно замутнено, но при этом ясно, прямо отсылая к тусклому зеркалу апостола Павла⁹. Она же отмечала странную неустойчивость цвета, постоянно менявшегося в лице Вероники. Джеффри Хамбургер связывает видения Юлианы с видениями Вероники некой Гертруды из Хельфты, имевшими место начиная с 1289 года и описанными ею в «*Legatus divinae pietatis*». Видения Гертруды также характеризует неопределенность, в конечном счете невозможность их описать в непротиворечивых терминах: «Вероника не может быть просто охарактеризована как либо чистая, либо запятнанная, сияющая или испачканная; парадоксально она

⁶ A Treatise on Angel Magic Being a Complete Transcription of Ms. Harley 6482 in the British Library. Ed. by Adam McLean. Grand Rapids, Phanes Press, 1990, p. 173.

⁷ Ibid.

⁸ Ewa Kuryluk. *Veronica & Her Cloth*. Cambridge, Mass. — Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 174—175. Плотин писал о таком зеркале: «...оно как зеркало, показывающее вещи, как если бы они были, в то время как они находятся в другом месте, по видимости наполненные, но в действительности пустые, не содержащие ничего, но претендующие на все» (Plotinus. *The Six Enneads*. Chicago — London. Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 111).

⁹ «...так как наш духовный взор слеп, и мы обременены грузом нашей смертной плоти и темной греха, мы не можем ясно видеть лица Господа Бога. И из-за этой темноты мы едва можем верить в его великую любовь и неизменность, с которой он нас защищает» (Julian of Norwich. *Showings*. New York — Ramsey — Toronto, Paulist Press, 1978, p. 321. См. также: Jeffrey F. Hamburger. *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York, Zone Books, 1998, p. 368).

одновременно и то и другое, точно так же как Христос одновременно и человек и бог»¹⁰. У Юлианы эта двойственность прямо выражается в разделении лица Христа на Веронику на две половины, одна из которых божественно совершенна, а другая отмечена человеческим несовершенством. Такой лик, естественным образом, не может достичь стадии визуальной определенности.

Вернемся, однако, к «зеркалу ангелов». После предварительных знаков в зеркале наконец появляется некая форма, смысл которой требует уточнения. И доктор Рудд рекомендует магу, заклинающему ангелов, начать с явлением следующий диалог:

«Во имя Иисуса, кто ты?» И тогда, может быть, он скажет: «Я слуга Божий». Тогда вы можете сказать: «От Бога ли ты пришел? Прислан ли ты им с добрыми вестями и посланием?» Тогда, возможно, он скажет вам, или что-то вроде подобных слов: «Кто я, знает тот, о котором я свидетельствую»¹¹.

Сам этот диалог напоминает беседу с герметическим Поймандером¹², или с ангелом, являющимся Герме в знаменитой апокрифической книге. Когда погруженный в медитацию Герма видит некое неопределенное видение, он спрашивает его, кто он. «Пока он говорил, вид его изменился, и я узнал, что это тот, которому я препоручен» (II, 1). Явившийся ангел меняет облик (облик меняет и божественная посланница в первых «видениях» «Пастыря Гермы»). Анри Корбен замечает по поводу неопределенности персонажей в такого рода герметических видениях:

Не случайно в небольшой книге Гермы выражения «Сын Божий», «Архангел Михаил», «Наисвятейший Ангел» и «Сиятельный Ангел» взаимозаменяемы. Видение Гермы восходит к представлениям, в которых господствовала фигура *Christos-Angelos*, и определяемая ею ситуация предлагает следующую аналогию отношений: пастырь Гермы соотносится с Сиятельным Ангелом, точно так же

¹⁰ Ibid., p. 359.

¹¹ A Treatise on Angel Magic, p. 185.

¹² Поймандер, «пастырь людей», — возможно, один из истоков «пастыря Гермы», он является как некое неопределенное видение: «Однажды, когда я стал размышлять о сущем, и мысли мои вознеслись слишком высоко, а телесные чувства были приглашены подобием дремы, которую испытывают люди от переданной или усталости, я подумал, что вижу приближающееся ко мне создание обширной и неопределенной величины, оно обратилось ко мне» — «Кто ты?» — спросил я. «Я Поймандер, — сказал он, — Дух (nous) абсолютной силы. Я знаю, чего ты желаешь, и я с тобой повсюду»» (The Divine Pymander and Other Writings of Hermes Trismegistus. New York, Samuel Weber, 1972, p. 1).

как у Сохраварди Совершенная Природа Гермеса соотносится с Ангелом Гавриилом (Габриэлем), Ангелом Человечества и Святым Духом. Тема Christos-Angelos — это также и тема Christus-pastor...¹³

В такого рода видениях идентичность предельно неопределенна. Христос понимается как ангел или архангел Михаил. Но хорошо известно, что в гностическом дуализме архангел Михаил (Михаэль) связан со своим негативным двойником архангелом Самаэлем (в иудаизме понимаемом как Сатана), часто интерпретируемым как ангел смерти. Еврейские источники говорят о том, что в раю Адам первоначально принял Самаэля за Бога, что Самаэль сошелся с Евой и что Каин был его сыном, а не сыном Адама¹⁴. Связь Самаэля со злом не мешает ему быть ангелом-хранителем Исава, покровителем страны Едом или даже Римской империи. Юрий Стоянов замечает, что «амбивалентная фигура “Князя Мира” может в равной степени идентифицироваться и с Михаилом и с Самаэлем»¹⁵. В конце концов, даже апостол Павел говорит о том, что «лжеапостолы, лукавые делатели, принимают вид Апостолов Христовых. И не удивительно, — замечает он, — потому что сам сатана принимает вид Ангела света» (2 Кор. 11, 13—14).

Неудивительно поэтому, что даже в диалоге с видением, явившимся в ангельском зеркале, сохраняется изрядная доля неопределенности. Маг никогда не может быть уверен в том, что за форма предстала его глазам. Отчасти это прямо связано с тем, что между ангелом и демоном нет фундаментального различия, кроме того, что демон, по мнению Массимо Каччари, связан с судьбой, мойрой, а ангел несет в себе освобождение от нее. Но это различие тем более трудно уловимо, что ангел, как пишет Каччари, в силу этого отрыва от «необходимости» воплощает прежде всего идею перехода: «Символизм перехода, сущностный для всякой ангелологии, совпадает здесь с самой иконой Ангела. Ангел отныне не “переходит”, передает и опосредует, но сам является переходом: иконой самого мгновения...»¹⁶, то есть именно границы между прошлым и будущим.

¹³ Henry Corbin. *The Man of Light in Iranian Sufism*. Boulder-London, Shambhala, 1978, p. 27. Сохраварди — иранский мистик XII века, соединивший неоплатонизм с неозороастрийской ангелологией.

¹⁴ Robert Graves and Raphael Patai. *Hebrew Myths: The Book of Genesis*. New York, McGraw — Hill, 1966, p. 82—85.

¹⁵ Yuri Stoyanov. *The Hidden Tradition in Europe*. London, Penguin Books, 1994, p. 69.

¹⁶ Massimo Cacciari. *The Necessary Angel*. Albany, SUNY Press, 1994, p. 26. Каччари выделяет из огромной массы преходящих ангелов двух, обладающих определенным постоянством, — это Гавриил и Михаил.

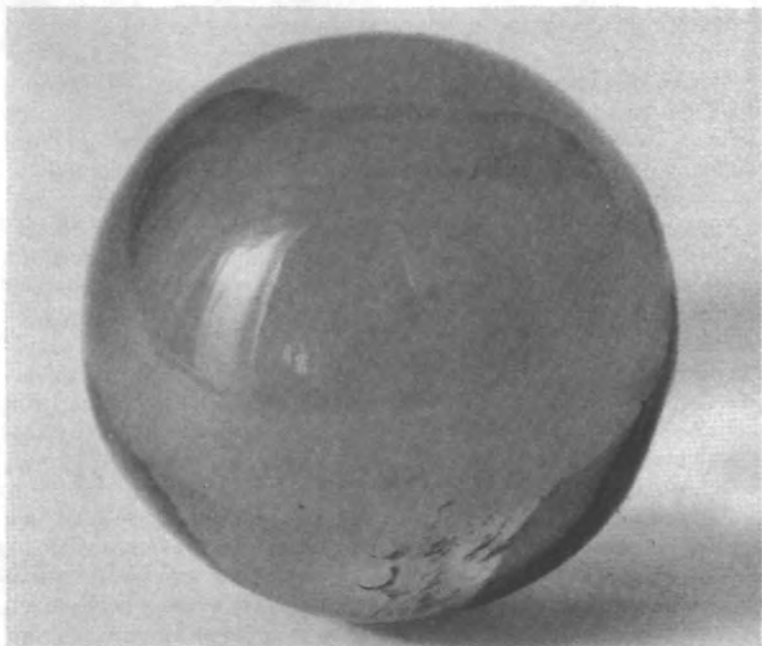
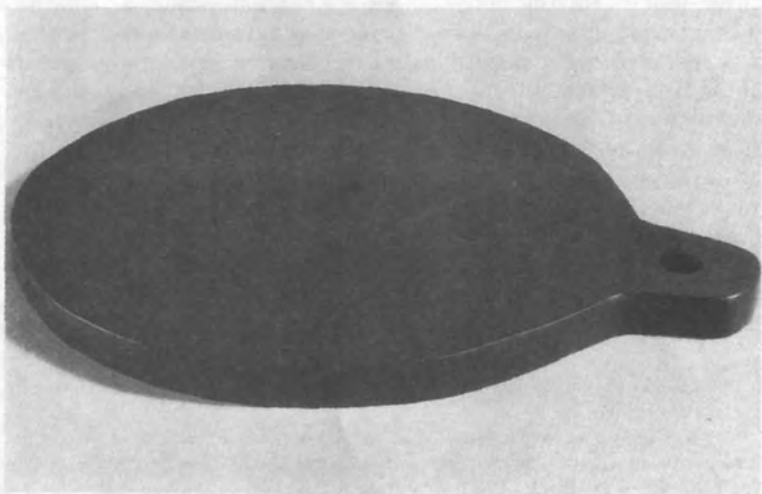
Доктор Рудд неоднократно настаивает на необходимости тщательного выяснения имени и смысла видения в стекле или кристалле. Имя оказывается главным ключом к улавливанию неуловимой идентичности. Жуликоватый медиум знаменитого елизаветинского мага Джона Ди Эдвард Келли, легко входивший в контакт с целым сонмом духов, утверждал, например, что большинство из них — злые демоны, и непрестанно требовал от Ди прекратить эксперименты. Лишь однажды, в 1582 году, самого Ди, судя по всему, посетило видение ангела Уриэля, возникшее не в зеркале, а в окне. Это был ребенок-ангел, дух света, державший в руке сияющий «ангельский камень» размером в яйцо¹⁷ (илл. 2). Камень этот позже оказался во владении Хораса Уолпола, а ныне находится в Британском музее. Это ангельский шар — одно из немногих физических «доказательств» возможности церемониальной магии и контактов с ангелами. Вслед за Уриэлем Ди посетил архангел Михаил с огненным мечом. Но это редкое «ангельское видение» тонуло в потоке куда более сомнительных персонажей.

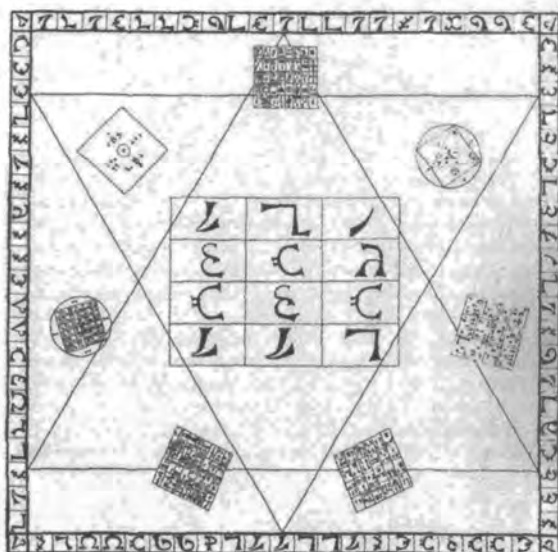
В видении в каком-то смысле *важнее само появление лица, чем его позитивная идентификация*. Зеркало для ангелов — это вариант «тусклого стекла», который хорошо демонстрирует сам механизм работы такого приспособления для обнаружения неопределенного. «Стеклянное вместилище» состоит из собственно зеркала, направленного на нечто, что для нас невидимо и даже неизвестно, существует ли вообще. Задняя же сторона его покрыта письменами, составляющими плотную знаковую сеть. Именно эта сеть в сочетании с устными заклинаниями и призвана «поймать» ангела и сделать его видимым. Джон Ди, особенно увлекавшийся магией ангелов, стремился уловить их в свое «черное зеркало» — круг из обсидиана, привезенный из Америки, служивший для гаданий аштекам¹⁸ и ныне хранящийся в Британском музее (илл. 3). Ди утверждал, что по настоянию ангела Уриэля он сконструировал специальный стол для своего «showstone». Стол был выкрашен в яркие «основные» цвета: желтый, синий и красный. По бокам он был исписан «буквами и именами» (илл. 4), под его ножки были положены «печати», то есть астрологические талисманы; центральная печать того же начертания (илл. 5), на которой стояло зеркало, была выполнена в воске и покрыта красным шелком и т.д.¹⁹ Этот

¹⁷ См.: E. M. Butler. *The Myth of the Magus*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 165.

¹⁸ Как будто это зеркало было связано с ацтекским божеством Тецкатлипока, чье имя значит «дымное зеркало» (Arnaud Mailet. *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York, 2004, p. 53).

¹⁹ Peter J. French. *John Dee. The World of an Elizabethan Magus*. London, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 116.

*Илл. 2**Илл. 3*



Илл. 4



Илл. 5













амулет известен как «печать Эмета» (*Sigillum Aemeth*), талисман правды. Он покрыт именами «еноховых ангелов», семиконечная звезда на нем перекликается с семью таблицами языка Еноха на столе. Знаки на оборотной стороне зеркала, как и на сконструированном по указаниям ангела столе Ди, — их было бы правильней называть означающими — это некие формы, которые лишь косвенно соотнесены с какой бы то ни было референцией. Мы ничего не знаем об алфавите ангелов, ангельском языке, да и сами имена семидесяти двух *Schemhamphoras* — это не более чем комбинации звуков, несмотря на утверждения оккультистов, что они прочитаны в звездах. Можно без колебания назвать письмена на зеркале свободно парящими означающими, которые жестко не связаны с означаемыми, но которые жаждут такой связи и стремятся уловить в атмосфере перед зеркалом облако, завесу, свободно плывущий цвет или вспышку цвета, к которой они могли бы прилепиться.

В «Трактат о Магии Ангелов» включен текст под названием «Об образах неподвижных бехенийских звезд» (*Behenian Stars*)²⁰. Здесь приведены странные звездные схемы, не имеющие ничего общего с какой бы то ни было идентифицируемой формой, — это может быть крест с колечками на концах или странные причудливые диаграммы, напоминающие очертаниями алфавит ангелов (илл. 6), частично приведенный на обороте зеркала. Эти диаграммы имеют совершенно неожиданный смысл — «маленькая дева или фигура лампы» (илл. 7). Крест расшифровывается как «подобие Бога или летящий человек» (илл. 8), иная диаграмма — это «изображение задумчивого человека, быка или теленка»²¹ (илл. 9). Иными словами, это действительно означающие, не имеющие определенных референтов. В «Трактате» объясняется: «Эти фигуры сделаны не по сходству с Небесными фигурами, но по подобию того, чего желает работник под водительством восхитительного Гения»²². Агриппа Неттесгеймский, у которого позаимствованы эти астрологические каббалистические знаки, растолковывал в «*De Occulta Philosophia*», почему эти иероглифы должны делаться без подобия звездам, но согласно желаниям «оператора». Дело в том, что таким образом знак звезды оказывался странным образом смещен в сферу чело-

²⁰ Бехенийские звезды — это 15 неподвижных звезд, известных как *Behenii* (единственное число — *Behenius*) и считавшихся особенно полезными для магии в средневековой европейской астрологии. Существует мнение, что их название происходит от арабского *bahman* (корень). *Behenii* были предметом внимания Корнелия Агриппы Неттесгеймского в его «*De Occulta Philosophia*» и других средневековых оккультистов. *Behenii* использовались для изготовления амулетов.

²¹ A Treatise on Angel Magic, p. 84.

²² Ibid., p. 86.

<i>Agiel.</i>	<i>Belol.</i>	<i>Chemot.</i>	<i>Din.</i>
 4+ 11 <i>Leitia</i>	 3+ 8 <i>Thistha</i>	 3+ 11 <i>Caput Stencis</i>	 5+ 5 <i>Albus</i>
<i>Elm.</i>	<i>Fabul</i>	<i>Graphiel.</i>	<i>Heceadot.</i>
 3+ 41 <i>Tristha minor</i>	 6+ 26 <i>Tristha major</i>	 19 <i>Rubens</i>	 12 <i>Purba</i>
<i>Iad</i>	<i>Kre</i>	<i>Label</i>	<i>Mehol</i>
 79 <i>Aquisitio</i>	 2+ 8 <i>Cauda Draco-</i> <i>nalis</i>	 120 <i>Pur.</i>	 6 <i>Amisio</i>

Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9

веческого желания и позволял этому желанию осуществиться с помощью магии. Так, например, картинка девы и лампы, ассоциируемая с Плеядами, «как утверждают, усиливает свет глаз»²³. Агриппа поясняет, например, что если желанием «оператора» является любовь, то «фигуры смешиваются как в поцелуе или подчиняются друг другу, в случае же ненависти, напротив, отворачиваются друг от друга...»²⁴. Все происходило так, как если бы дух звезды улавливался знаком, но деформировался силой желания²⁵. Мы имеем тут дело с чистой операцией фигурации (смещения под воздействием желания), предвосхищающей открытия психоанализа. Но эта трансформация позволяет и лучше понять функцию ангельского зеркала, которое улавливает ангелов, но отчасти отражает и самого ловителя.

С помощью зеркала такие неопределенные плавающие означают должны найти себе соответствие в неких формах, за которыми маг должен в конце концов закрепить определенное значение, зафиксировать их, как фигуры загадочных бехенийских звезд. Но именно так работает культура, которая проецирует на окружающий мир сеть из знаков, означающих, которые высекают в неопределенном мареве очертания значащих фигур. Несуществующие ангелы приобретают подобие плоти, но являют себя лишь как неопределенное лицо в «тусклом стекле».

Чрезвычайно показательно, что весь магический ритуал должен был увенчаться именно видением лица. Буквы, графемы, диаграммы все в конце концов должны сложиться в лицо. Делёз и Гваттари писали о том, что центром всякого процесса «означивания» (signifiance) является лицо — комбинация белой плоскости (стены) и дыр на месте глаз. «Означающее ретерриториализируется на лице»²⁶, — писали они. Лицо останавливает скольжение означающих и вырастает в деспотическое означающее, все подчиняющее

²³ Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy* (II, 47), p. 395.

²⁴ Ibid. (II, 52), p. 409.

²⁵ Джордано Бруно совершенно в духе Агриппы считал, что алфавиты талисманов не репрезентируют вещи, но непосредственно их представляют. Так, в их начертаниях иногда видно, как обозначаемые ими вещи тянутся друг к другу и даже любят друг друга. Некоторые знаки выражают чувство взаимной неприязни. Бруно писал: «Эти знаки не имеют фиксированной определенной формы. Всякий, кто следует собственному неистовству или диктату своей души, естественно создает свои собственные образы, как вождельных, так и презираемых вещей, и не может избежать того, чтобы изобразить их так, как если бы они действительно наличествовали» (Цит. по: Umberto Eco. *The Search for the Perfect Language*. Oxford, Blackwell, 1995, p. 134).

²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 144.

себе. Делёз и Гваттари писали об иконах, ликах Христа, как о прототипе такого механизма центрации значения и остановки дифференциальных процессов в языке. Они говорили о «Христе-суперзвезде», чье лицо так же вездесуще, как лица голливудских знаменитостей. Они же писали о неперменном наличии границ, характерных для фигуры лица, границ, которые локализируют и останавливают экспансию значения. Делёз и Гваттари так описывают абстрактную схему (машину) лица-маски, обнаруживаемую, например, в пятнах (дырах) на стене: «...черная дыра обычно обведена, и даже сверхобведена (*sur-bordé*); контур призван либо увеличить плоскость стены, либо сделать линию более интенсивной; и никогда черная дыра не оказывается в глазу (зрачок), но всегда внутри обвода, а глаза всегда внутри дыры»²⁷ (илл. 10, 11). Дыра или жирный контур создают структуру, в которой эксцесс легко превращается в нехватку, зияние. И то и другое, впрочем, действуют именно как аттрактант смысла, его ловушка и стабилизатор.

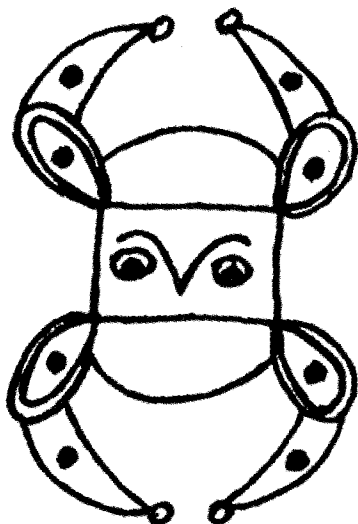
Возникновение лица — это финал движения между разными слоями, переноса смыслов из абстракции в видимый образ. Зеркало «Магии Ангелов» очень близко постренессанским оккультным талисманам. Корнелий Агриппа (едва ли не самый влиятельный ренессансный маг) считал, что мироздание состоит из трех миров — интеллектуального, небесного и стихийного. Каждый мир получает влияния из более высокого мира. Творец «спускает» эти «влияния» в интеллектуальный мир ангелов, откуда они спускаются в небесный мир звезд и планет и наконец достигают земного «стихийного мира» — животных, растений, металлов, камней и т.д. Агриппа позаимствовал у Марсилио Фичино идею о том, что идеи спускаются в нижний мир с помощью звездных изображений — эмблем, диаграмм, иероглифов астрологического типа²⁸.

Фичино отводил центральную роль воображению, которое он называл *idolum*²⁹. Воображение занимало промежуточное положение между высшими мирами и человеком, осуществляя связь высших сфер с телом и умом человека. Оно было населено образами, которые и являлись своего рода космическими архетипами, спустившимися в душу человека. Образы позволяли притягивать «духовные лучи» планет. Талисманы и понимались как такие образы, осуществлявшие связь души человека и его тела с планетами, определяющими его судьбу. Эудженио Гарен так суммирует существо

²⁷ Ibid., p. 226.

²⁸ См.: Frances A. Yates. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. New York, Vintage, 1969, p. 132.

²⁹ См. об этом: Thomas Moore. The Planets Within. The Astrological Psychology of Marsilio Ficino. Hudson, N.Y., Lindisfarne Press, 1990.



Илл. 10



Илл. 11

талисманов: «Небесные силы ловятся, умиряются или используются благодаря их пленению в фиктивных материальных репрезентациях, талисманах, амулетах, способных поглощать и концентрировать астральные силы»³⁰.

То, что зеркало «Магии Ангелов» работает по принципу талисмана, очевидно хотя бы из того, что перед явлением ангела в нем должен появиться «некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла, подобный яркому облаку». Этот развоплощенный цвет — знак того, что свет из небесной сферы, невидимый свет ангела, спустился вниз и начинает материализоваться в виде цвета, который считался воплощением света, при его смешении с материальностью земного мира (см. об этом главу 14).

Но между талисманом и магическим зеркалом есть и существенная разница. Талисман обыкновенно фиксирует гороскоп того человека, для которого он делается. Эта попытка закрепить благоприятную конфигурацию небесных тел в виде образов предназначена исключительно для того или иного индивида. Другое дело зеркало. Здесь нет никакой индивидуальной селекции, улавливаются все ангелы, фигурируют все 72 Schemhamphoras. Мы

³⁰ Eugenio Garin. *Astrology in the Renaissance. The Zodiac of Life*. London — New York, Penguin Books, 1990, p. 46.

имеем тут дело не с высказыванием, а с проекцией всего «языка» на мир неопределенности.

То, как устроено зеркало, немного напоминает соссюрговскую модель языка. В «Курсе общей лингвистики» Соссюр предлагает слушателям (читателям) «представить себе воздух, соприкасающийся с поверхностью воды; при перемене атмосферного давления поверхность воды подвергается ряду членений, то есть, попросту говоря, появляются волны»³¹. Волны сравниваются Соссюром с некоторыми членениями, которые позволяют разделить аморфные массы звуков и мыслей на значащие единицы. «Покров или занавес», «сияющее облако», возникающие на поверхности зеркала, очень похожи на соссюрговские волны. И то и другое — поверхности, утратившие гладкость, однородность. В обоих случаях мы имеем первую фигуру членения, дифференциации различия. К тому же волну легко представить себе в виде *складки*, способной сближать различные зоны и точки размеченной графами поверхности. То, что «Зеркало Ангелов» — именно зеркало, то есть поверхность, одной стороной обращенная к астральной неопределенности света, а другой стороной несущая членения письменных знаков, иероглифов, букв, — очень показательно. Ангел должен явиться именно на поверхности соприкосновения языка с бесформенностью невидимого мира.

Мне представляется, что и занятия анаграммами, которые Соссюр обнаруживал в огромном массиве индоевропейского прошлого, связаны с этой моделью производства смысла. Текст может по-разному члениться, может внутри себя иметь вторичный анаграмматический слой значения, который позволяет одному и тому же текстовому зеркалу по-разному заклинять неопределенность мира. Соссюр, например, считал, что древняя поэзия строилась по принципу максимального использования неких фонических блоков, которые складывались в то, что он называл темой. Этой темой чаще всего служило имя. «Поэт, таким образом, в ходе этой первой операции должен собрать перед собой для написания стиха максимальное количество *фонических фрагментов*, которые он в состоянии извлечь из темы. Например, если темой или одним из слов темы является *Nêrcolei*, то он располагает фрагментами —*lei* или —*cō* или, если слово поделить иначе, фрагментами —*ōl*, или *ēg*; в ином случае — *gc* или *cl*, и т.д.»³². Из этих блоков строятся новые, соотносенные с «темой» слова. Смысл улавливается не согласно

³¹ Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., Прогресс, 1977, с. 145.

³² Jean Starobinski. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, Gallimard, 1971, p. 23—24.

традиционной модели значения, когда слово репрезентирует идею, но согласно случайной игре членений и преобразований, как если бы смыслы (идеи) вылавливались случайно брошенными тематическими наборами означающих. Анаграммы нагромождают один значащий слой на другой и в конце концов усиливают неопределенность, а не снижают ее. То же самое относится и к оккультным текстам. Талисманы накапливают множество знаков, лежащих друг на друга, астральное влияние в магических картинках, соединяют различные миры, стихии, микрокосм с макрокосмом, планеты и минералы, создавая гигантское накопление текстовых слоев, утрачивающих внятность общего смысла. Еще в большей степени это относится к «Зеркалу Ангелов», которое пытается улавливать невидимое с помощью всего имеющегося набора символических ловушек. Если такое зеркало было бы способно придать чему-то видимость, то это что-то было бы неопределенной массой неясных форм.

Филип Байтчман сравнил стиль писаний Корнелия Агриппы со стилем французских риториков Ренессанса, проанализированным Полем Зюмтором³³. Зюмтор писал об особой фигуре «накопления» (accumulation), или «удвоения» (duplication), которая «уничтожает промежуток между прямым и фигуративным смыслами до такой степени, что исчезает всякое внешнее различие между ними»³⁴.

И действительно, чрезвычайно трудно провести различие между фигурой фичиновского воображения — *idolum* — и внешней реальностью. *Idolum* весь состоит из иероглифических знаков, оккультных фигур, *Icones Symbolicae*³⁵, которые призваны привлечь духовный свет звезд или ангелов. Но сама возможность того, что ангел возникнет как конкретная и видимая реальность, превращает эти фигуры из риторических (сдвинутых аффектом желания, например) в непосредственные явления «фигур» «как они есть». Трудно, например, ответить на вопрос, чем является «некий прекрасный цвет, висящий внутри или возле камня или стекла». Что это — материализация, явление самого света или только «фигура» (цвет), позволяющая нам увидеть принципиально невидимое?

Именно отсюда возникает необходимость талмудической традиции в двух зеркалах — темном и сияющем. В сияющем зеркале

³³ Philip Beitchman. *Alchemy of the Word. Cabala of the Renaissance*. Albany, SUNY Press, 1998, p. 84.

³⁴ Paul Zumthor. *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*. Paris, Seuil, 1978, p. 176.

³⁵ Эрнст Гомбрих писал об исчезновении различия между символической и репрезентативной функциями в мистических изображениях (Ernst Gombrich. *Icones Symbolicae*. — In: E. Gombrich. *Symbolic Images*. Oxford, Phaidon, 1978, p. 160).

мы видим ослепляющий нас свет. В черном зеркале свет поглощается и образы становятся доступны человеческому зрению, но то, что мы видим, уже не является объектом нашего созерцания, возникает фигура, в которой все смещено: «Это подобно тому, как старик, чье зрение притупилось, видит то, что внизу, как если бы оно было наверху, одну [вещь], как если бы их было две». В Талмуде прямо говорится, что это именно «фигура» — видение видения, то есть символический образ: «Ибо написано: “и через пророков я имел видение” (Осия 12:11), то есть видение, которое они имели, было видением (*dimyon*), а не [чем-то] подлинным (*'iqqar*)». Зато Моисей видит Бога в сияющем зеркале, как свет Shekhinah. И хотя этот свет не есть Бог, но лишь максимальное к нему приближение, он дан не в форме фигурации, например, цвета, но в формах прямого сияния, не позволяющего увидеть что бы то ни было.

Второе свойство «накопления» — это создание эксцесса, знакового излишка. Вот как пишет об этом Зюмтор:

...накопление во всех случаях производит двойной эффект. Лексически оно одновременно придает особое значение количеству и конкретности, противопоставляя их чистым абстрактным качествам: оно называет вещи, заклиняет их к существованию *hic et nunc*, сопоставляет их в беспорядке без их согласования; тем самым оно порождает нечто вроде избытка реальности, подрывающего их правдоподобие: именно в этом смысле Бахтин причисляет накопление к карнавальным фигурам. Синтаксически, в зависимости от того, к какому элементу оно относится и с каким некумулятивным элементом связывает, оно распыляет, отодвигает, вывертывает: грамматический субъект, остающийся единым, переходит в разросшиеся пучки глаголов, или наоборот, на одно и то же существительное обрушиваются двадцать разных определений, совокупность которых кажется плодом случая. Описательный дискурс сводится к серии диссоциированных единиц; накопление требует от мира, чтобы он существовал — был высказан, — но чтобы он располагался вне какого бы то ни было «здорового смысла»³⁶.

«Зеркало Ангелов» начинается с совершенной неопределенности, с заклинания невидимого, проходит через стадию, в которой фигура оказывается неотличимой от подлинного тела и всегда находится под угрозой «накопления», которое многократно усиливает неопределенность.

Но неопределенность возрастает и еще по одной причине. В компендиуме магии, созданном Френсисом Барреттом и опубли-

³⁶ Paul Zumthor. *Le masque et la lumière*, p. 179.

кованном в Лондоне в 1801 году, даются дополнительные разъяснения о действии магии ангелов и даже приводятся картинки лиц, являющихся на заклинания демонов (илл. 12)³⁷. Здесь среди прочего объясняется, каким образом обнаруживаются имена ангелов, чье значение принципиально для их заклинания. Каждый дух, «интеллект» или ангел живет в определенном районе звездного неба и связан с определенными звездами. Для того чтобы установить имя этого духа, необходимо на расположение звезд на небе спроецировать еврейский алфавит³⁸, так как иврит — язык ближайший к ангельскому: «...когда буквы совместятся с местами вышеназванных звезд и будут маркированы и расположены в соответствии с тем порядком, который царит в звездах, и будут правильно соединены между собой согласно правилам Еврейского языка, явится имя духа, к которому по традиции будет добавлен слог — имя Божественной вездесущести — Эль или Джа»³⁹. В книге приведены ангельские алфавиты разного рода, так называемые *малахим* или *мелалахим* (то есть «ангелы») (илл. 13)⁴⁰. Таблица начинается с так называемого «фиванского алфавита», за которым следуют буквы ангельских алфавитов, в углах и концах граф которых имеются маленькие кружочки, отмечающие место звезд. Этот ангельский алфавит — также результат смещения, фигурации. Это соединение еврейских букв со звездными диаграммами. Буквы эти оказываются

³⁷ Книга Барретта, за небольшими исключениями, является переложением «Оккультной философии» Агриппы Неттесгеймского. Наиболее ценной ее частью являются как раз картинки и диаграммы. Показательно, что новейшее, цитировавшееся выше издание трактата Агриппы иллюстрировано картинками из Барретта.

³⁸ Агриппа описывает сложную процедуру такого проецирования. Первоначально следовало вычислить градус восхождения того или иного зодиакального знака над горизонтом в каждый астрологически значимый момент, а затем расположить все буквы еврейского алфавита на 360° зодиака, по букве на каждый градус, начиная с алефа. Такое расположение букв должно было следовать против часовой стрелки, так как расположение по ходу часовой стрелки давало имена злых духов и демонов (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy*, p. 549).

³⁹ Francis Barrett. *The Magus, or Celestial Intelliger*. Book II, part I. London, Lackington, Allen and Co, 1801, p. 60—61.

⁴⁰ Идея звездного языка была специально развита астрологом Джованни Джовано Понтано в книге «О вещах небесных» (*De rebus coelestibus*, 1512), в которой утверждалось, что звезды и планеты создают небесный алфавит. Современный историк замечает по поводу теории Понтано: «Каждая планета <...> играла роль буквы с определенными качествами. Всякая астрологически значимая конфигурация двух и более планет, когда они встречаются или вступают в конъюнкцию, напоминала слово или фразу, смысл которой астролог может установить» (Anthony Grafton. *Cardano's Cosmos. The World and Works of a Renaissance Astrologer*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 6).

de of Evil
hermon.
Nº2.



Vefale of Wrath

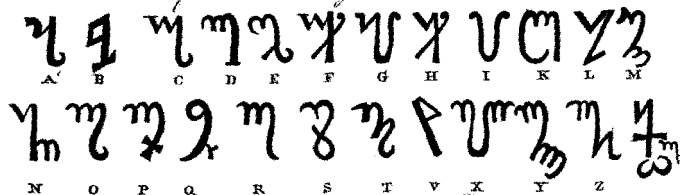


The Incubus

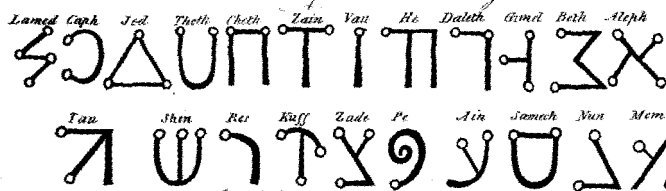


Илл. 12

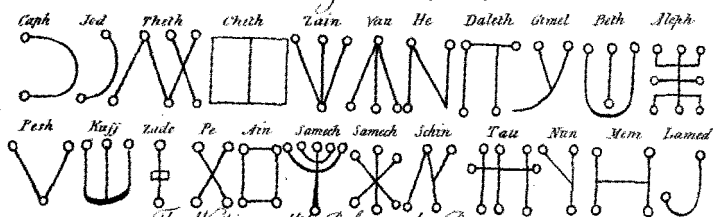
The Mysterious Characters of Letters deliver'd by Honorous call'd the Theban Alphabet.



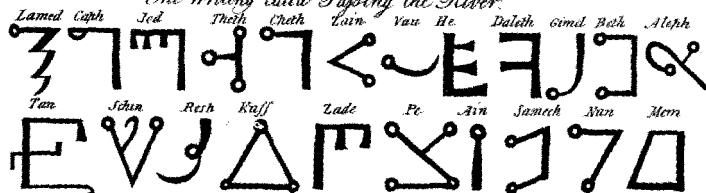
The Characters of Celestial Writing



The Writing call'd Malachim.



The Writing call'd Paping the River.



Printed by

Printed by

Printed by

ся не просто произвольными начертаниями, но возникают из проекции алфавита на расположение звезд. В сущности, такой алфавит — наполовину картинка, а наполовину буква. Его статус неясен, как и статус иероглифической пиктограммы⁴¹. Он напоминает крестообразную фигуру *templum*'а, воображаемого выреза в небе, используемого для гаданий в древнем Риме⁴². Это именно проекция графа на небесную пустоту. Конечно, звездное небо — не пустота, но хаос, в котором можно вычленить множество разных созвездий и фигур. Эрнст Гомбрих справедливо сравнил звездное небо с тестом Роршаха⁴³.

Буквы малахима — это только одна из графических манифестаций духов. Поскольку духи организованы в иерархии в соответствии со степенью их нематериальности и близости к Богу, то каждый вид духа вчерчивается в одно и то же место иным образом, создавая таким образом множество графем внутри одного и того же локуса. Барретт приводит множество таблиц с изображениями этих графических следов невидимых фигур, следов, которые напоминают росчерки движения. Так, например, в таблице, относящейся к «месту» Луны (илл. 14), Барретт публикует «букву»-диаграмму Луны, ее духа, Духа духов Луны, «интеллекта интеллектов Луны». Многие фигуры включают в себе острый угол и завершаются на концах кружками, обозначающими звезды. Эти схемы еще не имеют прямой связи с алфавитом и именем духов, но являются, по существу, «немыми» диаграммами, росчерками их бытия. Эти росчерки — протоязык, еще не нашедший своего алфавита. Но эти диаграммы — одновременно поиск буквенного обозначения, которое завершает движение линий.

Буква, таким образом, оказывается не случайным, но мотивированным значком. Она оказывается трансформацией ико-

⁴¹ Джошуа Трахтенберг замечает по поводу этих загадочных алфавитов, использовавшихся в талисманах: «Фигуры такого типа появляются в ранних арамейских амулетах. Сегодня трудно установить, какова была их первоначальная природа или направленность. Были ли они просто созданы для мистицизма, или они имели смысл? Некоторые средневековые авторы конструировали магические алфавиты, приписывая каждый из этих знаков еврейским буквам, но, увы, никакие из этих алфавитов не соответствуют друг другу и не оказывают ни малейшей помощи в расшифровке надписей на амулетах. Приходишь к мнению, что эти алфавиты — индивидуальные создания, которые вместо того, чтобы быть источниками этих знаков, были ими же вдохновлены» (Joshua Trachtenberg. *Jewish Magic and Superstition*. New York, Atheneum, 1984, p. 141).

⁴² См.: Михаил Ямпольский. Ткач и визионер. М., Новое литературное обозрение, 2007, с. 218—231.

⁴³ Гомбрих приводит примеры того, как одни народы видят в той же конфигурации звезд льва, а другие — лангуста (E. H. Gombrich. *Art and Illusion*. Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 106—107).

нического образа, следа места, в котором обитает дух. Если обыкновенное письмо непосредственно не связано с означаемым, то ангельское письмо является результатом сложного генезиса, обеспечивающего абсолютную адекватность имени-буквы ангелу. Собственно, ангел и есть буква, фиксирующая в своей графике графему его бытия. Знаменитый христианский каббалист Иоганн Ройхлин писал о том, что имеется определенный тип букв, который «существует в созданных вещах и во всем творении»⁴⁴. Но в случае с ангелами это совпадение буквы и творения оказывается полным и абсолютным. Вызывание ангела через букву парадоксальным образом оказывается движением к явлению самой буквы, в которой ангел существует для нас. В этом процессе исчезает обычное свойство языка отсылать к некоему референту, потому что референт вписан в букву и явлен нам в ней в форме непосредственного присутствия.

В пятой строке схемы малахима имеется знак, представляющий для меня особый интерес. Это квадрат, разделенный посередине вертикальной чертой. На схеме эта буква обозначается как «хейт». Эта небесная буква интересна для меня тем, что она очень напоминает пиктограмму окна, которую неоднократно использовал в своих писаниях Даниил Хармс. Я когда-то написал книжку о Хармсе, где разбирал эту пиктограмму и указывал на традиционную связь «хейт» с окном⁴⁵. Зеркало ангелов, однако, как и ангельский язык *малахим*, позволяет несколько иначе прочесть некоторые тексты Хармса, которые, как я сегодня убежден, прямо связаны с магией ангелов, постоянно фигурирующих у Хармса под прозрачным обозначением «вестники».

В письме, адресованном Раисе Ильиничне Поляковской (2 ноября 1931 г.), Хармс говорит о знаке «окна», что он является одновременно формой окна и монограммой, составленной из латинских букв имени его бывшей возлюбленной Эстер (Esther), «в переводе на русский звезда»⁴⁶. Знак окна — это буква звездного алфавита и одновременно своего рода зеркало, улавливающее образы. Напомню, что ангел Уриэль явился Джону Ди в окне — странном оптическом приборе, способном проецировать на звездное небо форму буквы, алфавитную монограмму, прямо шифрующую и имя женщины и слово «звезда».

В том же письме эта монограмма-окно связывается с неким неуловимым словом. Сначала писатель узнал, что Поляковскую зовут Рая:

⁴⁴ Johann Reuchlin. On the Art of the Kabbalah. De Arte Cabalistica. Lincoln, University of Nebraska Press, 1983, p. 319.

⁴⁵ Михаил Ямпольский. Беспамятство как исток. М., Новое литературное обозрение, 1998, с. 48.

⁴⁶ Неизданный Хармс. СПб., Академический проект, 2001, с. 138.

Я стал много думать о Вас, о Рае. Мысль о Рае стала моей главной мыслью. И я повесил над моей кроватью:

Мысль о Рае

Моя главная мысль, помимо Вас, это мысль о рае, и Вы понимаете, что стали для меня не только женщиной, которую я полюбил, но вошли во все мои мысли и дела⁴⁷.

Рая Поляковская становится райским созданием, ангелом. До этого в том же письме Хармс пишет о том, что он хотел писать, но «не знал что»:

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно. И вдруг я сказал себе: Вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что смотрю я теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не могу написать⁴⁸.

Монограмма окна оказывается способом приманить к себе райского ангела со звезды. Но то, что является в этом окне, не может быть ни названо⁴⁹, ни увидено. Дело в том, что ангел неотличим от звезды и окна. Он совпадает с собственной монограммой.

К письму Поляковской примыкает еще один текст 1931 года, написанный как бы от лица самого Хармса и ангела одновременно:

Прежде, чем придти к тебе, я постучу в твоё окно. Ты увидишь меня в окне. Потом я войду в дверь и ты увидишь меня в дверях. Потом я войду в твой дом и ты узнаешь меня. И я войду в тебя и никто, кроме тебя, не увидит и не узнает меня.

Ты увидишь меня в окне.

Ты увидишь меня в дверях⁵⁰.

Существо, от лица которого написан текст, являет себя только в звездной монограмме окна или двери. Из этих знаков он прони-

⁴⁷ Неизданный Хармс. СПб., Академический проект, 2001, с. 139.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Агриппа писал о том, что «имя, способное выразить природу божества или всю добродетель ангельских сущностей, не может быть произнесено человеческим голосом...» (Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim. *Three Books of Occult Philosophy*, p. 532). Агриппа описывал, как его учитель аббат Тритемий манипулировал пергаментом с таинственными именами, давая проглотить его лягушке и вороне и тем самым погружая его в ту или иную стихию (Ibid.).

⁵⁰ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 2. СПб, Академический проект, 1997, с. 35.

кает в ту женщину, к которой обращен текст (Поляковской?), но остается не видимым и не знаемым ни для кого, кроме нее. Его невидимость полностью определяется его неотличимостью от окна-монограммы.

Нечто похожее происходит и в цитированном выше письме, когда Хармс пишет Рае, что она «вошла во все мои мысли и дела» и стала неотличимой от него самого. Мысль неотличима от языка (в данном случае идентифицируемого с именем), который неотличим от букв, его составляющих, которые неотличимы от означаемого (ангела), который в них вписан. Происходит странный процесс коллапсирования языка в некое неразличимое единство.

Примерно за год до письма Поляковской Хармс написал стихотворение, помеченное им тем же знаком окна и названное «Вечерняя песнь к имянем моим существующей». Само название стихотворения отсылает все к той же проблематике неразличения имени и его референта, носителем которого в мире Хармса выступает ангел. Стихотворение писалось в период особого увлечения астрологическими мотивами. Оно было написано сразу же вслед за загадочной «Лапой», также помеченной монограммой окна. В «Лапе» действие частично происходит на небе среди созвездий, в ней фигурирует ангел и производятся эксперименты с ангельским языком. Вскоре после написания «Вечерней песни» Хармс создал пьесу «Месть», написанную по мотивам «Фауста». Здесь вновь возникают ангелы, о которых, в частности, говорится:

над высокими домами
между звезд и между трав
ходят ангелы над нами
морды сонные задрав
выше стройны и велики
воскресая из воды
лишь архангелы владыки
садят Божии сады
там у Божьего причала
(их понять не в силах мы)
Бродят светлые Начала
Бестелесны и немь⁵¹

Божии сады — это Рай, о котором уже упоминалось. Вода — это прозрачная, неделимая и, в сущности, невидимая материя, в которой ангелы существуют так же, как и в окне, — невидимые, неотличимые от нее. В каббале — это воды, питающие каналы

⁵¹ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 152.

сефирот. Ангелы, и это особенно существенно, «бестелесны и немы». Заклинение их с помощью буквенной магии поэтому оказывается настоящим заклинанием ничто, вернее, чего-то неотличимого от самих букв.

«Вечерняя песнь», стилизованная под древнюю восточную поэзию, обращена к «дочери дочери дочерей дочери Пе», которая каким-то образом восходит ко временам Адама и рая. Хармс называет адресата стихотворения «имянинницей имени своего»⁵². Эта «дочь дочери дочерей дочери Пе» — порождение собственного имени, которое совпадает с буквой Пе (П и Е, если наложить их друг на друга, создают «окно»). Пе, впрочем, это буква, которая, согласно Ройхлину, прямо соотнесена с существованием духов:

Пе означает интеллектуальную душу, единичную и всеобщую. Ею руководят отдельные интеллекты, в которые она влита Богом, в той же мере в сферы, как и в звезды, а также во все высшие и низшие одушевленные существа сфер и стихий.

Последняя пе обозначает животные духи, которыми через власть и приказания Бога правят высшие интеллекты⁵³.

Марк-Ален Уакнин дает каббалистическое толкование Пе: «*рот*: говорить, дышать, освобождать, выдыхать, отверстие, секс, передача памяти, рассказ»⁵⁴. И действительно, своим начертанием буква Пе напоминает голову с открытым ртом: ♪

Почти все перечисленные Уакнином характеристики Пе фигурируют в стихотворении: тут упоминается и вольность, и «окно памяти», которое открывается, и дыхание: «открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров». И, конечно, тут присутствуют эротические мотивы и неперемненные ангелы: «...открой Ангелами поющих птиц»⁵⁵.

⁵² Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 148.

⁵³ Johann Reuchlin. On the Art of the Kabbalah. De Arte Cabalistica, p. 323.

⁵⁴ Marc-Alain Ouaknin. Mystères de la Kabbale. Paris, Assouline, 2000, p. 300.

⁵⁵ Все стихотворение — это вариация на каббалистические темы, которые я не могу тут подробно обсуждать. Отмечу только некоторые детали. В «Вечерней песни» говорится о «матери мира, мире и дитя мира». Мать мира в каббале — это обычно третья сефира (а иногда и все три первые, как, впрочем, и первые три буквы алфавита), идентифицируемая с райским деревом, которых два: древо жизни Тиферет и древо познания Добра и Зла — Мальхут. Сама же структура сефирот понимается как райский сад (тема Рая возникает тут же в стихотворении). Гершом Шолем замечает: «Семь нижних сефирот — это дети матери мира» (Gershom Sholem. Origins of the Kabbalah. Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 134). Десятая последняя сефира Малхут (что значит царствование) осуществляет связь между верхним и нижним мирами. Среди прочих имен она зовется дочерью, женственностью. Древо сефирот ассоции-

Попробуем в основных чертах разобраться в «сюжете» стихотворения. «Песнь» начинается с первого звука «пе», произнесение, или написание которого имеет существенные последствия. Сам этот звук непосредственно связан с буквой, в которую включен тот самый рот, что приводится в движение для рассказа, неотделимого от одухотворяющего его дыхания. Произнесение буквы каббалистом, согласно легенде, сопровождается рождением ангелов, каждый из которых соответствует определенному звуку. Уакнин пишет о том, что необходимо «хорошо произносить каждую букву, чья роль вестника разрешает ей соединять ученого с высшими мирами и позволять божественному потоку спускаться вниз, несомому серафимами, которые как *малахим* [ангелы] поднимаются и спускаются в соответствии с образом лестницы Иакова. Когда буква произносится во время штудий и согласно святому намерению установить связь между низшим и высшим мирами, она принимает имя ангела, прибавляя «ангельский» суффикс к своему имени, и таким образом поднимается к высшим сферам. Так, например, Алеф становится Алефиэлем, Бет — Бетиэлем»⁵⁶. В стихотворении, между прочим, упомянута и лестница, по которой восходят буквы-ангелы.

Во второй половине стихотворения, и это мне представляется самым интересным, происходит систематическая путаница, основанная на неразличении притяжательных местоимений «свой» и «мой». «Дочь дочери дочерей дочери Пе» — это астральное существо, дух, своего рода ангел, прямо возникающий из буквы-окна. Это чистый плод каббалистических усилий поэта. Именно поэту поэт может назвать ее в заголовке «именем *моим* существующей». *Моим* в данном случае скорее относится к акту произнесения имени. Я произношу имя, и этим *моим* именем рождается «дочь дочери дочерей дочери Пе». Но далее она же называется «имянинницей имени *своего*». *Мое* имя становится *своим* именем. Поэт обращается к порождению собственного говорения, собственного начертания знака и так завершает стихотворение:

ветер ног своих и пчела груди своей
сила рук своих и дыхание мое
неудобозримая глубина души моей
свет поющий в городе моем

ровалось с ангелами. Дерево — илан — имеет цифровое значение 91, точно так же как и ангел — малах. Возможно, отсюда прямая ассоциация древа и ангелов-птиц в стихотворении: «открой лиственнице со пределов упавших тень открой Ангелами поющих птиц». Ниже сефиротического дерева располагается область духов или ангелов, подчиненных воле отдельных сефирот.

⁵⁶ Marc-Alain Ouaknin. *Mystères de la Kabbale*, p. 155.

ночи радость и лес кладбища времен тихостоящих
храбростью в мир пришедшая и жизни свидетельница
приснишь мне⁵⁷.

Речь идет о том же мотиве вхождения внутрь иного человека и превращения в него, вернее, утраты различия между человеком (или духом) в «окне», в сознании и в жизни. Каччари пишет о том, что Ангел, отвечающий за индивидуацию личности человека, смешивается с ним до такой степени, что как присущий ему *principium individuationis* становится совершенно от него неотличим⁵⁸. Порождение меня самого отделяется от меня только для того, чтобы вновь в меня войти, явиться внутри меня в виде сновидения. Ветер и «пчела» груди «дочери дочери дочерей дочери Пе» становятся *моим* дыханием.

Такого рода тексты, построенные на неразличении внутреннего и внешнего, отсылают нас к странному развитию ангелологии, имевшему место в суфийском исламе у Авиценны и в некоторых ответвлениях каббалы. Речь шла о специфическом преломлении идеи удвоения миров (высшего и земного), характерной для многих оккультных доктрин⁵⁹. Авиценна, например, считал, что существуют херувимы — высшие чистые интеллекты, под которыми существуют эманулирующие из них ангелы, души небесных светил. Еще ниже он располагал «земных ангелов», которые двигают земные тела и управляют ими. Авиценна считал, что человеческие души в той же мере зависимы от земных ангелов, как те от небесных, а последние от херувимов. Между душой человека и небесным ангелом существует косвенная, но все же связь. Человек способен увидеть своего ангела и подняться к нему, покинув земной мир (Запад) и возвратившись к собственному прототипу на Восток.

Возвращение на Восток требует от адепта визуализации высшего типа ангелов — Метатрона, архангела Гавриила и т.д. Но это созерцание высшей ангельской силы должно перейти в созерцание *самого себя в некой высшей форме*, в той форме, которая породила его душу и от которой эта душа зависима. Анри Корбен, изучавший

⁵⁷ Даниил Хармс. Полное собрание сочинений, т. 1, с. 148.

⁵⁸ Massimo Cacciari. The Necessary Angel, p. 25—26.

⁵⁹ Парацельс, например, писал: «В звездах покоится разум, мудрость, хитрость, раздор, оружие, точно так же как они имеются у нас. Дело в том, что мы из них происходим, они наши родители, и от них мы получили наши разум, мудрость, раздор и т.д. Все это мы получили от звезд, и соответственно все те же вещи имеются на звездах, но с одной разницей: в нас, людях, они становятся материальными, телесными, видимыми, в то время как на звездах они невидимы, бестелесны, духовны» (Paracelsus. Selected Writings. Ed. by Jolande Jacobi. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 152).

ангелологию Авиценны, пишет: «Этот Образ, показывая душе отношение ее практического интеллекта к созерцательному (ангел, который пишет, и ангел, который диктует), одновременно сообщает душе о своем собственном отношении к Активному интеллекту...»⁶⁰ Созерцание Образа высшего ангела оказывается в конечном счете созерцанием самого себя или, вернее, того образа, согласно которому адепт был сотворен.

Раздвоение себя на идеальный прототип и земную реальность — старый гностический мотив. Ганс Йонас возводит его к Авесте, где человек после своей смерти сталкивается с собственным сознанием в облике девушки. Он же приводит формулу из мандейской литургии: «Я иду на встречу с моим образом, и мой образ идет на встречу со мной: он ласкает и обнимает меня, как если бы я вернулся из пленения»⁶¹. Тот же мотив возникает и в гностическом «Гимне жемчужине», в котором посланник Бога, возвращаясь назад из материального мира, встречает самого себя в облике собственного сияющего платья, оставленного им позади: «Когда вдруг я увидел свое платье отраженным как в зеркале, я увидел в нем также и всего себя, и благодаря ему я узнал и увидел себя. Ибо, хотя мы и произошли из одного и того же, мы были частично разведены; а потом вновь мы стали одним в единой форме. Более того, хранителей, принесших мне платье, я увидел как два существа, но оба они были в единой форме»⁶². Показательно, конечно, что платье тут функционирует как зеркало.

Упомянутый мной ранее Поймандер интерпретируется современными исследователями как явление Герме (Гермесу) его собственного высшего интеллекта (nous), того, что потенциально содержится в нем самом, но манифестировано в нем лишь частично⁶³. Гершом Шолем рассмотрел подобную же ситуацию самосозерцания в каббалистике. Он, например, обратил внимание на ситуацию пророчества, при которой пророк как бы извлекает из самого себя собственную материальность, покуда не становится внешним по отношению к себе идеализированным образом. Образ этот относится к высшим, звездным сферам, а потому оказывается способным сообщать пророку о будущем. Этот астральный двойник называется в каббале *целем*. Шолем, между прочим, приводит примечательный фрагмент из книги раввина Моисея Иссерлеса «Torah ha-'Olah» (1569), где речь идет об образах, возникающих в

⁶⁰ Henry Corbin. *Avicenna and the Visionary Recital*. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 67.

⁶¹ Hans Jonas. *The Gnostic Religion*. Boston, Beacon Press, 1963, p. 122.

⁶² *The Gnostic Scriptures*. New York, Doubleday, 1987, p. 374.

⁶³ Giovanni Filoramo. *A History of Gnosticism*. Cambridge, MA — Oxford, Blackwell, 1990, p. 107—110.

темном и сияющем зеркалах. Иссерлес пишет о пророках, которые видят в темном зеркале, «за ясным светом, то есть в своей душе, которая для него как зеркало, и он видит в нем во внутреннем видении свою собственную форму. По этой причине пророки сравнили божественную славу (Kavod) с человеческим образом, так как они видели свою собственную форму. Моисей же, в силу того, что он избавился от всякой телесности и, следовательно, от всякой темной материи, не видел ничего иного, кроме яркого света без всякого [отраженного] образа...»⁶⁴.

У Хармса окно незаметно превращается в темное зеркало. Созерцание внешнего объекта, который не имеет видимой формы, естественно превращается в интроспекцию. Зеркало, как у Иссерлеса, оказывается зеркалом души. Когда различие буквы и означаемого в какой-то момент исчезает, то в этом исчезнувшем различии исчезает и различие между Я и Ты. Бубер относил неразличение Я и Ты к эпохе «примитивного мира» и недифференцированного младенческого сознания

Эта интуиция Бубера отчасти подтверждается знаменитым текстом Лакана «Стадия зеркала в формировании функции Я». Лакан считал, что после шести месяцев младенец проходит так называемую «стадию зеркала». Эта стадия формирования Я основывается на столкновении ребенка с отражением в зеркале самого себя и тела его родителей. Согласно Лакану, в момент такого столкновения на основе *imago* (образа) «устанавливается отношение организма к его реальности. Или, как говорится, *Innerwelt* к *Umwelt*»⁶⁵. Я устанавливает связь со своим внешним образом как некой пространственной целостностью — гештальтом. Это происходит до того, как человек обретает способность к речи, то есть к манипуляции знаками и символами, позволяющими замещать одно означаемое другим. Речь идет именно о ситуации, когда «я устремляется в некую первичную форму, до того, как оно объективируется в диалектике идентификации с другим, и речь не придает ему во всеобщем функцию субъекта»⁶⁶.

Как на стадии зеркала у Лакана, мистик видит себя как отчужденное от него самого зеркальное отражение самого себя в виде мистической фигуры ангела или демона. Но языковые знаки (даже если они часто совершенно эзотеричны) присутствуют в ритуале, как некая тень всеобщей коммуникации и символической субституции. Изображение, образ, *imago* здесь всегда балансируют

⁶⁴ Gershom Scholem. On the Mystical Shape of the Godhead. New York, Schocken, 1991, p. 258.

⁶⁵ Jacques Lacan. Ecrits I. Paris, Seuil, 1966, p. 93.

⁶⁶ Ibid., p. 90.

между зеркальным отражением себя и символическим явлением всеобщего (Бога). Весь ритуал строится буквально как механизм культуры, связывающий нарциссическое удвоение зеркального «воображаемого» со словесной универсальностью символического, субъектного.

Это положение между символическим и воображаемым обретает неожиданные формы в мистицизме, стремящемся к слиянию с Богом или неким первоначальным всеобщим единством. В мистическом корпусе есть фигура, особенно интересная с этой точки зрения. Это Енох, рассказы о вознесении которого на небо были исключительно популярны в разных религиях. Во втором «Енохе» этот патриарх предстает как первый человек, удостоившийся обучения у ангела, а затем и у самого Бога. Бог приказывает архангелу Правуилу принести Еноху «книги из моего хранилища и быстропишущий тростник»⁶⁷ и превращает его в первого и единственного небесного писца, записывающего тайны творения в 366 книгах. В более поздних текстах вавилонского происхождения Енох превращается в огненного ангела Метатрона и называется «Великим писателем». В еврейском тексте третьего «Еноха» происходит поразительное превращение. Ангел, который послан Богом, чтобы сопровождать и учить Еноха, сам становится патриархом⁶⁸. Неразличение Еноха и Метатрона оказывается основой мистического опыта. Гершом Шолем сообщает нам, что до идентификации с Метатроном Енох идентифицировался с ангелом Яоэлем (Yahoel), или Йоэлем (Yoel). Многие характеристики этого апокалиптического ангела затем переносятся на Метатрона, Яоэль возглавляет список семидесяти имен Метатрона. В Библии об этом ангеле Бог говорит: «имя Мое в нем» (Исход, 23: 20). И действительно, в самом имени Yahoel проступают черты Тетраграмматона — YHWH. В гностической литературе этот ангел фигурирует под именем «меньшего Yaho»⁶⁹, то есть, по существу, самого Бога⁷⁰.

Интерес истории Еноха заключается в прихотливой связи видимого образа с письмом. Зеркальный образ двойника тут постоянно возникает в контексте письменных знаков, буквально трансформирующих *imago* в символ, зеркальное отражение в языковое означающее, трансцендирующее видимость во всеобщности языка.

Енох не просто превращается в ангела (двойника), но сам этот ангел не до конца отличим от Бога (невидимой субстанции, вы-

⁶⁷ The Other Bible. San Francisco, Harper, 2005, p. 500.

⁶⁸ См.: Ioan P. Culiano. Expériences de l'extase. Paris, Payot, 1984, p. 72.

⁶⁹ Gershom Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism. New York, Schocken, 1995, p. 68.

⁷⁰ Критику этой идеи Шолема см.: Ephraim E. Urbach. The Sages. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, p. 743—744.

ражаемой только в буквенном, языковом коде). Происходит странное размывание границ между мистиком и Богом, и размывание это происходит именно через зеркальный механизм созерцания себя как Другого, в котором нарциссизм неразличения трансформируется в способность языковых знаков вступать в отношения взаимной заменяемости.

Любопытно, что Джон Ди, о котором я упоминал в связи с его опытами общения с ангелами (или демонами?), идентифицировал себя с Енохом, а свои «разговоры» с ангелами понимал как воспроизведение опыта Еноха по обретению утраченного адамического или ангельского знания, и соответственно языка. В 1583 году Ди ввел в обиход совершенно «новый язык», который он считал языком Адама и Еноха. Язык этот имел форму таблиц, каждая из которых состояла из 49 рядов и 49 колонок, заполненных буквами и цифрами (илл. 15)⁷¹. Ангелы каким-то образом указывали на знаки в этих таблицах, диктуя сообщения на языке Еноха. Ди собрал эти тексты в «*Liber mysteriorum sextus et sanctus*», которую он также называл «Книгой Еноха»⁷². Неразличение себя и персонажа мистического видения, которое очевидно у Хармса, характерно для некоторых мистических опытов, в основе которых лежит именно «тусклое» (темное) зеркало, обеспечивающее фигуративное смещение в зонах повышенной неопределенности, в которых видимое соскальзывает в языковое.

Бетти Ройтман опубликовала интересное исследование библейской и каббалистической герменевтики, сосредоточенное на функции местоимения *zeh* (этот), которое может выступать и в роли прилагательного и в роли наречия. Ройтман заметила, что *zeh* может быть и дейкисом, то есть указателем на нечто наличествующее — «этот человек», «этот дом», и анафорическим указателем, то есть указателем на то, что уже было и о чем говорилось. Роль анафорического указателя обычно играет слово *hu* — «тот, который». Ройтман пишет, что эта особенность связана с ритуальным характером текста, который «отрезан от всякой референции к опыту и чьи «дискурсивные объекты» могут быть поняты лишь как абстрактные знаки <...> проблематизируя понятие референции, он делает двусмысленным дейктическое функционирование, связанное с ним»⁷³. Дейкис, указание на нечто наличествующее само подвер-

⁷¹ Умберто Эко справедливо связывает «лингвистические» идеи Ди с комбинаторикой Раймунда Луллия, также оформлявшего комбинации букв по числовому признаку в похожие таблицы (Umberto Eco. *The Search for the Perfect Language*, p. 186).

⁷² Nicholas H. Clulee. *John Dee's Natural Philosophy*. London — New York, Routledge, 1988, p. 132—133.

⁷³ Betty Rojzman. *Black Fire on White Fire. An Essay on Jewish Hermeneutics, from Midrash to Kabbalah*. Berkeley, University of California Press, 1998, p. 21.

гается фигурации, превращается в анафору. То, что находится перед нами, оказывается метафорой, тропом, смещением, анафорой (об этом явлении речь пойдет в восемнадцатой главе книги).

Отсюда и интересное (фигуративное) смещение, характерное для церемониальной магии заклинателей ангелов. Заклинание ангела начинается молитвой и письменными знаками, иными словами, начало заклинания — вербально. Завершается же оно зрительным образом, в котором сильна неопределенность. Тот факт, что процесс завершается картинкой, сам по себе чрезвычайно значим. Изображение всегда традиционно отмечено неопределенностью. Оно не относится к области логической рациональности, не подпадает под законы силлогизмов или математических доказательств. В основе изображения всегда лежит принцип сходства, который несет в себе самом значительный элемент неопределенности, в том числе и в отношении *присутствия*. Картинка — часто видимость присутствия чего-то отсутствующего.

Но способность дейксиса превращаться в анафору и наоборот говорит о еще одном существенном механизме мистических текстов. Дейксис — указатель наличия — в полной мере функционален в ситуации зеркального удвоения. Он указывает на другого как себя. Но его соскальзывание в анафору позволяет указанию принять чисто текстовый, языковой характер. То, что начинается как зеркальный дейксис, кончается символической субституцией, метафорическим сдвигом.

Возможность такого сдвига в определенной форме предвидел молодой Витгенштейн. Он считал, что мы способны воспринимать факты мира и их взаимосвязь, формулируемую в утверждениях и высказываниях, только если спроецировать эти высказывания на изображения, образы. Видимый образ дает нам зримую картину взаимоотношения и связей элементов. Вспомним странные иероглифы, обозначающие неподвижные звезды. В фигуре «маленькой девы или фигуре лампы» нет ничего, что бы сообщало нам о звезде, деве или лампе. Это чисто условный знак, который может быть с таким же основанием отнесен к «изображению задумчивого человека, быка или тельца». Ту же самую звезду можно обозначить любым иным произвольным знаком — черточкой, кружком или крестиком. В таком изолированном знаке нет никакой существенной информации о мире. Но если мы поместим знак «маленькой девы» или «лампы» слева, а знак «задумчивого человека» справа и будем рассматривать эти две картинки как взаимосвязанные, мы получим информацию о расположении неких тел в пространстве, о степени их близости и т.д. Иными словами, в таких соединенных картинках уже возникнет некая синтаксическая связь, которая может нести в себе информацию о «фактах мира», как сказал бы

Витгенштейн. Более того, только картинки могут дать нам информацию о конфигурации и взаимосвязи этих «фактов». Но поскольку «содержание» этих диаграмм не имеет никакого позитивного смысла, они оказываются превосходными матрицами подмен, символических перестановок. Изображение тут оказывается моделью логических и языковых высказываний.

В классической каббалистической «Книге сияния» («Зогар») различие между двумя зеркалами — Моисеевым светлым и патриаршим темным — определяется через открытость или закрытость глаз:

И вот в чем секрет: Глаз может быть открытым или закрытым. Если он закрыт, человек видит светящееся зеркало. Если он открыт, человек видит несветящееся зеркало. Соответственно стих гласит «и Я явился» о несветящемся зеркале, зеркале того, что являет себя, к чему приложимо [слово] «видеть», в то время как к светящемуся зеркалу, отражающему то, что сокрыто, приложимо [слово] «знать»⁷⁴.

Закрывая и открывая глаза, мистик переходит от зрения к знанию, от светлого к темному зеркалу, от картинки к букве, от лица к монограмме и т.д. Адамический язык Еноха, который пытался реконструировать Джон Ди, — это в принципе язык неразличения: в нем видимое превращено в условность словесного знака и открывает путь к абсолютному знанию самой структуры вещей. Когда мы созерцаем буквы такого алфавита, мы одновременно созерцаем и сами вещи. Когда мы открываем глаза и видим мир, мы читаем знаки тайного языка.

Оккультные эксперименты с зеркалами и магией ангелов интересны для нас тем, что это чисто текстовые, знаковые эксперименты, в которых все отмечено повышенной степенью неопределенности. Знаки неясного языка участвуют в заклинании неопределенных сущностей. Да и весь церемониал завершается явлением неопределенных созданий, в которых личность мага встречается с образом Бога, бесконечное пересекается с конечным.

* * *

Когда маг вызывает ангела в зеркале, сколь бы ясным ни был облик небесного создания, он никогда до конца не обретает определенности. Определенность ангела устанавливается только в ре-

⁷⁴ Understanding Jewish Mysticism. A Source Reader. The Merkabah Tradition and the Zoharic Tradition. Ed. by David R. Blumenthal. New York, KTAV, 1978, p. 137.

зультате следующего затем расспроса. Именно во время расспроса устанавливается идентичность явившегося. Но это значит, что сам лик в зеркале, сколь бы отчетлив он ни был, не достигает степени определенности.

Когда-то Гегель критиковал Спинозу за то, что тот не понимал сущности отрицания⁷⁵, что различия у него имеют слишком абстрактный и позитивный характер и в конечном счете поглощаются понятием единой субстанции, к которой все у него сводится. Гегель писал:

Так как различия и определения вещей и сознания сводятся лишь к единой субстанции, то можно сказать: в спинозовской системе все лишь бросается в эту бездну уничтожения, но из этой бездны ничего не выходит <...> ибо момента отрицательности и недостает этому негибкому, неподвижному учению, единственной операцией которого является лишить все что угодно его определенности, особенности и бросить обратно в абсолютную субстанцию, в которой оно лишь исчезает и в которой гибнет всякая самостоятельная жизнь⁷⁶.

Иными словами, Спиноза не в состоянии добиться определенности вещей, определенность исчезает у него в бездне единой и неподвижной субстанции. В «Логике» Гегель утверждает, что определенность не может быть достигнута изнутри какой-либо инстанции и необходимо предполагает соотносительность с чем-то внешним, которой не знал Спиноза: «Когда *предполагается* некое определенное содержание, какое-то определенное наличное бытие, то это наличное бытие, потому что оно *определенное*, находится в многообразном соотношении с другим содержанием. Для него безразлично, имеется ли другое содержание, с которым оно соотносится, или его нет, ибо только через такое соотношение оно по своему существу есть то, что оно есть»⁷⁷. Таким образом, такая абстракция, как «бытие», получает *определенность* только через соотношение с «ничто». До постулирования такого соотношения бытие не знает различия между «быть» или «не быть». «Различие, — писал Гегель, — должно прийти откуда-то извне»⁷⁸.

Жиль Делёз в начале своей философской карьеры предпринял атаку на идею диалектической определенности бытия через его

⁷⁵ См.: Pierre Macherey. Hegel ou Spinoza. Paris, Maspero, 1979.

⁷⁶ Г.-В.-Ф. Гегель. Лекции по истории философии, кн. 3. СПб., Наука, 1999, с. 370—371.

⁷⁷ Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Наука логики, т. 1. М., Наука, 1970, с. 144.

⁷⁸ Там же, с. 145.

соотношение с внеположной ему противоположностью, определенности бытия через внешнее другое⁷⁹. Впервые этот вопрос был поднят в этапной статье 1953 года «Понятие различия у Бергсона». По мнению Делёза, Бергсон, в отличие от Гегеля, оперирует понятием *внутреннего*, а не *внешнего* различия. Это различие характеризует любые формы внутреннего развития и становления, типичные для всякого проявления *жизни*. Поскольку гегелевское различие задается отношением с внеположным, оно никогда внутренне не присуще бытию, оно всегда *случайно*, как случайно все то, что приходит извне. Поэтому на его основании нельзя определять субстанциальность. Внутреннее, витальное различие действует совершенно иначе, оно актуализирует виртуальное, превращая его в действительное в процессе дифференциации, распределения виртуального в различные «серии». Процесс жизни, как мы хорошо знаем, — это процесс нарастания внутреннего различия как дифференциации.

В упомянутой ранней статье Делёз так формулирует существо внутреннего различия:

Бергсон показывает, что жизненное различие — это внутреннее различие. Но также и то, что внутреннее различие не может пониматься как простое *детерминирование*: детерминирование может быть случайным, во всяком случае оно может возникать только из причины, цели или случайности, оно, таким образом, предполагает существование чего-то внешнего; более того, отношение множества детерминаций — это всегда отношение ассоциации или добавки (*d'association ou d'addition*). Внутреннее различие никогда не будет детерминированием, наоборот, оно всегда будет скорее самой неопределенностью. Бергсон постоянно настаивает на непредсказуемом характере живых форм: «неопределенных, иными словами, непредсказуемых»⁸⁰.

Детерминирование, то есть определенность, в такой перспективе всегда задается неким внешним различием, которое принимает обличье внешней причины, или внешней цели, или просто случайного вмешательства. Внутреннее дифференцирование живых развивающихся форм всегда лежит в области недетерминируемого, то есть неопределенного. И действительно, сколь бы внятным, четким ни было явление ангельского лица в зеркале, как бы диф-

⁷⁹ См. об этой атаке: Michael Hardt. Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1993, p. 1—10.

⁸⁰ Gilles Deleuze. L'ole déserte et autres texts. Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 55.

ференцированно ни было лицо ангела, оно остается неопределенным, пока мы не соотнесем его с лицами иных созданий — иных ангелов или демонов. Только перебирая последние, через операцию отрицания — это не этот ангел и не этот демон — мы можем прийти к определенности (о неопределенности лица см. главы 1 и 2).

Принципиальная неопределенность внутреннего различия, на которой настаивает Делёз, располагается в сфере «виртуального», в то время как область внешнего различия, например у Платона, располагается в области «возможного», которое соотносится с «реальным» на основании сходства. Вещи «похожи» на свои идеальные прототипы в области идеи. Они обретают определенность через соотнесение с этими прототипами, участие в них, метексис (см. главу 9).

Отношения же неопределенной дифференциации оказываются областью экспрессивного, самовыражающего свою сущность вне области определенного. В последней моей книге, посвященной творчеству Киры Муратовой⁸¹, я уделил большое внимание экспрессивному человеку, «экспрессивизму» как таковому. Не удивительно, конечно, что экспрессивность занимает важное место и в этой книге (см., например, главу 8). Экспрессивный человек выражает себя в некоем становлении, в нарастающей индивидуации своего самовыражения, которое, однако, принципиально остается неопределенным, как неопределенным в такой перспективе остается всякое движение имманентности. Сегодняшняя ситуация в культуре, в той мере в какой она бросает вызов системе двоичных оппозиций, неотвратимо сталкивает нас с проблемой неопределенности.

В качестве примера одного из относительно ранних столкновений с неопределенностью в культуре модернизма можно привести пример известного австрийского архитектора и одного из отцов модернизма Адольфа Лооса. Лоос, как известно, активно выступал против распространения Art Nouveau, ставшего доминирующим стилем в начале XX столетия. Сооружения, построенные в этом стиле, стремились подражать органическому росту растений, которые стали моделью для этой архитектуры. Кроме того, ар-нуво пытался снять различие между прикладным и высоким искусством, пытаясь внедрить высокохудожественный дизайн в оформление интерьеров, решеток и т.д. Все эти тенденции вызывали острое неприятие Лооса, который утверждал, например, что «современный человек воспринимает неотличимость искусства от бытовых предметов как наивысшее унижение, которое он способен испы-

⁸¹ Михаил Ямпольский. Муратова: опыт киноантропологии. СПб., Сеанс, 2008.

тать»⁸². Точно таким же «унижением» Лоос считал принцип, согласно которому внешний вид здания органически связан с его внутренней структурой. В ар-нуво этот принцип был особенно явно выражен, так как внешний вид здания формировался на основании того же модуля, что и его внутреннее пространство. Отсутствие ясной артикуляции и различия между искусством и ремеслом, внешним и внутренним, функциональным и декоративным, субъективным и объективным было для Лооса выражением той самой неопределенности, которая начинает характеризовать целые пласты современной культуры. Но эта неопределенность проникает в культуру именно в рамках «органического», экспрессивного стиля, каким является ар-нуво и который требует от малейшей детали соотносительности с общим стилем и принципом строения. Американский искусствовед Хол Фостер пишет об «экскрементальном неразличении», приводившем в ужас и Лооса, и Карла Крауса, и других венских художников и теоретиков начала прошлого века. Именно поэтому, по мнению Фостера, «Лоос противостоит не только тотальному дизайну ар-нуво, но и эмфатическому субъективизму («индивидуальности, выраженной в каждом гвозде»)»⁸³. То, что Фостер называет «эмфатическим субъективизмом», я называю «экспрессивизмом», основанным на внутреннем, а не на внешнем различии, а потому прямо ведущим в область неопределенного и неразличимого.

В этой книге собраны эссе и исследования, посвященные проблеме неопределенности и написанные на протяжении многих лет. Сама по себе эта проблема не нова, а в последнее время привлекает внимание все с большей и большей настойчивостью. Книга эта ни в коей мере не претендует на открытие новой проблематики. Ее задача гораздо скромнее. До сегодняшнего дня критика и история культуры в основном нацелены на прояснение смыслов, на превращение непонятого в понятное. Такая задача, конечно, соответствует общему пафосу культуры, стремящейся превратить неопределенное в определенное, невидимое в видимое, непонятное в понятное. Критика стремится до конца осуществить эту задачу, непосильную для художника. Не с этим ли связан бесконечно растущий поток комментариев к так называемым классическим текстам и безграничное море комментариев к священным текстам различных религий? Моя задача была не прояснять, но выявлять механизмы порождения неопределенного в самых разных контекстах. Смысл колеблется между видимым и словесным, символическим и воображаемым, дейксисом и анафорой. И фиксирование

⁸² Adolf Loos. Ornement et crime. Paris, Rivages, 2003, p. 93.

⁸³ Hal Foster. Prosthetic Gods. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004, p. 91.

этого колебания было бы непростительным упрощением. Мне представляется, что сознательная ориентация на непроясненность, вместо ориентации на насильственное прояснение, может обогатить критику. Мне хотелось найти различные подходы к обсуждению неопределенного как очага особого семантического богатства текстов. В шестой главе я даже попытался показать, что непонимание, если правильно сформулировать подход к нему, может быть гораздо продуктивнее понимания. При этом я полностью осознаю тот факт, что никакой общей теории неопределенности нет и быть не может. Книга поэтому совершенно не претендует на выработку какой-то тотализирующей идеи неопределенности.

Поскольку неясное проявляет себя в разных контекстах по-разному, оно представляет особый интерес для исследователя моего типа, то есть не доверяющего абстрактным философским спекуляциям. И хотя обращение к философским текстам характерно для большинства эссе в этой книге, философские доктрины в ней фигурируют вне всякой метафизической ориентации и прямо увязываются с конкретикой того или иного явления культуры. Такой подход всегда казался мне правомочным и даже необходимым. Здесь, больше чем в иных случаях, эта позиция находит свое оправдание.

Двадцать глав книги распределены по четырем разделам — «Бесформенность и идентичность», «Хаос», «Ничто как место и основание» и «Случайность». Распределение это в значительной степени произвольно. Классифицировать различные типы неопределенности — дело, заранее обреченное на провал. Различие между «хаосом», «бесформенностью» или «ничто» вряд ли поддается внятному определению. Я был крайне далек от мысли классифицировать неопределенность. Структура книги поэтому никак не отражает структуры неопределенности. Если читателю покажется, что ту или иную главу можно было бы перенести в иной раздел книги, я не стану с ним спорить. Распределение глав по разделам отражает, однако, некоторую общекультурную интуицию. Бесформенное, например как правило, определяет некий пространственный феномен и может не связываться с идеей изменения, то есть времени. Хаос — это тоже нечто имеющее пространственную ориентацию, например, какие-то предметы могут быть расположены в пространстве вне всякого порядка, то есть хаотически. Но хаос обладает способностью меняться и структурироваться, то есть хаос может вписываться в движение времени. Например, китайская культура не знает идеи мгновенного творения из ничто. Она признает лишь медленное творение из хаоса, своего рода прорастание форм. Поскольку идея момента не присуща этой культуре, а грамматическое настоящее время глагола — это выражение идеи момен-

бесформенность

хаос

та, разделяющего прошлое и будущее, то китайский глагол не знает времен, характерных для индоевропейских языков. Время китайского глагола — неопределенно, хотя и может, конечно, уточняться (о китайской идее времени без момента см. главу 20). Для европейской культуры момент имеет принципиальное значение. Мы часто мыслим себе мгновенный переход от хаоса к структуре (см. главу 7). В любом случае хаос — это явление пространственного типа, судьба и эволюция которого вписаны в определенную темпоральность.

Интуитивно можно отличить *ничто* от хаоса и бесформенности. Ничто обыкновенно полагается нами как некое зияние, пустота, негативность. В этом смысле мы интуитивно отличаем хаотическое или бесформенное от ничто. Мы вряд ли назовем «ничто» хаотически разбросанные вещи, не имеющие общего смысла. Но при этом хорошо известно, что элементы, не входящие в систему при кристаллизации структуры из хаоса, оказываются невидимыми, неназываемыми и превращаются в ничто. Если мы соберем разбросанные вещи в некий порядок, возникнет смысловая система, вбирающая в себя эти вещи как элементы. Наступит момент перехода хаоса в систему. Но у всякой систематизации есть предел. Камни Стоунхенджа, расставленные кругом, образуют систему и в силу этого присутствуют в мире любого посетителя этого места. Но мелкие камушки, разбросанные вокруг, этой системой не ассимилируются и оказываются невидимыми, ничто. Если же мы соберем эти камушки и сложим из них пирамиду, они интегрируются в иную систему и перейдут из *ничто* в *нечто*. Пирамида может начать соотноситься с системой Стоунхенджа и трансформировать ее.

И только «случайность» стоит несколько в стороне от трех иных типов неопределенности. Случайность может относиться к пространственным явлениям. Мы говорим, например, о случайном пространственном расположении элементов в ситуации хаоса. Но чаще всего случайность понимается как фактор темпоральности. Жребий, случай предопределяют дальнейшее *развитие событий*. Случайность в таком контексте прямо соотносится с судьбой (то есть необходимостью). Точно так же как хаос может превратиться в структуру, и это превращение в европейской традиции понимается как момент, греческий *кайрос*, случайность может превратиться в судьбу, то есть детерминировать дальнейшее развитие событий и причинно-следственных связей. Переход хаоса в структуру, хотя и есть временное событие, происходит в пространстве. Переход случайности в закономерность, хотя и имеет пространственные последствия, интуитивно относится к области разворачивания времени. Проблема случайности посвящены две последние и тесно связанные между собой главы книги, в которых случайность рас-

ничто

смачивается мной как нарратологический фактор, определяющий структуру повествования в западном и китайском кино (в фильмах Чжан Имоу).

Как бы там ни было, большинство глав можно читать в том порядке, какой предпочтет читатель, хотя я, как автор, и вижу определенную логику в их расположении. Последовательное изложение имеется в двух блоках глав: главах 7, 8, 9 и главах 19 и 20. Их следует читать в том порядке, в каком они опубликованы в этой книге. Эти блоки написаны специально для этой книги в самое последнее время. Первый из них особенно важен для меня, так как в нем рассматривается проблема *экспрессивности* как фундаментальная проблема выражения неопределенного смысла исторической ситуации в текстах (в данном случае в кинематографе Вертова и Эйзенштейна). Второй блок во многом прямо вытекает из первого.

В заключение я, как всегда, хотел бы выразить благодарность моему неизменному издателю и другу Ирине Прохоровой, чью поддержку я чувствую и ценю на протяжении многих лет. Как всегда, я многим обязан своему другу и неизменному редактору моих книг Сергею Зенкину. Его компетентность, эрудиция и острый глаз избили эту книгу от множества погрешностей и ошибок.

1. БЕСФОРМЕННОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ

Глава 1

«ПОЛОЖИМ, ХОТЬ АЛЕКСЕЕВ» (Сходство как форма неопределенности)

В русской классической литературе время от времени появляются персонажи, основной характеристикой которых является их совершенная неопределенность. Они не имеют ни каких-то определенных взглядов, ни даже вполне определенной внешности, а иногда тяготеют к полноте, которая как бы размывает ясные очертания их тела. Я не буду затруднять вас длинным списком таких персонажей, в качестве примера назову хотя бы толстовского Облонского, который

не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же, как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят. А иметь взгляды ему, жившему в известном обществе, при потребности некоторой деятельности мысли, развивающейся обыкновенно в лета зрелости, было так же необходимо, как иметь шляпу¹.

Облонский — либерал, но не потому, что он имеет какую-то склонность к либерализму, а потому что «либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение», а «семейная жизнь доставляла мало удовольствия Степану Аркадьевичу».

Одна из удивительных черт такого рода персонажей — их исключительный мимикризм. Поскольку они не имеют никакого своего собственного воззрения, характера и даже физиономии, они необыкновенно пластичны и всегда оказываются живыми зеркалами, в которых отражаются другие. Щедрин в «Губернских очерках» пишет о некоем семействе: «О прочих членах семейства сказать определенного ничего нельзя, потому что они, очевидно, находятся под гнетом своей тапал, которая дает им ту или иную физиономию, по своему усмотрению»².

Примером такой мягкой аморфности является и гончаровский Обломов. Гончаров, впрочем, предлагает нам в своем романе совершенную квинтэссенцию такого персонажа, неопределенность которого превосходит все прочие:

¹ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1952, с. 11.

² Н. Щедрин. Собр. соч., т. 1. М., Правда, 1951, с. 131.

Вошел человек неопределенных лет, с неопределенной физиономией, в такой поре, когда трудно бывает угадать лета; не красив не дурен, не высок и не низок ростом, не блондин и не брюнет. Природа не дала ему никакой резкой, заметной черты, ни дурной, ни хорошей. Его многие называли Иваном Ивановичем, другие — Иваном Васильевичем, третьи — Иваном Михайловичем.

Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. Постороннему, который увидит его в первый раз, скажут имя его — тот забудет сейчас, и лицо забудет; что он скажет — не заметит. Присутствие его ничего не придает обществу, так же как отсутствие ничего не отнимет от него. Остроумия, оригинальности и других особенностей, как особых примет на теле, в его уме нет. <...>

Если при таком человеке подадут другие нищему милостыню — и он бросит ему свой грош, а если обругают, или прогонят, или посмеются — так и он обругает и посмеется с другими³.

Неопределенность этого «положим, хоть Алексеева», как называет Гончаров, выше даже неопределенности Бартлби у Мелвилла⁴. Последний хотя бы в состоянии бесконечно стоять на своем, повторяя одну и ту же формулу. Но о «положим, хоть Алексееве» вообще ничего нельзя сказать. Слуга Обломова Захар «долго думал, долго ловил какую-нибудь угловатую черту, за которую можно было уцепиться, в наружности, в манерах или в характере этого лица, наконец, махнув рукой, выражался так: “А у этого ни кожи, ни рожи, ни ведения!”»⁵.

Явление такого рода персонажа можно было бы отнести к курьезам русской словесности, если бы они в некотором роде не являлись в сознании эпохи выражением русского национального характера. Аморфность, отсутствие характера и физиономии признается российской национальной чертой не только западниками, но и славянофилами. Константин Аксаков, например, мотивировал необходимость славянофильского направления именно этой аморфностью. В статье «О русском воззрении» (1856) он утверждал, что европейские народы имеют свою сильно выраженную национальную физиономию, а русские нет. Аксаков называл эту специфичность национального лица — народностью, или самобытно-

³ И. А. Гончаров. Обломов. М., Наука, 1987, с. 26—27.

⁴ См.: Gilles Deleuze. Critique et clinique. Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 89—114; Giorgio Agamben. Potentialities. Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 243—274.

⁵ И. А. Гончаров. Обломов, с. 28.

стью. Именно поэтому русский обречен быть имитатором, а потому не в состоянии обогатить ничем новым европейскую цивилизацию:

Случается нередко, — писал он о русских в их отношениях с Европой, — что человек (очень умный даже) находится под влиянием другого, который для него то же, что безусловный наставник или непогрешимый учитель. Так человек на все смотрит глазами своего учителя, повторяет его мысли, даже выражения, повторяет с толком, объясняет их хорошо, но постоянно живет чужим умом. Такой человек не имеет самостоятельного взгляда на вещи, не имеет *своего* мнения...⁶

Такой консервативный критик, как Страхов, даже объяснял аморфность русского характера тем, что

мы не можем рассмотреть, состоятельны мы или нет. Может быть, мы вполне состоятельны в духовном отношении; русскому человеку хочется в это верить; даже, в сущности, он не может этому не верить, если не желает лишиться всякой опоры для своей мысли и деятельности. Но вполне достоверно то, что мы не создаем этой состоятельности и, если она есть, не умеем ни видеть ее ясно и отчетливо, ни выражать ее определенно и твердо⁷.

Иными словами, может быть, мы и обладаем известной определенностью, но просто не в состоянии ее различить. Наше зрение не воспринимает той дифференцированности, которой мы, возможно, наделены, сами о ней не подозревая⁸.

Упомяну еще одну важную работу на эту тему — известное эссе Ивана Киреевского «Девятнадцатый век». Киреевский начинает его с общей характеристики Европы, которая предстает его взгляду как предельно стратифицированная и дифференцированная картина. Каждая эпоха тут оставила отпечаток на людях, так что «каждый будет иметь свою особенную физиономию, каждый будет отличаться от всех других во всех возможных обстоятельствах жизни — одним словом, каждый явится пред вами отпечатком особого

⁶ К. С. Аксаков, И. С. Аксаков. Литературная критика. М., Современник, 1981, с. 200.

⁷ Н. Н. Страхов. Бедность нашей литературы (1868). — Н. Н. Страхов. Литературная критика. М., Современник, 1984, с. 45.

⁸ В той же работе Страхов, впрочем, объяснял русский нигилизм русской неопределенностью: «Слабость нашего духовного развития, неясность, неформализованность его глубоких основ внушает смелость отрицать эти основы, отвергать их состоятельность в силу тех требований и задач, с которыми мы, по-видимому, имеем полное право приступать к ним» (там же, с. 80).

века»⁹. Эта определенность объясняется Киреевским наличием одного фактора, которого лишена русская история, а именно влиянием классического — греческого и римского — наследия. Христианство, распространяясь в Европе, повсеместно вступало в борьбу с языческим культурным, политическим и юридическим наследием. «На остатки древнего мира христианство действовало как противоположное ему, обновляющее, преобразующее начало, которое разрушает, для того чтобы создать новое»¹⁰.

Эта постоянная борьба имела несколько важных следствий. Прежде всего, она обеспечивала движение истории, которая принимала характер членораздельных этапов, наделенных своими характерными чертами. Кроме того, она создавала своего рода общую духовную структуру Европы и предопределяла структурное же развитие политических институтов, каждый из которых впитывал элементы античности (например, римское право), приобретавшие значение как бы в структуре различия, имеющей знаковый, смысловой, а потому символически-духовный характер.

Другое дело Россия. Здесь, если перефразировать Киреевского современным языком, никакой структурности не было, потому что не было борьбы и оппозиций. Влияние христианства тут принимало не структурирующий характер, но характер какого-то медленного и аморфного проникновения, никогда не достигавшего знакового, смыслового, «духовного» уровня. Отсюда, несмотря на высочайшую чистоту православия, оно было не в состоянии породить то, что Киреевский называет «просвещением», то есть, по существу, символическое, мир смыслов. Киреевский объясняет этим, например, невероятную медлительность освобождения России от татар. Освобождение, как и любой процесс, протекающий в России, имело исключительно аморфно-материальный, неструктурный, если можно так выразиться, характер. Вот что он пишет:

Нам не предстояло другого средства избавиться от угнетения иноплемennого, как посредством соединения и сосредоточения сил; но так как силы наши были преимущественно физические и материальные, то и соединение наше было не столько выражением единодушия, сколько простым материальным совокуплением, и сосредоточение сил было единственно сосредоточением *физическим*, не смягченным, не просвещенным образованностью. Потому избавление наше от татар происходило медленно и, совершившись, должноствовало долгое время остановить Россию в том тяжелом закоснении, в том оцепенении духовной деятельности,

⁹ И. В. Киреевский. Избранные статьи. М., Современник, 1984, с. 63.

¹⁰ Там же, с. 73.

которые происходили от слишком большого перевеса силы материальной над силою нравственной образованности¹¹.

Самое любопытное в этой концепции Киреевского — это описание характера влияния в России не как «пародийного» (если использовать опоязовский лексикон) соотношения текстов, но как прямого физического давления некой пластической материальной массы, которая точно так же в состоянии бессмысленно и долго впитывать чужое давление, как и изживать его в себе.

По мнению Киреевского, сама возможность такого пластического копирования укоренена в отсутствии классической традиции. Давлению внешней воли тут ничто не противостоит. В этом тезисе ощущается влияние Шеллинга, который считал, что форма образуется только в результате взаимодействия двух противоборствующих сил. Форма в таком контексте возникает из структурных оппозиций, различия. Именно из-за отсутствия противостояния христианства и античной традиции человек в России существует без всякой личности, без всякого характера, без формы. Он подобен куску глины, из которого можно выдавить все что угодно: Иванова, Васильева, Андреева или Алексеева. Впрочем, потому что исходный материал не оказывает внешнему давлению никакого сопротивления, между Андреевым и Ивановым нет никакой существенной разницы. Тут как будто предвосхищаются идеи батаевского «низкого материализма», о котором речь пойдет в третьей главе.

Эти славянофильские фантазии позже повторил Константин Леонтьев, который признавал в «византизме» внятность и структурность, а в «славизме» — нет:

Отвлеченная идея византизма крайне ясна и понятна. Эта общая идея слагается из нескольких частных идей — религиозных, государственных, нравственных, философских и художественных.

Ничего подобного мы не видим во всеславянстве. Представляя себе мысленно всеславизм, мы получаем только какое-то аморфическое, стихийное, неорганизованное представление, нечто подобное виду дальних обширных облаков, из которых по мере приближения их могут образоваться самые разнообразные фигуры¹².

Такое представление о русской народности в значительной мере предопределило и понятие о власти и ее характере. Известно, что российская власть издревле не проводила различия между лич-

¹¹ И. В. Киреевский. Избранные статьи. М., Современник, 1984, с. 75.

¹² Константин Леонтьев. Избранное. М., Рарог — Московский рабочий, 1993, с. 19.

ной собственностью правителя и обществом, то есть между частным и публичным. Российский царь не отличал свою вотчину от государства. Ричард Пайпс пишет: «Не проводилось различия между публичной властью и частным владением, *potestas* и *dominium*: княжества покупались и продавались как обыкновенная недвижимость. Так, например, в 1463 году Иван III купил Ярославль, вотчину его князей. И, подобно обыкновенной недвижимости, княжества могли получать в наследство женщины. По этой причине к новым суверенам обращались как к государям»¹³. Государь в данном контексте — это просто господин над своими рабами. Отсюда в списке унаследованного от государей города, деревни, волости фигурировали наравне с людьми, скотом и мебелью. Власть как будто не различает между людьми и неодушевленными предметами.

Власть часто характеризовалась в России как способность трансформировать реальность в соответствии со своим замыслом. При этом действительность, которая должна подвергнуться трансформации, понималась как абсолютно недифференцированная и нейтральная. Такое впечатление, что вместо реальности существует некая хаотическая, неопределенная масса, из которой следует что-то лепить. Валерий Подорога говорит о такой действительности как о «куче»¹⁴.

Успешность и мера власти во многом определялись способностью реализовать самые невероятные замыслы. Образцом русского «хозяина» был Манилов, который, «глядя с крыльца на двор и на пруд, говорил о том, как бы хорошо было, если бы вдруг от дома провести подземный ход или через пруд выстроить каменный мост, на котором были бы по сторонам лавки, и чтобы в них сидели купцы и продавали разные мелкие товары, нужные для крестьян»¹⁵. У Манилова, конечно, нет ни воли, ни возможности реализовать свои грезы. У царей возможностей гораздо больше, но их замыслы мало чем отличаются от маниловских. Андрей Зорин в своей книге представил целый ряд таких монарших «замыслов». Например, греческий проект Екатерины Великой, согласно которому Россия должна преобразиться в Грецию, а столицей ее стать Константинополь¹⁶. Такого рода замыслы в принципе возможны, только если наличная реальность понимается как лишенная какой бы то ни было определенности и какой бы то ни было телеологии.

¹³ Richard Pipes. *Russian Conservatism and its Critics*. New Haven, Yale University Press, 2005, p. 15.

¹⁴ Валерий Подорога. Мимесис, т. 1. М., Культурная революция — Логос — Logos-altera, 2006, с. 31—69.

¹⁵ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1953, с. 25.

¹⁶ Андрей Зорин. Кормя двуглавого орла... М., Новое литературное обозрение, 2001.

Одним из немногих российских проектов такого рода стал петровский проект преобразования России, реализовавшийся главным образом в Петербурге — городе, построенном почти в физической пустоте. Петербург — это буквальное порождение петровского фантазма, слепок с его воли. И именно поэтому город отмечен всеми чертами своего фантазматического происхождения. Как писал о нем Кюстин, город этот не имеет ни малейшей историчности. Показательна необыкновенная роль штукатурки в Петербурге. Стандартная процедура строительства тут сводилась к возведению некоего кирпичного строения, к которому приделывался классический фасад из штукатурки. При этом лепнина фасадов приделывается к домам без всякого разбора их функционального назначения¹⁷. Кюстин замечал, что в Петербурге невозможно определить, является ли дом казармой или дворцом. Несоответствие здания фасаду откликается несоответствием города его обитателям. «...здесь безусловно существует раскол между архитектурой и жителем»¹⁸, — писал Кюстин. Петербург интересен для размышлений о семиотике власти в России тем, что, хотя он и является подлинным городом, он в значительной степени сохраняет в себе черты фантазма, того, что греки называли *эйдолоном*.

По существу, Петербург Кюстина ничем не отличается от «положим, хоть Алексеева» Гончарова. В обоих случаях речь идет о расхождении между означающим (фасадом, именем) и означаемым (зданием, человеком). При этом речь идет не просто о расхождении, а о своего рода «безразличии» одного по отношению к другому. В черновиках «Обломова» «положим, хоть Алексеев» буквально трактуется Гончаровым как *эйдолон*, копия. Гончаров писал: «Весь он был какой-то безличный, безтенный <...>, какое-то глухое отзвучие, неясный <...> отблеск, или, если хотите, плохой, последний бледный литографический оттиск с нормального человека». И в ином варианте: «бледный последний литографический оттиск первоначальной картины. Так, праздная форма, которую природа пустила гулять по белу свету, забыв влить в нее содержание»¹⁹. Закономерно, конечно, что Гончаров и помещает своего безликого персонажа в Петербург, где он родился, да «так и не вылезал никуда»²⁰. «Положим, хоть Алексеев» — такой же продукт российской власти, как и Северная Пальмира.

¹⁷ Marquis de Custine. Lettres de Russie. La Russie en 1839. Paris, 1975, p. 164.

¹⁸ Ibid., p. 171.

¹⁹ И. А. Гончаров. Обломов, с. 398. В ином варианте Гончаров уточняет: «...ему недостает содержания, чтоб вылиться в хорошую или дурную форму» (там же, с. 397).

²⁰ Там же, с. 27.

В 1970—1980-е годы российские семиотики и филологи с увлечением занимались исследованием так называемого «петербургского текста». В. Н. Топоров в работе, наметившей координаты темы, отмечал одну особенность описаний Петербурга совершенно разными авторами, которую он так и не смог, на мой взгляд, убедительно объяснить:

Создается впечатление, что П. имплицитно свои собственные описания с несомненно большей настоятельностью и обязательно, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (напр., Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое *единообразие* описаний П., создающее первоначальные и предварительные условия для формирования П. текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания П., ни тем, что описывается один и тот же объект²¹.

Удивительное единообразие петербургского текста определяет- ся удивительным единообразием города, который является почти театральным продуктом воли, реализованным фантазмом, в той же мере что и исторической реальностью. Кюстин, например, характеризовал Петербург как «самую монотонную столицу Европы»²². Именно с этой установкой власти на обработку реальности как бесформенной материи объясняется единообразие некоторых чисто внешних элементов российской действительности. Все они в той или иной мере — *копии*.

Б. А. Успенский замечал, что Петербург отражает в себе «характерную для культуры барокко идею двойничества»²³. Он же утверждал, что святой Петр в такой перспективе эквивалентен в петербургском мифе своему брату святому Андрею, а также святому Владимиру. Петербург оказывается эквивалентом Рима, но и Москвы, и Архангельска и т.д. Иными словами, двойничество оказывается прямым выражением неразличимости образов. Лотман и Успенский же в известной работе «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» пришли к мнению, что «система русского средневековья строилась на подчеркнутой дуальности»²⁴. По мнению исследователей, европейская система обладала в отличие от

²¹ В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы. — Труды по знаковым системам 18, Тарту, ТГУ, 1984, с. 16.

²² Marquis de Custine. Lettres de Russie, p. 162.

²³ Б. А. Успенский. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого. — Б. А. Успенский. Избранные труды, т. 1. М., Гнозис, 1994, с. 65.

²⁴ Там же, с. 220.

российской некой «нейтральной сферой», расположенной между дуальными полосами. Из отмеченного факта Лотман и Успенский делают целый ряд выводов (о неконсервативности, эсхатологичности русской культуры и т.д.), мне же представляется, что именно дуальность в значительной мере повинна в «барочном двойничестве», когда полюса постоянно отражаются друг в друге и в конце концов неожиданно легко снимают поддерживающую их оппозицию как чистую иллюзию различия. Там, где царят оппозиционные пары, рано или поздно располагаются двойники, снимающие всякое различие. Над всем начинает господствовать симулякр²⁵.

В относительно недавнем прошлом такого рода дуальности, приводящие к сходству или даже неразличимости, рассматривал Рене Жирар в рамках своей теории «миметического желания». Жирар писал о существовании некой «осциллирующей» оппозиции, члены которой постоянно меняются местами вплоть до установления их неразличимости²⁶. Но задолго до него к сходным выводам пришел французский социолог Габриель Тард в своей книге «Всеобщая оппозиция» (1897). Следуя за Дарвином, Тард считал, что конфликт приходит к постепенному приспособлению видов, их своего рода выравниванию. Он говорил о подражании как о главном механизме образования общества и рассматривал оппозиции как борьбу определенных сил, похожую на интерференцию имитационных волн, нейтрализующих друг друга²⁷. Он писал:

Оппозиция ошибочно полагается средним мыслителем высшей степенью несходства. В действительности же это специальный вид повторения, в частности, двух сходных вещей, разрушающих друг друга именно в силу их сходства. Иными словами, оппозиции или противоположности всегда образуют пару или дуальность; они не противостоят друг другу как существа или группы существ, так

²⁵ О сходстве в связи с определенной формой власти см.: Михаил Ямпольский. Ткач и визионер. М., Новое литературное обозрение, 2007, с. 13—19. В той же книге гораздо более подробно обсуждается и симулятивный характер Петербурга.

²⁶ «...два антагониста никогда не занимают ту же позицию в то же время, но они занимают ту же позицию по очереди. На одной стороне системы нет ничего, чего в конце концов нельзя найти и на другой, при условии, что ждешь достаточно долго. Но чем быстрее ритм репрессий, тем меньше нужно ждать. Чем чаще наносятся удары, тем яснее становится, что нет ни малейшего различия между по очереди их наносящими. С обеих сторон все идентично...» (Рене Жирар. Насилие и священное. М., Новое литературное обозрение, 2000, с. 193).

²⁷ Идея имитационных волн предвосхищает идею осциллирующих оппозиций у Жирара, тоже своего рода волн, вступающих в режим интерференции.

как последние всегда несходны и в определенном смысле *sui generis*; но они и не противостоят друг другу как *состояния* одного и того же существа или разных существ, но как тенденции или *силы*²⁸.

В конце концов антагонизм снимается во всеобщем единстве и неразличимости, в мире господствующей симуляции и сходства.

Действительность, формируясь таким образом, никогда не является в полной мере действительностью. Она является копией, именно греческим эйдоном. Вернан так пишет об эйдолоне: «Эйдолон — это простая копия чувственно данной видимости, отпечаток того, что предстает взгляду»²⁹. Он же объясняет смысл различия между эйдоном и эйконом. Эйкон создает между собой и тем, к чему он отсылает, отношение «на уровне глубокой структуры и означаемого»³⁰, в то время как эйдолон обращается исключительно к взгляду. Иными словами, эйдолон не структурен, он сохраняет внутреннюю неразличимость чистой материи, глины, штукатурки. Дуальность задается как оппозиция, которая легко нейтрализуется в нарциссическом зеркальном повторе и производит не смысл, но чистую копию видимости. Форма не является для эйдолона смыслообразующим компонентом. Отсюда и тот элемент «нереальности», который отмечает почти все проекты власти, от самых очевидных, вроде ВДНХ, до менее очевидных — таких, как большие московские эспланады вроде Кутузовского проспекта. Реальность в России сохраняется прежде всего там, где отпечаток власти хотя бы немного ослаблен, например в быту отдельных граждан. Всюду, где власть оставляет свой отпечаток, реальность превращается в симулякр.

Поскольку реализация идеи никогда не может достичь уровня абсолютной реальности, власть охотно смиряется с существованием псевдодействительности, вроде потемкинских деревень или стахановского движения. Поскольку симуляция пронизывает все

²⁸ Gabriel Tarde. *On Communication and Social Influence*. Chicago — London, The University of Chicago Press, 1969, p. 165.

²⁹ Jean-Pierre Vernant. *Entre mythe et politique*. Paris, Seuil, 1996, p. 383. В разговоре о таких копиях полезно принять различие видимости и кажимости — *appareance and semblance*. Платон в «Государстве» говорил о том, что всякая идея дается нам в видимости, но на картинке она дается нам именно как видимость видимости, как кажимость. Видимостью в платонической перспективе являются все вещи мира, в которых идеи являют себя, кажимость — чистая копия внешнего вида, не имеющая никакого содержания, смысла. Художник копирует внешний вид предмета, не зная ни его устройства, ни назначения.

³⁰ Ibid.

сферы реальности, которых достигает правящая воля, огромные пласты реальности лишены функциональности и структурности.

Семиотическая картина реальности конструируется на основе дуальных оппозиций, которые легко слипаются в симулякры двойников. Я говорю о *симулятивной семиотике* российских фантазмов потому, что фантазмы, эйдолоны по своему существу не организованы структурно, то есть не знают структурирующих их оппозиций. Дуальность, лежащая в их основе, — это дуальность оригинала и его зеркального отражения. Кажущиеся элементы структурности нужны здесь прежде всего для того, чтобы закамouflировать единственную смысловую оппозицию, а именно *оппозицию между реальным и воображаемым*.

Конечно, реальность сама по себе в значительной мере является либо конструктом, либо совершенно неопишуемой хаотической неопределенностью. В качестве *принципиальной неопределенности* реальность оказывается по-своему близка российским симулякрам. Когда Леонтьев определяет «славизм» как «аморфическое, стихийное, неорганизованное представление, нечто подобное виду дальних обширных облаков, из которых по мере приближения их могут образоваться самые разнообразные фигуры», он как будто описывает неопределенность реального. Реальное, как считал Лакан, — это то, что не поддается символизации. Это нечто бесформенное, непостижимое, это некая пустота, еще не нашедшая означающего, которое бы связалось с означаемым. Возможность возникновения фигуры из облаков, о которой говорит Леонтьев, — это как раз возможность потенциального называния, связывания неопределенности со словом, символизации.

Брюс Финк недавно показал, что Лакан имеет в виду два различных аспекта реального. С одной стороны, реальным можно назвать то, что предшествует символизации, до-символическое. С другой стороны, реальным можно считать и то, что сопротивляется символизации, не поддается ей и оказывается результатом провала всего проекта символизации. Такое реальное возникает после того, как символическое сложилось как результат неспособности последнего к тотальной символизации мира³¹. В этом последнем варианте Эрнесто Лакло определил реальное как «обозначение провала символического в его стремлении достигнуть полноты»³². Единомысленник Лакло Славой Жижек предложил считать реальное *частью* символического: «...реальное в действительности — это

³¹ Bruce Fink. The Lacanian Subject. Princeton, Princeton University Press, 1995.

³² Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek. Contingency, Hegemony, Universality. London — New York, Verso, 2000, p. 68.

внутреннее/врожденное Символического, а не его внешняя граница, и именно поэтому оно не может быть символизировано»³³.

В российской ситуации, как мне представляется, мы имеем чаще всего дело с первым типом реального. Оно возникает не потому, что действительность не в состоянии целиком войти в матрицу знакового, языкового, а потому, что сам процесс символизации здесь ослаблен. Реальность не структурируется, соответственно не возникает и неназываемого, несимволического осадка.

Странность ситуации, которую описывают русские писатели, как раз в том и заключается, что символизация не осуществляется. У Гончарова неопределенный персонаж оказывается то Васильевым, то Андреевым, то Алексеевым, то Ивановым. Пустота, занимающая место плавающего означающего, не соединяется с означаемым. Различия не происходит, происходит лишь умножение двойников. Символическая матрица придает социальной реальности видимость определенности. Но эта определенность накладывает ограничения на власть, которая имеет дело с уже символически структурированным обществом. Леонтьев назвал форму «деспотизмом внутренней идеи», которой подчиняются и кристаллы, и живые организмы: «Растительная и животная морфология есть также не что иное, как наука о том, как олипка *не смеет* стать дубом, как дуб *не смеет* стать пальмой и т.д.; им с зерна *предустановлено* иметь такие, а не другие листья, такие, а не другие цветы и плоды»³⁴. Такой «деспотизм внутренней идеи» ограничивает суверенную волю властей: дуб, вопреки желанию властей, не может стать пальмой.

Именно неструктурность той неразличимой материи, к которой прилагается власть, и есть гарантия полной «осуществимости» властного проекта. Российская традиция не любит «деспотизма внутренней идеи», но любит «деспотизм внешней идеи». Если первый организует социальную реальность структурно, морфологически, то второй относится исключительно к области мимесиса, имитации формы, то есть чистой симуляции. Леонтьев — российский теоретик, вероятно наиболее последовательно размышлявший о власти в категориях морфологии и аморфности, а потому особенно показательный для интересующей меня темы, — различал три стадии всякого развития: 1) период первоначальной простоты; 2) период цветущей сложности; 3) период смещения и вторичного упрощения. Этот последний период возвращает любой организм (в том числе и социальный) на стадию младенчества. Но окончательное упрощение наступает со смертью. Приведу чрезвычайно выразительное леонтьевское описание такого «упрощения»:

³³ Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek. Contingency, Hegemony, Universality. London — New York, Verso, 2000, p. 121.

³⁴ Константин Леонтьев. Избранное, с 75.

Если дело идет к смерти, *начинается упрощение организма*. Предсмертные, последние часы у всех умирающих сходнее, проще, чем середина болезни. Потом следует смерть, которая, сказано давно, всех равняет. Картина трупа малосложнее картины живого организма; в трупе все мало-помалу сливается, просачивается, жидкости застывают, плотные ткани рыхлеют, все цвета тела сливаются в один зелено-бурый. Скоро уже труп будет очень трудно отличить от другого трупа. Потом упрощение и смешение составных частей, продолжаясь, переходят все более и более в процесс разложения, распада, расторжения, *разлития* в окружающем. Мягкие части трупа, распадаясь, разлагаясь на свои химические составные части, доходят до крайней неорганической простоты углерода, водорода, кислорода, *разливаются* в окружающем мире, *распространяются*³⁵.

Этот процесс умирания/упрощения Леонтьев связывал с нарастанием демократически-эгалитарных компонентов в европейской политической жизни. Но в действительности упрощение, которое ведет к смерти и однородности, — это процесс не только эгалитаристский, но и результат деспотического уравнивания всех в качестве рабов одного государя. Роже Кайуа показал, что у многих насекомых мимикрия, то есть превращение собственного тела в симулякр, чаще всего принимает форму подражания мертвому, которое Кайуа называет «обезличиванием через слияние с пространством»³⁶.

Такое уподобление пространству обязательно сопровождается ощущением ослабленности своей личности и жизни; во всяком случае, примечательно, что у мимикрирующих видов процесс идет только в одном направлении: насекомое подражает растению, листку, цветку или колючке, скрывая или вовсе теряя свои реляционные функции. *Жизнь отступает назад на один шаг*³⁷.

Для того чтобы стать симулякром, необходимо утратить внутреннюю структурность. Подражание, пластичность обязательно сопровождаются морфологическим упрощением, то есть явным движением в сторону смерти. «Положим, хоть Алексеев» Гончарова потому может стать кем угодно, что он уже «умер» и забыт при жизни. Никто не помнит ни его имени, ни лица, как если бы он давно утратил свое существование.

³⁵ Константин Леонтьев. Избранное, с. 71.

³⁶ Роже Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное. М., ОГИ, 2003, с. 98.

³⁷ Там же, с. 99.

Бодрийяр провозгласил барочную лепнину (главный материал петербургских фасадов) моделью симуляции. Дело в том, что «в храмах и дворцах лепнина принимает любые формы, имитирует любые материалы: бархатные занавеси, деревянные карнизы, округлости человеческой плоти. Лепнина позволяет свести невероятное смешение материалов к одной-единственной новой субстанции, своего рода всеобщему эквиваленту всех остальных...»³⁸. При этом показательно, что Бодрийяр связал лепнину с двумя, казалось бы, противоположными феноменами. С одной стороны, он назвал ее «торжеством демократии всевозможных искусственных знаков»³⁹. И это понятно: лепнина уничтожает иерархию материалов, различие в их ценности, стоимости и операциях обработки. В этом смысле Бодрийяр как будто соглашается с Леонтьевым, что упрощение и однообразие — свойства демократии. С другой же стороны, он утверждал, что лепнина связана с барокко и Контрреформацией, «с той попыткой согласно новому пониманию власти контролировать весь мир политических и душевных явлений, которую впервые предприняли иезуиты»⁴⁰. С такой точки зрения «демократия знаков» оказывается формой тотального авторитарного контроля над миром.

Напомню, что Бодрийяр в цитированном мной труде уделяет особое внимание смерти, которую он называет «всеобщей эквивалентностью». Смерть позволяет уравнивать все элементы в системе всеобщего обмена. Символическое является второй реальностью, вытесняющей реальное из мира, в котором мы существуем. Символическое имеет структуру языка, а потому укоренено в возможности символических обменов. По выражению Бодрийяра, символическое «кладет конец реальному», которое строится на разделении жизни и смерти, на их непреодолимой дизъюнкции. Бодрийяр, как мы видим, стоит на позиции противоположной той, которую занимают Лакло и Жижек. Реальное не является у него внутренней составляющей символического, но радикально отделено от него. Эта дизъюнкция и преодолевается в процессе символизации:

Символическое как раз и ликвидирует этот код дизъюнкции и разделение элементов. *Это утопия, ликвидирующая раздельные топика души и тела, человека и природы, реального и нереального, рождения и смерти.* При символической операции оба элемента оппозиции теряют свой принцип реальности⁴¹.

³⁸ Жан Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., Добросвет, 2000, с. 116.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же, с. 244.

Все символические операции человечества в такой перспективе оказываются способами установить обмен между жизнью и смертью. К ним относятся и жертвоприношение, и инициация, и даже, как пытается утверждать Бодрийяр, запрет инцеста.

Возникает вопрос: как может поддерживаться дизъюнкция элементов, если несимволический мир аморфен и не знает оппозиций? Мне представляется, что можно говорить о досимволических, доязыковых различиях, относящихся к области воображаемого, к которым относится оппозиция смерти и жизни или оппозиция зеркальных двойников. Символическое складывается на основании этих первых различий, тесно связанных друг с другом. Первые «оппозиции» — не столько оппозиции, сколько двойчатки, в которых *термины различия выступают как термины сходства или неразличения*. Так, в примитивных культурах нет четкой границы между жизнью и смертью. Различие между душой и телом (столь важное для символической оппозиции живого и мертвого) также далеко не очевидно. Дюркгейм пишет о различии души и тела у первобытных народов в категориях двойничества. Но, пишет он, хотя опыт «примитивного» человека и «помогает нам понять, как люди стали думать о себе как об удвоении, он не позволяет понять, как эта двойственность не исключает, а скорее предполагает более глубокое единство и взаимное проникновение двух таким образом дифференцированных существ»⁴².

Но в различии души и тела, например, их неотделимость, их внутреннее соединение не снимают дизъюнкции, точно так же как отражение в зеркале непреодолимо отлично от абсолютно сходного с ним человека. Только символические структуры позволяют нам занять место и перед зеркалом и в зеркале, и перед холстом художника и внутри холста, как попытался показать на примере «Менин» Веласкеса Фуко. Символическая структура обмена трансформирует различия и отменяет сходство. Между внешностью короля и внешностью Веласкеса в «Менинах» нет ни малейшего сходства. Деньги можно обменивать на совершенно между собой несхожие вещи. Обмен позициями оказывается возможным потому, что телесное сходство утрачивает значение, а все позиции структуры оказываются взаимозаменяемыми.

В России символическое не возникает потому, что сходство или неразличение не снимается. Это размывание структур начинается с неразличения вотчины и публичной сферы в русской государственности и, как я уже указывал, распространяется почти на все сферы общественной реальности. В 1802 году Сперанский писал о

⁴² Emile Durkheim. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York — London, The Free Press — Collier Macmillan, 1965, p. 72.

том, что в России существует только два сословия — рабов царя и рабов помещиков. Первые считаются свободными только при сравнении со вторыми⁴³. В реальности же кажущееся различие между помещиками и крепостными оказывается в значительной степени мнимым. Даже действительное и желаемое здесь слабо различимы. Отсюда и возможность самого понятия «петербургский текст», например, в котором нет внятного различия между реальностью города и семиотикой его описаний. Город уже есть в такой перспективе текст, который может без напряжения перейти в иной текст. Именно на этой неразличимости текстов по их онтологическим характеристикам отчасти основывается функционирование власти в России, но именно эта неразличимость не позволяет в России реализоваться «деспотизму внутренней идеи» Леонтьева, то есть структуры.

Отмеченное Топоровым странное единообразие большинства текстов, касающихся Петербурга, говорит не просто о том, что город является мощной текстовой матрицей, как это представляется исследователю, но скорее о том, что город как семиотическая матрица текста не обладает достаточной степенью внутреннего различия. Поэтому именно в Петербурге обитают двойники из сочинений Гоголя и Достоевского. Это отсутствие дифференцированности характерно, однако, не столько для символического, сколько для нарциссических фантазмов воображаемого.

Труды Пьера Лежандра в недавнее время вновь обратили наше внимание на символическую организацию структуры власти в Европе. Структура, лежащая в основе символического, как мы знаем, предполагает триадичность, то есть оппозицию двух структурных элементов, над которыми надстраивается третий — собственно символ. Именно в этом третьем элементе поглощается различие/сходство, которое характеризует воображаемое. Символ возникает из игры структурных позиций и отличается своей, так сказать, «невообразимостью». Эти сверхозначающие вроде Бога, имени Отца или лакановского фаллоса в принципе потому и являются символами, что они — нефигуральны. Нефигуральность символического позволяет ему преодолевать в себе аспект внешнего сходства. Символическое возникает из различия/сходства, без которого невозможна операция смыслообразования. Оно возникает из различия/сходства как форма его снятия.

Эта нефигуральность выражается в особом положении Закона в западном символическом. Лежандр в своей книге «Бог в зеркале» подробно анализирует, каким образом зеркальность, лежащая в основе изображений, перестает на Западе функционировать в рам-

⁴³ Richard Pipes. Russian Conservatism and its Critics, p. 114—115.

ках чистого удвоения видимого, но акцентирует именно то различие, которое в конце концов снимает в себе символ. Зеркало (а Лежандр иногда говорит даже об «абсолютном зеркале») прежде всего вводит *различие*. Лежандр, например, пишет о необходимости рассматривать «зеркало не столько в его отношении к нарциссическому конституированию субъекта (фундаментальному для понимания зеркального процесса), сколько как структурную инстанцию в монтаже, призванном придать консистенцию абсолютному Другому...»⁴⁴.

В России, однако, этот невидимый символ не является релевантным. Власть здесь, в конце концов, в основном репрезентирует себя в виде фигур. Она фигуральна и разворачивается на уровне не символического, но воображаемого, то есть на уровне зеркально-нарциссических удвоений и симулятивных репрезентаций. Отсюда колоссальное значение определенного рода изображений (портретов вождей, наглядной агитпропаганды), трудно понятное европейцу, для которого политическое в большей степени относится к сфере структур и символов, то есть к сфере нефигурального, а не сходства.

Для семиотики российской власти, особенно при социализме, всегда было характерно фигуральное репрезентирование абстракций. Отсюда характерное распространение фигур пролетария, крестьянина, воина, врага, передовой женщины, детства, изобилия и т.д. Речь идет о типичном регрессе символического на стадию воображаемого. Если символическое снимает различие между живым и мертвым в языковом символе, то воображаемое превращает живое в копию мертвого, а мертвое в двойника живого, оно размывает различия не в символе, не в значении, но в однородности симуляции.

Характерно, что у Леонтьева политические режимы систематически рассматриваются в категориях симуляции, усложнения или упрощения внутренних структур, нарастания однородности, оппозиции живого и мертвого и т.д. Такого рода взгляд на политику чрезвычайно далек от символического. Французский антрополог Франсуаз Эритье заметила, что «примитивные» общества строятся на «природной гомологии», то есть «отсутствии разрыва между телом и его социализированными жизненными функциями (воспроизводством и пищеварением), его природной, климатической и социальной средой»⁴⁵. Такие общества пронизаны воображаемыми потоками — денег, слов, рек, телесных выделений и т.д., —

⁴⁴ Pierre Legendre. Dieu au miroir. Paris, Fayard, 1994, p. 240.

⁴⁵ Françoise Héritier. Two Sisters and Their Mother. The Anthropology of Incest. New York, Zone Books, 1999, p. 211.

поддерживающими социальные связи. Обмен тут носит симулятивный характер всеобщего единства, сходства. Структура различий и оппозиций в таких обществах возникает из механики притяжения и отталкивания потоков. Основа же оппозиций заключается в различении и противопоставлении сходного и различного, то есть именно категорий воображаемого⁴⁶. Эрих пишет: «Если точкой отсчета оказывается мужчина и он считается горячим, то все мужчины рассматриваются как горячие, так как все мужчины сходны; поскольку женщины отличны [от мужчин], они считаются холодными...»⁴⁷ Соответственно между всеми мужчинами и женщинами (в силу их несомненного сходства) распределяются полюса оппозиций — солнце и луна, высшее/низшее, внешнее/внутреннее, высокое/низкое, правое/левое, светлое/темное, твердое/мягкое, тяжелое/легкое, подвижное/неподвижное и т.д. Эта система первичных оппозиций не снимается в символическом, но проецирует на мир матрицу сходства, неразличения, неопределенности, уничтожающей индивидуальность. Символическое, как, например, запрет на инцест, надстраивается над этим миром однородностей.

Такого рода архаические модели можно найти у русских мыслителей относительно недавнего прошлого, например у Розанова. Розанов пытался описать историю через призму бинарных половых различий. Мир у него четко делился на женское и мужское начала, каждое из которых, совершенно в духе первобытных народов у Эрих, полностью детерминирует человека. Более того, представители двух полов в своих характеристиках полностью детерминированы телесным, а именно формой и функцией гениталий. Люди буквально слеплены по моделям собственных половых органов:

Мужская душа в идеале — *твердая, прямая, крепкая, наступаящая, движущаяся вперед, напиральная, одолеваящая*: но между тем ведь это все — почти словесная фотография того, что стыдливо мужчина закрывает рукой!.. Перейдем к женщине: идеал ее характера, поведения, жизни и вообще всего очерка души — *нежность*,

⁴⁶ Семиотические описания миров советской пропаганды, на мой взгляд, злоупотребляют чтением поверхностных оппозиций, таких как «на земле/под землей» для метро и т.д. Эти оппозиции характеризуют лишь самый поверхностный уровень советской мифологии. Они как бы камуфлируют советские тексты под классические символические семиотические образования. В действительности же их главной особенностью мне представляется как раз безразличие к оппозициям. Они пронизаны духом симулятивной идентичности. Оппозиции в конечном счете не имеют существенного значения, под ними всегда обнаруживается одно и то же — неразличимость фигур.

⁴⁷ Ibid., p. 212—213.

мягкость, податливость, уступчивость. Но это только — названия качеств ее детородного органа⁴⁸.

Половое различие полностью определено внешними тесными чертами (оно симулятивно) и сводится к постулированию некоего мифологического сходства между всеми мужчинами и женщинами. Но особенно интересуют Розанова не два пола, но гомосексуалисты, в которых бинарная внятность сходства нарушена. Мыслитель называет их «третьим полом», возникающим в результате сложного «снятия» бинарности: «Мы имеем субъекта, о котором не можем сказать, что это “мужчина”, и не можем сказать, что это “женщина”, и сам он не знает этого, и даже *этого нет, а есть* что-то третье, *кто-то третий*»⁴⁹. Из наличия этого загадочного и пугающего третьего Розанов делал далеко идущие «метафизические выводы», касающиеся христианства, которые меня в данном случае не интересуют. Для меня существенно, что снятие бинарности в третьем (а символическое всегда возникает в троичных системах) переживается Розановым как своего рода социально-историческая катастрофа. Он воображает, как «непременно появится *третья психика* — не мужская и не женская»⁵⁰, а далее последуют еще более «страшные» вещи: «Таким образом глубочайше будет разрушен тип социальной жизни — разрушен не в бытовом, а в психологическом корне, т.е. более глубоко. То есть то разрушение, на месте которого ничего не вырастает. Не менее разрушается тип истории»⁵¹.

Парадокс такой позиции заключается в том, что она выражает страх перед неопределенностью «чего-то третьего», неописуемого, невидимого, не фиксируемого в видимых формах воображаемого, но при этом постулирует абсолютную необходимость монотонного сходства симулятивных форм, призванных противостоять неопределенности⁵².

То же самое мы обнаруживаем и в философии Лосева, который понимал символ как *воплощение* идеи, а не как диалектический

⁴⁸ В. В. Розанов. Люди лунного света. СПб., Новое время, 1913, с. 39.

⁴⁹ Там же, с. 197.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же, с. 197—198.

⁵² Это господство «бинарности» в русской культуре отмечал Ю. М. Лотман, выражавший надежду на постепенное освоение Россией тернарности, или троичности. Доминантой бинарности он, в частности, объяснял непонимание Закона и законности в русской культуре: «В антитезе милости и справедливости русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона...» (Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М., Гнозис, 1992, с. 260). Действительно, Закон, как и всякое символическое, основывается на троичности.

продукт различия. Само слово у него участвует в предметном, телесном. Лосев прокламирует постулат абсолютной воплощенности идеи, в рамках которой невозможно никакое третье — «не мужское и не женское». Характерен, например, такой пассаж из «Диалектики мифа»:

Личность есть всегда телесно данная интеллигенция, телесно осуществленный символ. Личность человека, напр., немислима без его тела — конечно, тела осмысленного, интеллигентного тела, по которому видна душа. Что-нибудь же значит, что один московский ученый вполне похож на сову, другой на белку, третий на мышонка, четвертый на свинью, пятый на осла, шестой на обезьяну. Один, как ни лезет в профессора, похож целую жизнь на приказчика. Второй, как ни важничает, все равно — вылитый парикмахер. Да и как еще иначе могу я узнать чужую душу, как не через ее тело?⁵³

Этот фрагмент знаменателен не только комическим представлением о профессоре как о высшем антропологическом типе. Он интересен архаическим по своей сути сведением символического к видимому и телесному, к области симулякров. В высшей степени симптоматично редуцирование человека к животному, обращение к зоофизиогномике, чья традиция восходит к античности⁵⁴. Все эти сова, белка, мышонок, свинья, осел, обезьяна — такие же мифологические матрицы сходства, как мужское и женское. Мы в принципе не признаем значимых различий между двумя «мышонками» или «белками» — животный мир не знает индивидуации и весь пронизан принципом сходства. Такого рода редуцирование человека к его облику не оставляет места для невидимого, неопределенного, неопишемого, не оставляет места для принципа различия.

С такой точки зрения любопытно сравнить политическую теорию Леонтьева с социологией Спенсера, повлиявшего на русского мыслителя. Спенсер, как и Леонтьев, мыслит общество в категориях живого организма. Первая часть «Основ социологии» так и называется — «Общество как организм». Как и Леонтьев, Спенсер считал, что общества проходят те же фазы развития, что и любой живой организм. Но картина, которую он рисовал, радикально отличалась от леонтьевской. Согласно Леонтьеву, общество находится под постоянной угрозой движения к неразличимости, го-

⁵³ А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., Правда, 1990, с. 460.

⁵⁴ См.: Михаил Ямпольский. Зоофизиогномика в системе культуры. — В кн.: Текст — культура — семиотика нарратива. Труды по знаковым системам XXIII. Ученые записки ТГУ, вып. 855. Тарту, 1989, с. 63—79.

меостазису, термодинамической энтропии. И только жесткая авторитарическая власть самодержца может предотвратить это сползание к хаосу и однородности. В этой своей аргументации он в целом следовал старой традиции русского консерватизма. Этот аргумент в зачаточной форме может быть обнаружен еще у Татищева и в развернутой форме у Карамзина.

Спенсер же видел в однородности пороговую форму сложности. Он писал:

...так как состояние однородности неизбежно нестабильно, время неотвратно приведет к неравенству положения тех, кто изначально был равен. До того, как достигнуто полумодернизированное состояние, дифференцированность не может утвердить себя: так как невозможно значительное накопление богатств и потому что законы наследования не способствуют сохранению такого рода накоплений⁵⁵.

Демократия в конечном счете оказывается более пластичной и сложной социальной организацией, чем деспотическая монархия. Для Спенсера однородность нестабильна и чревата последующей дифференциацией. Она признак примитивного недифференцированного общества. Уже упомянутый Тард считал, что эгалитаристское состояние — всегда промежуточное состояние между двумя иерархиями⁵⁶. Для Леонтьева однородность стабильна и эквивалентна смерти и является признаком дряхлеющего, умирающего, демократического общества. В «Записках отшельника» Леонтьев прямо атакует всякого рода «подвижность», хотя подвижность — это несомненное проявление жизни, и выступает сторонником неподвижности, несомненно характеризующей смерть:

Как в самой жизни все разрушительные явления современности: парламентаризм, демократизм, слишком *свободный* и *подвижной* капитализм и не менее его *свободный* и *подвижной* пролетариат неразрывно связаны с ускорением вообще механического и психического движения (с паром, электричеством, телефоном и т.д.) <...>. *Отрицательное* отношение ко всей этой западной *подвижности*; положительное искание более *организованного строя* для своей отчизны⁵⁷.

⁵⁵ Herbert Spenser. Principles of Sociology. Hamden, Archon Books, 1969, p. 230.

⁵⁶ «Равенство — это только переход между двумя иерархиями, точно так же, как свобода — это переход между двумя типами дисциплины» (G. Tarde. Les lois de l'imitation. Paris, Alcan, 1890, p. 81).

⁵⁷ Константин Леонтьев. Избранное, с. 254.

Показательно и то, что Спенсер в своем понимании организма придавал особое значение недифференцированным протоплазмическим образованиям, которые якобы способны объединить части в целое. Он писал о том, что в момент, когда окончательно формируются части организма, протоплазмический слой «остается единственным полностью живым слоем, в то время как структуры, из него возникшие, утрачивают жизненность в той мере, в какой они специализируются»⁵⁸. Отсюда — огромное значение для Спенсера недифференцированных образований. Не случайно он включает в структуру общества домашних животных и растения, то есть низшие, менее специализированные формы жизни.

Эти пластические, относительно однородные структуры необходимы обществу для преодоления заложенных в него оппозиций и «дизъюнкций», если использовать словечко Бодрийяра. Символическое образуется только через пластический слой протоплазмы, позволяющий снять оппозиции и придать ассамбляжу элементов качества живой системы, основанной на символических потоках и обменах. Но именно этой самоорганизующейся системы, из которой возникает символическое, стремится не допустить Леонтьев.

Русская мысль с трудом принимает идею пластической самоорганизующейся свободной системы, идею демократии как принципа жизни. В качестве примера можно привести, например, «Философию хозяйства» Сергея Булгакова, опубликованную в 1912 году. Социология Булгакова — виталистская по своему существу. Булгаков также сравнивает социальную систему (которую он называет «хозяйством») с живым организмом и утверждает, что основная задача «хозяйства» — противостоять смерти, изжить в себе элементы мертвого механизма и стать организмом *par excellence*.

Закон организма — причинность чрез свободу (*Causalität durch die Freiheit*) Шеллинга, асеизм (*a-se* изм). Можно сказать, что весь мировой исторический процесс вытекает из противоречия между механизмом, или вещьностью, и организмом, или жизнью, и из стремления природы преодолеть в себе механизм как начало необходимости, с тем чтобы преобразоваться в организм как начало космической свободы, торжество жизни, панзоизм⁵⁹.

Но хозяйство, призванное защищать жизнь от смерти, реализует себя через стремление к овладению природой, подчинению ее себе, из желания сделаться «хозяином». Хозяйство Булгакова — это

⁵⁸ Herbert Spenser. *Principles of Sociology*, p. 18.

⁵⁹ Сергей Булгаков. *Философия хозяйства*. New York, Chalidze Publications, 1982, с. 41—42.

прежде всего форма подчинения. Хозяин Булгакова во многом сходен с российским государем, его главная функция — господство, подчинение себе. Именно в господстве жизнь утверждает свои формы. А потому свобода, к которой стремится жизнь, неотвратимо превращается в деспотию. Отсюда — парадоксальный вывод Булгакова, который в полной мере приложим и к политической теории Леонтьева:

Но если хозяйство есть форма борьбы жизни со смертью и орудие самоутверждения жизни, то с таким же основанием можно сказать, что хозяйство есть функция смерти, вызвано необходимостью самозащиты жизни. Оно в самом своем мотиве есть несвободная деятельность, этот мотив — страх смерти, свойственный всему живому. Как бы далеко ни зашел человек в своем хозяйственном прогрессе, он, оставаясь хозяином, не может снять с себя наручии раба, повинного смерти⁶⁰.

Защита жизни возможна только через отказ от жизни, омертвляющую остановку подвижности, чреватой изменением.

Подвижность, протеевидное изменение, циркуляция и обмен выражают себя в процессах бесконечной дифференциации, установления различий, ведущих к символическому. Остановка изменений и фиксирование форм — обуздание пластичности симулякра — является целью российской власти, которую разделяют многие отечественные мыслители. Недифференцированность, однородность должны быть остановлены на пороге дифференциации, как на пороге хаоса, на краю революционной бездны. Всякая дифференциация тут должна быть поглощена сходством.

Неразличение, симуляционная недифференцированность также, как заметил Корнелиус Касториадис, нуждается в языке. Мы не можем, по его мнению, установить идентичность двух элементов и даже двух образов, если не можем назвать их одним словом⁶¹. Слово, которое мы привыкли считать чем-то трансцендирующим мир недифференцированных копий, в таком контексте может служить не символическому, но зеркальному бесконечному воспроизводству сходства, замыканию мира в нарциссической неразличимости.

Мне кажется, что именно такова функция бедного политического лексикона российской политики. Здесь хорошо видна тенден-

⁶⁰ Сепрей Булгаков. *Философия хозяйства*. New York, Chalidze Publications, 1982, с. 44—45.

⁶¹ Cornelius Castoriadis. *Worlds in Fragments*. Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 261—262.

ция к обнаружению монотонного сходства и подавлению различий. В этом смысле история последних лет особенно показательна. Официальный дискурс позволяет сегодня устанавливать зону неразличимости между фигурами политического воображаемого, такими как двуглавый орел и серп и молот. В России очевидно устойчивое неразличение правого и левого в политике. Либеральный, леворадикальный, православно-националистический и державный дискурсы смешаны сегодня воедино, при этом в значительной мере избегая комического оксюморонного эффекта. Но это неразличение характерно и для истории политической мысли России. Чаадаев, традиционно считавшийся одним из радикальных прозападных мыслителей России, был непосредственным продолжателем таких убежденных консерваторов, как Жозеф де Местр или Луи де Бональд. Пушкин, считавшийся едва ли не выразителем идеологии декабризма, в последние годы жизни был убежденным защитником монархической автократии и т.д. Такого рода практика подчинена, на мой взгляд, сфере воображаемого, сфере дублей и симулякров, которая является традиционной семиотической сферой российской политики. И в центре этой сферы стоит *Фигура*. Слово тут традиционно ассоциируется не с *Законом*, что в целом характерно для иудео-христианской традиции, но с *именем*, названием и идентификацией фигур по принципу сходства.

Вспомним о гончаровском «положим, хоть Алексеев». Именно этот «положим, хоть Алексеев» дает хорошую модель функционирования русского слова: «Фамилию его называли тоже различно: одни говорили, что он Иванов, другие звали Васильевым или Андреевым, третьи думали, что он Алексеев. Постороннему, который увидит его в первый раз, скажут имя его — тот забудет сейчас, и лицо забудет; что он скажет — не заметит». Имя тут ничего не различает. Оно только устанавливает идентичность и подчеркивает неразличимость. Поэтому парадоксально все равно, каким именем наградить обломовского знакомого: Иванов, Васильев, Андреев, Алексеев. Имя все равно не производит различия. Оно не производит различия потому, что является прямым продолжением индифферентной, симулятивной телесности. Внешность у персонажа неопределенная, соответственно и имя неопределенное и не способное что бы то ни было дифференцировать. В «Философии имени» Лосев пишет о смысле имени, возникающем из некой «энергии», которая, как у неоплатоников, вытекает из сущностей. Она вытекает из сущностей (или «идей») и в равной мере проникает в вещи и в их имена. В основе имени лежит некая «физическая энергема», которая прямо исходит из внешнего мира: «...органическая энергема слова есть принцип раздражающегося организма, а раздражение сводится к знанию внешнего себе предмета, с его

внешней же стороны...»⁶² Смысл вообще не структурен, не имеет никакого отношения к значимости оппозиций и различий, он не символичен в современном понимании этого слова, он — едва ли не механический слепок (нечто напоминающее барочную лепнину), который внешняя сторона предмета оставляет на имени.

Нарциссическая неразличимость, как известно, возникает в качестве реакции на угрозу Другого, угрозу различия. Двойник — это лишь видимость другого. Но уже в самой системе удвоения существует угроза нерасчленимому единству, в том числе и такому, которое тоталитаризм, например, постулирует в понятиях «народа», «класса» или «партии». Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Эту агрессию хорошо отразил Достоевский в своем «Двойнике». Как заметил Ги Розолато, «результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа...»⁶³.

Авторитарная политика, с семиотической точки зрения, может описываться как попытка поглотить любые формы различия в тождестве всеобщего сходства. Практика тоталитаризма с ее демонизацией Другого и вообще всякого различия отчасти сводится к безостановочной ликвидации двойников, симулякров, которых она же и порождает.

Воображаемое занимает промежуточную позицию между реальным и символическим. И реальное и символическое — непредставимы и бросают вызов фигуральности. Определенные типы культуры ориентированы на удержание воображаемого и симулятивного, которое никогда не обладает искомой стабильностью. Реальное предстает как полюс чистого хаоса, символическое — как область структур и оппозиций, которые открывают бесконечное

⁶² А. Ф. Лосев. Из ранних произведений, с. 57.

⁶³ Guy Rosolato. *Essais sur le symbolique*. Paris, Gallimard, 1969, p. 21. К тому же, как заметил Лиотар, фигуральность позволяет подсознательно изживать вину. С его точки зрения, христианство, например, в отличие от иудаизма, сохранив фигуральность, признает отцеубийство через фигуральное жертвоприношение сына. Фигура, таким образом, оказывается, по его мнению, компромиссным образованием, позволяющим пережить скрытую, но фигурально репрезентированную вину (Jean-François Lyotard. *Figure Foreclosed*. — In: *Lyotard Reader*. Ed. by Andrew Benjamin. Oxford — Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1989, p. 90—91). Колоссальный массив художественных текстов, повествующих о самопожертвовании революционеров, предстает в такой перспективе воображаемым, фигуральным способом вытеснить вину кровавого многомиллионного жертвоприношения двойников. Подмена жертв здесь происходит не на символическом, но именно на воображаемом уровне образов, фигур, недифференцированных симулякров.

поле различия. Насильственное деспотическое удерживание воображаемого не может длиться бесконечно. И эта промежуточность воображаемого подчеркивается как раз тем, что в нем фиксация фигуры постоянно подрывается захватывающими ее неразличимостью и сходством.

Современная теория самовоспроизводящихся систем (а к ним относится и жизнь организма, и общество) утверждает, что такие системы необходимо существуют на грани хаоса. Один из создателей такой теории Стюарт Кауффман пишет о том, что живые системы должны избегать замерзания в режиме кристаллических порядков, которые не позволяют адаптации и развития, а потому приводят к смерти. Но они же должны избегать и «газообразного» режима хаоса, в котором утрачивается всякий порядок. Самовоспроизводящаяся система должна пребывать в «жидком режиме, расположенном между порядком и хаосом», «по соседству с фазой перехода к хаосу»⁶⁴.

Чем более деспотично утверждается режим симулякров и неразличимости, тем интенсивней структуры утрачивают организацию и тем ближе подходят к грани хаоса, которую Леонтьев ассоциировал с демократией и революцией. Удержание фигуральной однородности в культуре оказывается, в конце концов, неосуществимой утопией. Однородность низвергается в хаос, в котором реальность взрывообразно преобразуется в символическое (то и другое смыкаются в области нефигурального). О неожиданной близости революционного хаоса к символическим режимам я пишу в другом эссе этой книги.

Промежуточность воображаемого со всей остротой ставит вопрос о различии фигур и реальности. В работе 1911 года «Формулировки по поводу двух принципов психического функционирования» Фрейд писал о том, что на ранней стадии развития желания удовлетворялись в галлюцинаторной форме. «Эта попытка получить удовлетворение с помощью галлюцинации была оставлена только в результате отсутствия ожидаемого удовлетворения, из-за испытанного разочарования»⁶⁵. Это разочарование явилось, по мнению Фрейда, причиной возникновения принципа реальности. В этой же работе появление памяти объяснялось необходимостью создать базу для сравнения данных чувств с предшествующим опытом, ради определения действительности внешних объектов. Но,

⁶⁴ Stuart Kauffman. *At Home in the Universe. The Search for the Laws of Self-Organization and Complexity*. New York — Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 26.

⁶⁵ Sigmund Freud. *General Psychological Theory*. New York, Collier Books, 1963, p. 22.

как показал Мустафа Сафуан, если руководящим принципом психического аппарата является принцип удовольствия, то мы не должны испытывать необходимость заменять фигуру нашего воображения — чистый симулякр — реальным объектом⁶⁶. Как только принцип удовольствия по какой-то причине уступает место принципу реальности, мы всегда оказываемся под угрозой психической травмы, неудовольствия.

Более того, память совершенно не обязательно должна помогать нам проводить различие между реальным и воображаемым. Она может, наоборот, явиться источником галлюцинаторных копий реальности — фантазмов. Память может продуцироваться как база ложных данных о реальности. Не случайно Кант понимал память как «синтез репродуцирования в воображении».

Упоминая об этом, я хочу лишь подчеркнуть, что работа фигурации, о которой идет речь, в принципе не исключает равнодушия к принципу реальности, который мы обнаруживаем в российской политике, в значительной мере ориентированной именно на производство образов, на галлюцинаторное или сновидческое по своей природе бесконечное умножение фигур и огромный, бесконечный по своей сути проект всеобщей фигурации, то есть перевода всего в симуляционные образы. Неразличение фигур и реальности, столь характерное для бесконечных пятилеток и прочих российских политических химер, позволяет трактовать реальность как сновидение, а сновидение как реальность.

Но все-таки прав Фрейд, когда говорит о том, что в человеке есть сила, действующая вопреки принципу удовольствия и вечному замерзанию в области воображаемого, которое не может уберечь нас от разочарования и возникновения принципа реальности. Пугающий хаос реальности не может быть окончательно исключен из нашего кругозора. Деспотическое удерживание симуляции, фигур воображаемого накапливает такой груз неразличимости, который просто не может удержать систему на грани хаоса.

⁶⁶ Moustapha Safouan. L'échec du principe de plaisir. Paris, Seuil, 1979.

Глава 2

ЛИЦО БЕЗ ЧЕРТ (Сокуров)

Во многих фильмах Сокурова лица персонажей в какой-то момент как будто утрачивают ясность своих очертаний. На них опускается смутная тень неопределенности. В «Камне» Чехов долгое время совершенно неузнаваем, а лицо его деформировано (илл. 16). В «Тельце» Ленин постепенно утрачивает ясность очертаний и в конце фильма погружается в какое-то зеленоватое марево (илл. 17). Искажения лиц характерны для некоторых эпизодов «Матери и сына», «Отца и сына», но первые опыты в этой области можно различить уже в «Одиноким голосе человека», например в сцене, где Никита бежит, как бы возвращаясь из области смерти к Любе (илл. 18). Иными словами, «стирание» черт лица проходит через все творчество режиссера с начала и до конца.

Эта особенность уникальна для кинематографа, но имеет солидные корни в истории христианской культуры. В Библии так описывается намерение Бога создать человека: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Бытие 1:26). Когда же речь идет о самом акте творения, формула меняется: «Бог сотворил человека, по подобию Божию создал его...» (Бытие 5:1). Человек был создан по подобию Бога (kat eikona Theon), но не по его образу. Отцы церкви пришли к выводу, что Бог даровал человеку подобие, но не образ, который человек должен был приобрести в последующем. Грехопадение считалось моментом утраты подобия, а крещение — моментом восстановления утраченного подобия. Образ же, с которым было обещано сходство, так и остался недостижимым. Теология считает, что образ этот будет обретен лишь в момент всеобщего преображения, в момент воскрешения мертвых. Только Христос — второй Адам, сам отмеченный абсолютным сходством, может вернуть человеку и подобие и образ. Именно тогда человек совпадет с образом Бога и достигнет обещанного абсолютного сходства, намек на которое дают только иконные образы. Сейчас же человек пребывает в области несходства, неподобия, того, что в Средние века было принято называть *regio dissimilitudinis*. Человеческое, то есть смертное, выражает себя прежде всего в *несходстве* черт, в утрате человеком образа своего творца. Человек — это неподобное существо, лицо которого отмечено стиранием внятности образа.

Теология подобия представлена в «Солнце», где император Хирохито — воплощение божественного образа — обретает в себе



Илл. 16



Илл. 17



Илл. 18

человека. И это обретение человеческого представлено Сокуровым как неожиданное обнаружение сходства с Чарли Чаплином (фотография которого, наряду с иными голливудскими звездами, имеется у императора). Для Сокурова, конечно, существенно традиционное ассоциирование Чаплина с человечностью. Но важно и то, что неподобие человеческого олицетворяется актером, существом, как бы не имеющим своего собственного лица. Любопытно, что Хирохито, описывая краба, очеловечивает его и видит в нем искаженную маску актера Кабуки. Описание краба как актера — предвестие собственной метаморфозы императора, обретения им человечности в актерской утрате собственной идентичности.

Человек, утратив подобие, стал актером, носителем масок, в которых сходство и несходство сплетены воедино. Маска маскирует смертность человека, череп, спрятанный в лице. У Сокурова неясность черт часто ассоциируется с близостью смерти, которая как будто нарушает четкую масочность физиогномического образа. В «Круте втором» герой напряженно всматривается в черты лица умершего отца (илл. 19, 20), в которых сходство (отца изображает сам сын) постепенно исчезает. При этом сходство понимается именно как *определенность* образа, а не как похожесть на иное лицо или иной образ.



Илл. 19



Илл. 20

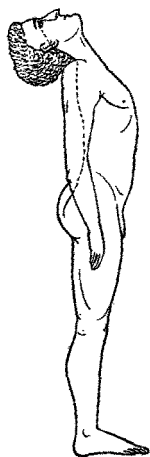
Но если человек — это воплощение *несходства*, то все разговоры о человечности, человеческой природе как некой всеобщности оказываются *теологическими фантазиями*. Человек, в отличие от животных, имеет лицо — область выражения сходства и различия. От того, что мы видим на этом лице, меняются и представления о человеческой природе в целом. Жорж Батай, бесконечно возвращавшийся к проблематике сходства, считал, что человечество окончательно утратило свою всеобщность к началу XX века, опустившись в пучину бесформенной монструозности¹. Он, в частности, писал о трансформации «архитектуры» тела человека по отношению к животному. У человека, согласно Батаю, рот не является, как у животного, «корабельным носом», устремленным вперед, к пище. Из-за вертикального положения тела «корабельный нос» телесной архитектуры становится бессмысленным темечком, рот сползает вниз и появляется *лицо* — экран физиогномического сходства и различия. Но, считал Батай, в момент страданий, боли человек инстинктивно закидывает голову назад, возвращая рот туда, где он был у животных. Лицо закидывается вверх и исчезает, обнаруживается длинная, вытянутая шея: «потрясенный человек запрокидывает голову, неистово вытягивая шею, так чтобы рот по возможности оказался продолжением позвоночника, то есть помещает его в то положение, которое он обыкновенно занимает у животных»². Тем самым окончательно утрачиваются всякие признаки подобия.

В начале 1920-х годов эволюционный анатом Чарльз Стокард предложил свою классификацию человеческих типов на основе позы, описанной Батаем (илл. 21). По его мнению, человек растет в направлении оси таким образом запрокинутого лица. Тип, возникающий в результате нормального роста, когда нос выдвигается вперед, как нос корабля, Стокард назвал «линейным» (илл. 22В). В случае «латерального» типа — основание черепа перестает расти в относительно раннем возрасте и череп, вместо того чтобы выдвигаться вперед, разрастается в стороны (илл. 22С). Такой тип роста называется ахондроплазией (*achondroplasia*), он характерен для карликов и бульдогов³. Стокард предпринял попытку использовать свою типологию для описания расовых и индивидуальных различий и даже утверждал, что басы — линейные, а тенора по преимуществу — латеральные типы. Физиогномика, с его точки зрения, в основном определялась ростом тела по Батаевой оси.

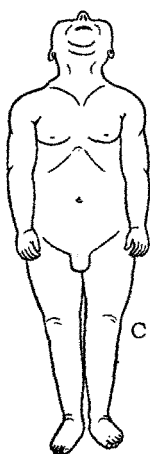
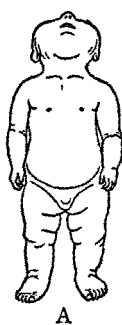
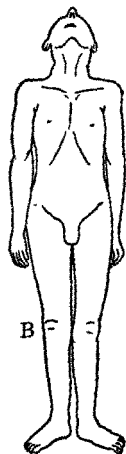
¹ Georges Bataille. Œuvres complètes, v. 1. Paris, Gallimard, 1970, p. 182.

² Ibid., p. 237.

³ Charles R. Stockard. The Significance of Modifications in Body Structure. The Harvey Society Lectures, 1921—1922. Philadelphia, 1923.



Илл. 21



Илл. 22

Ман Рей запечатлел эту странную позу в своей «Анатомии»⁴ (илл. 23). Но это же задранное кверху лицо так поразительно в «Мертвом Христе» Гольбейна (илл. 24), который произвел глубокое впечатление на Достоевского и которого копировал Эйзенштейн в Иване Грозном (илл. 25). В приложении к Христу этот жест, стирающий подобие, кажется особенно драматичным. Любопытно, что Эйзенштейн до этого воспроизвел этот жест в одном из своих мексиканских рисунков, в котором лицо распятого Христа, запрокинутое от боли назад, превращается в фаллос (илл. 26)⁵. Лицо, утрачивая «сходство», преобразуется в гениталии.

Сокуров воспроизводит этот «батаевский» или «манреевский» жест утраты лица в незабываемом финале «Матери и сына»

⁴ Розалинда Краусс пишет по поводу этой фотографии и иных в том же роде: «Достиж внутренней связности структуры животного можно, спустившись в состояние бесформенного. Дело в том, что тут необходимо стереть различия между человеком и животным и таким образом осуществить формальный разрыв, проникающий глубже любой видимой формы» (Rosalind E. Krauss. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1993, pp. 156—157).

⁵ Эйзенштейн, скорее всего, знал исследования Стокарда, так как в своих лекциях ссылался на проработанную им книгу Уильяма Грегори «Наше лицо от рыбы до человека», где подробно рассматриваются исследования Стокарда и приводятся его диаграммы (William K. Gregory. *Our Face from Fish to Man*. New York, Capricorn Books, 1965, p. 229—236. См.: Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены. — В кн.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 4. М., Искусство, 1966, с. 375—378).



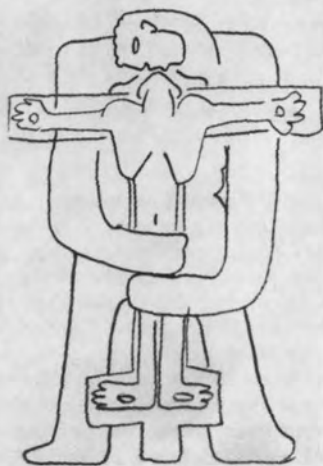
Илл. 23



Илл. 24



Илл. 25



Илл. 26

(илл. 27, 28). Сын касается мертвой руки матери, которая вдруг обретает какую-то гипсовую фактуру, и затем в жесте предельного отчаяния закидывает голову назад, обнажая неестественно длинную жилистую шею. Лицо его исчезает, и эта напряженная шея надолго приковывает внимание зрителя. Это финальный жест утраты подобия, полного стирания лица в момент прикосновения к смерти⁶.

В «Отце и сыне» тема сходства находится в центре фильма. Сын — это плоть от плоти отца, он стремится к полному слиянию с ним и к радикальному отличию от него. Начало фильма представляет обнаженные тела отца и сына сплетенными до совершенного их неразличения. Лица их оказываются в зоне тени, так что физиогномическое различие почти стирается. В фильме сближение тел зависит от неразличения лиц. Сходство в принципе предполагает отсутствие контакта, разделенность, позволяющую состояться сравнению. Сближение тел делает сходство все менее релевантным и заменяет его неразличением, неопределенностью. В эмблематическом эпизоде отец и сын смотрят в камеру и друг на друга сквозь мутную пленку рентгеновского снимка грудной клетки отца (илл. 30, 31, 32). Сын объясняет: «Твой портрет... Та же самая фотография — только более откровенная и не прячущаяся ни за одежду, ни за мышцы». Рентгенограмма — это портрет смертности, как и череп, стирающий все различия не только с тела, но и с лиц, которые проступают сквозь ее очертания. Показательно, что знак отличия — ранение легкого, видимое на рентгенограмме, — никак не обнаруживает себя на идеальном атлетическом теле отца. Тело трансцендирует различие, явленное в режиме максимальной «откровенности» рентгенограммы. Тело в конце концов тоже являет себя маской смертности.

Тело стирает различие лиц, точно так же как стирание подобия с лиц сближает тела. Когда-то Батай придумал человека без головы — «ацефала». Его друг Мишель Лейрис в 1931 году опубликовал примечательную статью «*Caput mortuum*, или Женщина алхимика», в которой размышлял о масках, вуалях и иных средствах стирания лиц, которые придают человеку таинственное обличие неуловимой всеобщности, стертой индивидуальности⁷. И это стирание разума, явленного на лице, превращает человека в нечто родственное животному, как и в абсолютный эротический объект,

⁶ Смерть, собственно, и может считаться регионом «утраты сходства». Жорж Диди-Юберман прямо указывает на это и приводит в качестве параллели «манреевской» «Анатомии» сходное изображение из анонимной фрески из Палермо «Триумф смерти» (1440—1441; илл. 29) (Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*. Paris, Macula, 1995, p. 27—28).

⁷ Michel Leiris. *Zébrage*. Paris, Gallimard, 1992, p. 35—41.

*Илл. 27**Илл. 28*



Илл. 29

связанный, по мнению Лейриса, с подавлением рационального и индивидуального. Тело эротизируется стиранием лица и оказывается способным вступать в отношения анонимного обмена.

Фрэнсис Бэкон, живопись которого предполагает радикальную деформацию тел и лиц, различал в изображениях людей «иррациональные отметины» и элементы «иллюстративности»⁸. Вторые создают поверхностное сходство, а первые его разрушают. Деформирующие отметины, по мнению Бэкона, с гораздо большей энергией доносят «силу» изображения. Делёз в своей книге о Бэcone указывал, что деформация и утрата подобия позволяют *пережить* эти тела, а не просто смотреть на них, в деформации заключена *логика ощущения*⁹. Стирание лица позволяет спроецировать на тела именно эту драматическую *логику ощущения*, которая дана человеку в контексте неподобия, удаленности от бога, эротического экстаза, «логике», которая глубоко связана с неотвратимостью смерти.

Тело всегда дается нам как Другой, и в этом смысле оно воплощает различие, вписанное в мое собственное существо. Мишель

⁸ David Sylvester. Interviews with Francis Bacon. New York, Thames and Hudson, 1987, p. 126.

⁹ «На картине изображено тело, но не репрезентированное в качестве объекта, а переживаемое как испытывающее определенное ощущение» (Gilles Deleuze. Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris, Seuil, 2002, p. 40).

*Илл. 30**Илл. 31*



Илл. 32

Мейер назвал тело «врожденным различием» (*difference originelle*)¹⁰. Но различие это принимает характер пропасти, когда тело деформируется, уходит от себя. В 1962 году иранская поэтесса Фороу Фарахзад сняла нашумевший документальный фильм о лепрозории «Дом черный». Эмоциональное воздействие фильма связано именно с контрастом между хорошо знакомой нам человечностью прокаженных и пугающей деформацией их лиц и тел, в которых «иное», различие как таковое, выражено с максимальной силой (илл. 33, 34). Герои Фарахзад кажутся собственными гротескными двойниками, масками, за которыми должна скрываться человеческая идентичность, которой, как мы понимаем, нет, вернее, нет ее физической выразимости.

Но едва ли не самое радикальное решение с утратой подобия Сокуров нашел в «Спаси и сохрани». Здесь он удваивает Эмму двойником. Двойник этот, напрямую связанный со смертью героини, носит маску, снятую с лица исполнительницы роли Эммы

¹⁰ Michel Meyer. *Petite métaphysique de la différence*. Religion, art et société. Paris, Librairie Générale Française, 2000.

*Илл. 33**Илл. 34*

Сесиль Зервудаки. Маска эта как будто точно повторяет черты лица персонажа, но заметно огрубляет их. К тому же маска утрачивает способность к мимике, а потому приобретает при всем внешнем сходстве черты пугающей неподвижности. Маска сама по себе стирает существенные различия. В Греции она использовалась и в трагедии и в комедии, перебрасывая между ними мостик и придавая трагическому черты гротеска. Это свойство маски делать трагическое гротескным и использует Сокуров. Кроме того, маска стирает различие между живым и мертвым, лицом и вещью.

В «Спаси и сохрани» ситуация осложнена тем, что Эмма непосредственно сталкивается со своей маской, своим двойником. Как и в упомянутой сцене из «Круга второго», где сын разглядывает лицо мертвого отца, речь идет о столкновении со своим замаскированным двойником. Отец — это только посмертная маска сына. В обоих случаях маска играет роль странного искажающего зеркала. Связь зеркала со смертью хорошо известна. Плотин, Прокл, Олимпиодор говорили о «зеркале Диониса», в котором души видят собственное отражение, не могут, подобно Нарциссу, от него оторваться и позволяют собственной тени (отражению) увлечь их из мира земного в мир потусторонний (по ту сторону зеркала). Зеркало связывалось с Дионисом потому, что считалось, что он был убит и расчленен, когда любовался собой в зеркале¹¹. Жан-Пьер Вернан указал на связь маски с зеркалом в мифологии Диониса¹². Среди множества символических функций зеркала важное место занимает двойственное свойство зеркала отражать «правду» о себе видимом как о другом, как о не совпадающем с самим собой, отмеченном различием. Таким другим может быть и мертвец. Павсаний рассказывает о храме Деспойны в Аркадии: «При выходе из храма справа вделано в стену зеркало; если посмотреть в это зеркало, то свое лицо увидишь в нем неясно, или совсем не увидишь, но статуи богинь, как самые статуи, так и трон, можно увидеть совершенно ясно» (VIII, 37, 7)¹³. Вернан считает, что зеркало Деспойны принимает в себя отчетливое лицо живого, а возвращает облик мертвеца, черты которого уже

¹¹ Об этом пишет, например, Нонн в «Деяниях Диониса». Привожу цитату в несколько странном русском переводе Ю. А. Голубца: «Тартарийским ножом младенца в куски растерзали: В зеркало детка смотрела, любясь своим отраженьем» (VI, 172—173) (Нонн Панополотанский. Деяния Диониса. СПб., Алетея, 1997, с. 180).

¹² Jean-Pierre Vernant. Figures, idoles, masques. Paris, Julliard, 1990, p. 131—136.

¹³ Павсаний. Описание Эллады, т. 2. М., Ладомир, 2002, с. 140.

стерты, поглощены ночью¹⁴. «Неясное» лицо в зеркале эквивалентно маске, о которой Батай говорил, что она — «хаос, ставший плотью»¹⁵. Он же говорил о том, что маска «возвращает лицо ночи»¹⁶.

Обычная обращенность лица навстречу другому лицу говорит о том, что в обществе существует порядок, что один субъект признает суверенность другого. Стирание лица свидетельствует об утрате порядка и субъективности, о движении человека к финальному одиночеству смерти и о трансформации человека в животное. В «Спаси и сохрани» маска двойника отмечает это движение из человеческого состояния к животному и к смерти.

Лицо, утрачивающее очертания, — знак предельной экзистенциальной ситуации, неизменно возникающей в фильмах Сокурова, рассматривающего человечность человека как предельно хрупкое начертание на поверхности тела, постоянно подвергающегося риску разрушения, стирания следов человечности с телесной поверхности. Человечность — это хрупкий рисунок на аморфной хаотичности материи, всегда готовый поглотить этот рисунок. Герои Киры Муратовой то и дело занимаются «гимнастикой для лица» (в «Перемене участи», «Второстепенных людях» и т.д.). Эта гимнастика — абсурдное гримасничанье, стирающее с лица смысловую экспрессивность мимики. Герои Сокурова вряд ли рискнули бы гримасничать. Их создателю слишком очевидна абсолютная хрупкость смысловой отчетливости. Сокуров только однажды в начале своей карьеры, в фильме «Скорбное бесчувствие», экспериментировал с экспрессивной мимикой. Но в дальнейшем маска идентифицируется для него именно с трагическим гротеском и умиранием.

Бахтин в книге о Рабле заметил, что ренессансная телесность прямо связана с чувством космического страха, страха перед «безмерно большим». Реакцией на этот страх, по мнению Бахтина, было освоение «безмерно большого», пугающего, принятие их в собственное тело. Бахтин пишет об «освоении космических стихий в стихиях тела»¹⁷, которое отражается в гротескном теле и образах телесного низа. То, что лицо превращается в тело, утрачивая свою экспрессивную отчетливость и сексуализируясь, то, что лицо превращается в маску, которая укрупняет его черты и делает их не-

¹⁴ Jean-Pierre Vernant. L'individu, la mort, l'amour. Paris, Gallimard, 1989, p. 119.

¹⁵ Georges Bataille. Œuvres complètes, v. 2. Paris, Gallimard, 1970, p. 404.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1990, с. 372.

отчетливыми, у Сокурова, как, возможно, и у Бахтина, отсылает к тому же процессу переживания страха смерти в «стихии тела». Бахтин дает прекрасное описание этого тела, подменяющего собой лицо: «гротескное тело здесь лишено фасада, лишено глухой замкнутой поверхности, лишено также и экспрессивной внешности: тело это — либо плодоносные телесные глубины, либо производительные зачинающие выпуклости»¹⁸. Это лицо, превратившееся в фаллическую шею (как лицо сына в финале «Матери и сына») либо проваливающееся в собственный вагинальный рот (как лицо Лены в финале «Тельца»).

Моменты «разрушения» лиц у Сокурова — это некие прорывы в «сущность» его кинематографа. Само по себе движение между сходством и различием трудно понимаемо и темно. Связано это прежде всего с тем, что невозможно представить себе предмет, похожий или не похожий на самого себя. Философия предлагает понимать такое движение схождения/различия как движение между бытием и видимостью. То, что являет себя, становится видимым, как будто отрывается от вещи и оказывается вне ее. Этот отрыв видимости от вещи дается нам прежде всего в изображениях. Фотография и кино — уникальные средства фиксации этого движения схождения/различия. Именно поэтому фотоизображение всегда несет на себе печать очевидного схождения с предметом или человеком и одновременно всегда фиксирует свое отличие от них. Никогда на фотографии человек не равен самому себе. Не случайно, конечно, в «Солнце» превращение императора в «человека» проходит через кульминационный момент фотографирования, когда фиксируется отличие Хирохито от самого себя (обнаружение в нем «человека» как Чаплина). Император-бог равен самому себе, он — абсолютное воплощение идентичности и бытийности. Но как только его видимость фиксируется в фотографии, он перестает быть самим собой, в него проникает «различие», он становится человеком.

В этом смысле кинематограф может пониматься как подлинный инструмент антропогенеза (как, впрочем, и вообще вся предшествующая культура изображений). Правда человека возникает именно как результат искажения, деформации идентичного, то есть как стирание правды. Лицо дается как похожее на себя и одновременно утрачивающее связь с собой. В смерти идентичность восстанавливается, но человек при этом окончательно покидает собственное тело. В момент восстановления схождения человек ис-

¹⁸ М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1990, с. 375.

чезает. Именно этот момент и фиксируется в сцене всматривания сына в лицо мертвого отца в «Круге втором». — Вот он какой! — как будто осознает сын, глядя на маску, в которой вновь обретенное абсолютное сходство дается как непреодолимое, *окончательное* различие.

Мучительность многих фильмов Сокурова основывается на этом ощущении бессилия кино достичь сущностного в человеке. Моменты же эпифании, откровения даются именно как *моменты фиксации движения* бытия к видимости, лица к его изображению, то есть фиксации утраты лица как такового. В фиксации этих невообразимых моментов кинематограф Сокурова достигает своей высшей точки.

Глава 3

РАЗЛИЧИЕ, ИЛИ ПО ТУ СТОРОНУ ПРЕДМЕТНОСТИ

(Эстетика Гейне в теории Тынянова)

Теория ОПОЯЗа располагается между полюсом видимого, воспринимаемого и полюсом чисто лингвистического, языкового. В этом смысле она занимает странное промежуточное положение между теорией симулякров и теорией символического. Особенность этой теории заключается в том, что поэтический язык тут постоянно интерпретируется как некое *тело*, которое может приобрести черты видимого. Поэтика ОПОЯЗа, таким образом, может пониматься не просто как протоструктурализм (что часто делалось в прошлом), но именно как теория неопределенности, мерцающей между слоем квазителесного, симулятивного и областью чистого различия. *Эту сторону формализма можно показать на примере работы Тынянова над творчеством Гейне.*

1. ТЫНЯНОВ И ГЕЙНЕ: ДЕСУБСТАНЦИАЛИЗАЦИЯ

Тынянов занимался Гейне со студенческих лет. Комментаторы сборника «Поэтика. История литературы. Кино» (Е. А. Тодлес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова) приводят свидетельства интереса Тынянова к Гейне уже в 1913 году. Они же ссылаются на письмо Тынянова к Венгерову, где начинающий филолог «предлагает в качестве дипломного сочинения работу “Тютчев и Гейне”»¹. Работа эта, писавшаяся между 1917 и 1921 годами, была впервые опубликована в упомянутом сборнике. Из нее возникли теоретические работы «Тютчев и Гейне» (1922), «Блок и Гейне» (1921). На протяжении своей жизни Тынянов регулярно занимался поэтическими переводами из немецкого поэта. Вне русской литературы Гейне, несомненно, наиболее важная для Тынянова фигура. Если у Шкловского были Стерн и Сервантес, то у Тынянова — Гейне.

Гейне имел решающее влияние на тыняновские теоретические разработки рубежа 10—20-х годов. Из него в значительной степени вышли две принципиальные для Тынянова идеи, касающиеся механизмов литературной эволюции, — об архаизме как новаторстве и о пародии.

¹ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 558.

Пародия — одна из центральных тем гейневской рефлексии, и связана она с ощущением десубстанциализации личностей в европейской культуре. Еврейство, эллинизм, аристократизм — все это для позднего Гейне чистая видимость, маски, лишенные какого бы то ни было содержания. Более того, все эти маски соотнесены друг с другом по принципу взаимной пародийности. Отчасти эта цепочка лишенных референтности видимостей напоминает ту, что Ницше позже опишет в «Рождении трагедии». Десубстанциализация, которую Гейне кладет в основу пародии, как заметил Лукач в своем раннем исследовании «Теория романа», характеризует типичный для современности процесс эволюции художественной формы. С точки зрения Лукача, сущность непосредственно присутствует в таком древнем литературном жанре, как эпос. Для греков, например, любая художественная форма еще жива и обладает абсолютной реальностью, она еще не отмечена никакой абстрактностью.

Постепенно, однако, вместе с процессом, который Лукач называет «созреванием», эта непосредственность выражения идеи становится все более проблематичной, наступает период рефлексии, которая, как мы знаем от Гегеля, отделяет субъективное от объективного, расщепляет единство и органичность древней художественной формы. Наступает эпоха романа, для которой характерно нарастание элементов абстракции и «удаление» сущности от формы. Форма теперь структурируется рефлексивно, и рефлексивность эта проявляется в иронии. Именно в момент исчезновения сущности и возникает то, что Гейне называл *пародией*. Теперь форма дается как отражение объективного в субъективном, как режим рефлексии и иронии. Показательно, что Лукач, так же как до него Гейне, а затем Варбург, поясняет свой тезис метафорой «падших богов». Падшие боги, пишет Лукач, становятся демонами (как Венера в гейневской легенде о Тангейзере). Демоны сохраняют силу, но они не пронизывают мир изнутри, они утрачивают имманентность. Мир теперь управляется внешними демоническими силами. Именно опустошение формы, отделение от нее сущности и позволяет состояться пародийному двойничеству, в котором демоническое проявляется с особой силой. Рядом с Фаустом появляется Мефистофель. И именно пара Мефистофель—Фауст представляет в глазах Гейне квинтэссенцию пародийности, как, впрочем, и иная пара: Дон Кихот и Санчо Панса. Лукач прямо определяет роман как эпопею без богов, но населенную демонами.

Показательно, что «Дон Кихот» избран Лукачем в качестве иллюстрации демонизации формы и одновременной ее трансформации в пародию. Рыцарская эпопея все еще движется верой в бога и его имманентным присутствием в художественной форме эпопеи. Но тогда, когда вера в бога начинает ослабевать, бог постепенно

превращается в демона. И этот демонизм обнаруживается в безумии Дон Кихота, которое раньше трактовалось бы как возвышенная вера. Роман, как пародия эпопеи, возникает одновременно с превращением бога в демона. В то же время литературная форма утрачивает «свои корни в трансцендентном бытии, и его [рыцарского романа] формы, которым уже нечего делать в плане имманентности, зачахли, стали абстрактными, так как, утратив сами субстанцию, они лишились силы создавать новые предметы»². Сервантес, по мнению Лукача, дал наиболее глубокую интерпретацию демонического как непреодолимой потребности в пародийном, когда героизм маскируется под гротеск, а вера выступает под маской безумия.

Лукач дал интерпретацию эволюции литературной формы (в том числе и у Гейне, которого он специально не рассматривает) от сущностного к чистой видимости и показал, что пародия — необходимый этап этой эволюции, характерной для современности.

Тынянов также испытывал интерес к десубстанциализации пародийного феномена, выявленной Гейне, но дал ей иную интерпретацию. Тынянов считает Гейне романтиком, который «исчерпал все ситуации романтики, с уничтожающей полнотой развил их и сделал раз навсегда невозможными и ненужными повторения»³. В качестве главных романтических мотивов он называет «его стремление на Восток — к метафорической родине, темные внезапные учения этого восточного предсуществования; внезапное сознание двойного существования, своей жизни как повторенной»⁴.

Тынянов тут не оригинален. Стремление к реставрации мифологического прошлого, ощущение двуслойности времени, в котором настоящее есть лишь реставрированное и ожившее прошлое⁵, — традиционно считались важными особенностями романтизма. Но эта романтическая двойственность времени, в отличие от обычных романтических клише, у Гейне, по мнению Тынянова, внутренне противоречива. Характеризуя поэтику Гейне, филолог отмечает его интерес к *мертвому* и *ложному* в пейзаже и замечает: «Пейзаж Гейне — живой, мертвый и ложный — целиком построен на оксюморонной связи несвязуемого»⁶. Тема невязки различных

² Дьердь Лукач. Теория романа. — Новое литературное обозрение, № 9, 1994, с. 52.

³ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 371.

⁴ Там же, с. 371.

⁵ Тынянов отмечает и нравственную двойственность Гейне, «убедительную проповедь аморализма, в которой уже слышатся звуки новой морали Ницше» (там же, с. 359). Он же замечает у него и «оксюморонное противоречивое слияние темы и формы» (там же, с. 364). Гейне, для Тынянова, — это повсеместное постулирование невязки планов.

⁶ Там же, с. 373.

слоев или сторон репрезентируемого, столь важная для Тынянова, вероятно, первоначально возникает из наблюдений над Гейне. Тынянов отмечает частый переход у Гейне мертвого в *иллюзорное* и одновременно говорит о десубстанциализации романтического эпитета: «Тогда как сила романтического эпитета — в его связи с определяемым, в его реальной значимости, подчеркивающей новое свойство, новое сродство предмета, сила гейневского эпитета — в игре противоречий его с определяемым, при полном отсутствии реальной значимости»⁷. Тынянов отмечает то же свойство, которое примерно в это время (1920) отмечает и Лукач. Но для Лукача десубстанциализация формы — отражение определенного этапа в развитии культуры, для Тынянова это нечто большее и иное.

Как понимать тот факт, что эпитет утрачивает «реальную значимость» и перестает выражать свойства предмета? С одной стороны, речь идет о том, что форма становится чистой видимостью, которая, как и у Ницше, больше не отсылает к сущности, к платоновской идее. Но это означает и нечто более существенное, а именно отказ от платонизирующей эстетики, столь важный для ОПОЯЗа. Произведение перестает пониматься как выражение некой идеи, эмоции, точки зрения, а форма, соответственно, — как носитель этой идеи.

Именно в таком контексте Тынянов пытается понять, что означают эпитеты у Гейне. Так, он отмечает чисто музыкальную функцию эпитетов, но он же пишет и о том, что они важны «в игре семантических противоречий, корневых хиазмов»⁸.

«Семантические противоречия» — это лишь иное обозначение отказа от «реальной значимости», уничтожения субстанциальности. В конце концов, Тынянов приходит к выводу о том, что тексты Гейне в основном лишены связи с реальностью, что они не репрезентативны. Этот вывод — неожиданный именно для Гейне, традиционного воплощения социально ангажированного сатирика. Основа гейневских текстов, по мнению Тынянова, заключается не в референтности, но в игре взаимных отражений. «Семантические противоречия» — это и есть форма пародичности. Тынянов пишет о Гейне: «Нигде мы не встречали такой тонкой грани, отделяющей свои, подлинные образы от пародических»⁹. Само наличие «подлинных образов» вызывает у Тынянова понятные сомнения. Он пишет, например, что «самая эмоциональность его лирики, доньше не возбуждающая, по-видимому, сомнений, может, однако, быть заподозренной»¹⁰. То же самое касается и «внесения реальных

⁷ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 375.

⁸ Там же, с. 376.

⁹ Там же, с. 377.

¹⁰ Там же, с. 379.

подробностей в стихах», которые у Гейне — просто «стилистическое явление». Но то же касается и фантастики. Его знаменитые Witz'ы — остроты, парадоксы, неожиданные и стремительные переходы — позволяют лишь создать оксюморонное смешение реальности с иллюзией, то есть осуществить десубстанциализацию текста. Субстанциальная пустота пронизывает все элементы гейневской формы: «И ритм, и рифма, и эпитет, и образ, и жанр являются у него стилизованными»¹¹.

Именно осознание тотальной десубстанциализации поэзии у Гейне стимулирует тыняновскую работу по построению собственной исторической поэтики, в основе которой оказывается пародия, то есть такое состояние формы, когда она утрачивает всякую субстанциальность и определяется только через Другое этой формы¹². Тынянов пишет: «...деление всего мира, всех характеров etc. на два вида — христианский, назарейский, и эллински-античный — оказывается вовсе не антитезой, а именно оправданием смешения обоих миров; подобно тем греческим богам, которые переоделись в костюмы монахов (легенда, рассказанная Гейне в «Elementargeister»), — эллины всегда у него снабжены эпитетами из христианского мира, как и наоборот...»¹³

Тынянов тут демонстрирует истинное понимание проблемы. Назарейский и эллинский не имеют в пародической системе Гейне своего первоначального значения. Они выступают у него как эпитеты, то есть уже как десубстанциализированные определения, как маски. Маски эти выполняют двоякую функцию: во-первых, дестабилизируют отношения между сущностью и формой, то есть деплатонизации этого отношения; и, во-вторых, выхода за рамки репрезентативности в область своеобразно понятого переживания настоящего.

Когда Тынянов утверждает, что макароничность гейневского стиха «разбивает у него элегическую и балладную форму, творя ощутимость самой формы как таковой»¹⁴, — он, конечно, формулирует некую опоязовскую догму, которая впервые была зафиксирована Шкловским. Но важно понять, что означает это утвержде-

¹¹ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 379.

¹² Илья Калинин говорит о «бессознательном “тегельянском background'e”» Тынянова, о диалектике как основе раннего (ассоциируемого Калининым с теорией пародии) и позднего (ассоциируемого с тем, что он называет «драмой» истории) периодов формализма (Илья Калинин. История литературы: между пародией и драмой (к вопросу о метаистории русского формализма). — Новое литературное обозрение, № 50, 2001, с. 289—295). И все же ницшевский субстрат представляется мне тут более существенным.

¹³ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 378.

¹⁴ Там же, с. 379.

ние Тынянова именно применительно к Гейне. Когда Шкловский говорит о выведении формы из автоматизма, он имеет в виду задержку или остранение. Эти приемы не уничтожают формальных конструкций. Когда то же самое Тынянов говорит о Гейне, он прежде всего говорит о разрушении какой бы то ни было субстанциальности формы. Гейне делает форму ощутимой не как конструкцию, но как снятие конструктивности, ее радикальное *разрушение*. Так, ощутимость формы у Гейне зависит от *взаимного уничтожения* им и элегической, и балладной формы. То, что Гейне позволяет нам ощутить, — это *не сама форма, но ее деструкция*. Если сформулировать эту ситуацию в иных терминах, речь идет об отказе от *репрезентации* прошлого, связанного с установившимися формами, и о попытке *пережить* настоящее через деструкцию старых форм.

В четвертой части своего юношеского исследования Тынянов довольно робко подходит к этой проблематике, формулируя ее в категориях «влияний» и «заимствований», которые мало пригодны для понимания десубстанциализации. Он сам понимал непригодность принятой им терминологии, поэтому сразу оговаривался:

Вопрос о «заимствованиях» и «влияниях» осложнен психологией творчества; все же, думается, возможно определить и объем и содержание понятия независимо от генетической его стороны. Под влиянием мы разумеем (независимо от психологического содержания) перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного *приема* из искусства другого художника или иностранной литературы¹⁵.

Тынянов понимает, что «влияние» и «заимствование» — термины «психологии искусства». Действительно, эти термины относятся прежде всего к сфере авторского поведения. Именно *автор* что-то заимствует, *автор* подвержен влиянию и т.д. Но эти формы авторского поведения имеют смысл только тогда, когда произведение понимается как выражение некоторого авторского замысла, как средство передачи какой-то авторской идеи. Если же форма совершенно утрачивает субстанциальность и оказывается ни к чему не отсылающей чистой видимостью, то радикально меняется и положение автора. И Гейне в этом смысле предельно радикален, он подвергает решительной дестабилизации любую иллюзию, видимость. Тынянов отмечает, что Гейне разрушает иллюзию (с помощью прозаизмов и особого ритма). Какой же цели служат «заимствования», если они не соотносятся с контекстом платонизи-

¹⁵ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 387.

рующей эстетики, если они ничего не выражают в смысле авторской индивидуальности?

Здесь мы со всей решительностью сталкиваемся с первыми тыняновскими попытками сформулировать принципы материальной эстетики, на которые обрушится Бахтин. С самого начала Тынянов описывает процесс заимствования как непсихологический, почти автоматический процесс. Может заимствоваться, например, «безразличный сам по себе материал» (из газеты, из уголовной хроники). Или может заимствоваться «чужестранный» материал, вообще не имеющий никакого отношения к материалу и даже к замыслу произведения, куда осуществляется перенос: «...таково внесение безразличных самих по себе диалектических, а в особенности чужестранных языковых особенностей; эти внесенные не из искусств частности зацветают новою жизнью в искусстве...»¹⁶

В статье «Тютчев и Гейне», выросшей из юношеского исследования, проводя различие между генезисом и традицией, Тынянов будет предельно ясен в своем понимании генезиса: «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы»¹⁷. Позже эти отношения будут Тыняновым переосмыслены. Как известно, Тынянов в дальнейшем будет делать акцент почти исключительно на эволюции — области системно-функциональных отношений. Генезис практически выпадет из поля его внимания. Объясняется это совершеннейшим окказионализмом генезиса, его принципиальной «бессмысленностью». В статье «Тютчев и Гейне» Тынянов говорит о совершенной непредсказуемости генетических отношений, их чистой случайности. Отношения между Гейне и Тютчевым в значительной степени относятся к генетическому ряду, так как никаких закономерных внутрилитературных связей между ними не было. Тынянов поясняет: «Построение генетической истории литературы невозможно; но установка генезиса имеет свою, негативную, ценность: при ней лишний раз выясняется своеобразие словесного искусства, основанное на необычайной сложности и неэлементарности его материала — слова»¹⁸.

«Безразличный сам по себе» «чужестранный» материал применительно к Гейне — это эллинское в контексте назарейского, еврейское в контексте христианского и наоборот. Эти элементы не

¹⁶ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 388.

¹⁷ Там же, с. 29. В качестве фундаментального эволюционного фактора Тынянов, например, рассматривал жанровую обусловленность литературной формы в контексте данной культуры и данного времени.

¹⁸ Там же, с. 29.

принадлежат автору, так как в значительной мере лежат вне его горизонта. Но эти элементы, хотя с функционально-системной точки зрения и «бессмысленны», не бесплодны. Их значение было многократно подчеркнуто Гейне, и Тынянов лишь повторяет его, когда говорит, что они «зацветают новой жизнью». Речь идет буквально о диалектике *мертвого* и *живого*, которая, конечно, не укладывается в рамки психологии творчества.

Чужое для Тынянова — всегда генетическое явление, оно может служить поводом для некоего текста, «явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу»¹⁹. Так, генетически многие стихи Тютчева, по мнению Тынянова, восходят к Гейне и романтической традиции, а эволюционно продолжают архаическую традицию отечественного классицизма.

Генетическое имеет лишь тот смысл, что позволяет оттенить лексическую странность языка, который использует тот же Тютчев, трактуя гейневские темы, для которых этот язык «не органичен». Двойственность и пародийность, таким образом, не имеют никакой иной роли, кроме специального выделения окраски слова. В той же статье Тынянов вынужден провести тонкое различие между «значением» слова и его «окраской». Значение при этом он связывает с «предметным образом», а окраску со «словесным образом». Конфликт генетического и эволюционного, который подпадает под понятие пародичности, главным образом и приводит к смещению акцента с *предметного* на *словесный* образ.

2. БЛОК И СПИНОЗА: НЕВЫРАЗИМОЕ КАК СВОБОДА

Проблема эта требует специального рассмотрения и целиком связана с Гейне. Принципиальной в этом контексте является статья Тынянова «Блок и Гейне». В октябре 1921 года Тынянов выступал на вечере памяти Блока с докладом на тему «Блок и Гейне». Доклад был опубликован зимой 1921 года в сборнике «Об Александре Блоке», изданном петроградским издательством «Картонный домик». В 1928 году Тынянов поместил статью в «Архаистах и новаторах», сократив все, что касается Гейне. В предисловии к книге он объяснил свое решение: «Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбро-

¹⁹ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 29.

сил»²⁰. Но именно искусственность параллели говорила о ее генетическом характере, а потому параллель эта приносится в жертву вместе со всем тем, что относится к генезису.

Параллель, которую проводит Тынянов, имеет большое значение. Блок представлен как русский вариант Гейне, который назван Тыняновым одним из самых близких Блоку поэтов. Близость эта выражается, например, в широком использовании Блоком мотивов двойничества. При этом двойник у Блока на первый взгляд похож на гейневского. В «Ночной фиалке» это может быть, например, «нищий бродяга», когда-то пировавший с королями. «Сначала этот второй является отдельно, самостоятельно (Паяц), только контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником»²¹. Но эффект двойничества тут иной, чем у Гейне: «Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий на *острие копья весну*, и одновременно *нечистый и продажный, с кругами синими у глаз*, — все сливается в предметно неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (*сумрак улиц городских*)»²². Несоединимость личин может слиться в некий «предметно неуловимый», но все же единый образ благодаря установке Блока на эмоциональность. Эмоциональность позволяет Блоку использовать штампы, стертые образы — Арлекина, Командора, Гамлета, Кармен и т.д., — потому что «эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе»²³. Более того, ходячие образы нужны Блоку, потому что на них налипла «старая эмоциональность». Двойничество накладывает на образы нечто вроде уклончивости и колебания, которое хотя и ослабляет предметность, видимость образа, но создает некую *иную предметность*, непосредственно вытекающую из эмоциональности. Тынянов даже говорит, что эмоциональность позволяет за стихами возникнуть лирическому лицу самого поэта: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*»²⁴.

Гейне решительно противопоставляется Блоку (и сопоставление это не в пользу русского поэта, что довольно удивительно в контексте его недавней трагической смерти). Гейне решительно отказывается от предметности. «Для Гейне характерно полное уничтожение живописности эпитетов»²⁵. Но он отмечает, как ком-

²⁰ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 396.

²¹ Юрий Тынянов. Блок и Гейне. Letchworth Herts, Pridaux Press, 1979, p. 9.

²² Там же, с. 10.

²³ Там же, с. 14—15.

²⁴ Там же, с. 18.

²⁵ Там же, с. 21.

промисс, и блоковскую эмоциональность. «Образ у Гейне не строится ни по признаку предметности, ни по признаку эмоциональности, он прежде всего — словесный образ <...> словесный образ ощутим именно в ущерб предметному²⁶, когда предметность в нем непредставима, противоречива, поэтому оксюморон (связь эпитета с определяемым по противоречию) — наиболее обычное построение образа у Гейне»²⁷. Тынянов, по существу, отмечает тот факт, что Гейне мыслит не в категориях воображаемого, то есть в категориях видимого и симулякров, но в категориях самого языка, то есть непредставимого, символического.

По существу, словесный образ здесь именно возникает как результат ничем не компенсируемой невязки (такой же, как между явлениями генезиса и эволюции). Тынянов пишет об ужасе, который вызывает у Гейне любая предметность («там, где революция грозила обернуться своей предметной стороной, он с ужасом от нее отворачивается»)²⁸. Но эта свобода от предметности определяется Тыняновым как безграничная свобода от материала, то есть как вообще свобода *par excellence*. Поэтому Гейне, «играя темами, их разрушает»²⁹. При этом он не создает и никакого эмоционального единства, но сплошной эмоциональный диссонанс.

В более поздней статье «Портрет Гейне» Тынянов говорит об остроумии как способе соединения несоединимого: «Материал всех стран и веков, интернациональный материал журналистики и газеты хлынул у Гейне в поэзию, скрепленный остроумием, “витцем”. “Моисей, Медицейская Венера, пароход, Марафонская битва, Гегель” — таковы пересчеты Гейне. “Лот, Тарквиний, Моисей, Юпитер, г-жа Сталь, Навуходоносор” — другой пример»³⁰. Комбинация такого рода имен не может создать никакого исторического единства и держится исключительно на «витце»³¹ — ироническом остроумии.

²⁶ Предметное у Гейне возникает, по мнению Тынянова, только в виде комического.

²⁷ Там же, с. 21—22.

²⁸ Там же, с. 23.

²⁹ Там же, с. 25.

³⁰ Юрий Тынянов. Портрет Гейне. — В кн.: Генрих Гейне. Сатиры. Л., Academia, 1927, с. 13. Хочу выразить благодарность Илье Калинину, который помог мне достать этот текст Тынянова, отсутствующий в библиотеках США. Текст этот сам по себе любопытен и тем, что он, будучи «популярным» по своему жанру, отчасти пародирует литературный стиль Шкловского, который, по видимому, в сознании Тынянова второй половины 20-х годов — воплощение «популярного» стиля.

³¹ Лаку-Лабарт и Нанси определяют Witz как «соединение разнородных элементов» и считают его неотъемлемым элементом фрагментарной формы у романтиков. Witz предполагает «внезапную идею» — *Einfall*, — которая нео-

Сравнивая двух поэтов, Тынянов считает, что Блок «ужасается иронии Гейне», что он «говорит о “пустыне”», то есть непредставимости, которую создал Гейне вокруг себя своей иронией. Он не примет исключительно словесных образов Гейне, переводя их на предметную плоскость³². Гейневская ирония и пародичность обладают, по мнению Тынянова, такой энергией негативности, что выходят в область свободы как во внелитературное пространство. Литература вообще в таком контексте оказывается областью «несвободы»³³. Уже в этих радикальных оценках сам Тынянов решительно выходит за рамки ОПОЯЗа, но затем возвращается в эти рамки, как будто испугавшись собственного и гейневского радикализма. Тынянов завершает статью выводом, чреватым далеко идущими последствиями: «Не понимая и не принимая язык свободы Гейне, Блок переводит на предметный язык поэзии, — ибо они связаны для него своей эмоциональностью»³⁴.

Блок и Гейне стоят на двух разных полюсах поэзии. Один строит свое искусство по признаку эмоциональности, другой — по признаку чистого слова. Примитивная музыкальная форма, прообраз которой — романс, — и литературный, словесный орнамент, высшим прообразом которого является арабеска.

Поэтому столько споров вокруг Гейне, и при жизни, и после смерти, — поэтому Блок беспорен.

И если Гейне навсегда останется примером и образцом самодовлеющего словесного искусства, а знак его стоит над новой поэзией, то Блок являет пример крупного художника в подчиненном роде поэзии — эмоциональном³⁵.

Несколько пренебрежительная оценка «эмоционального» должна быть понята на фоне декларированного Тыняновым отхода от психологизма и кантовского понимания свободы, к которому апеллирует филолог. Как известно, Кант предлагал мыслить свободу «как независимость от всего эмпирически данного, и следовательно

жиданно приводит к синтезу совершенно разнородных идей (Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany, SUNY Press, 1988, p. 52).

³² Юрий Тынянов. Блок и Гейне, с. 28.

³³ «Искусство — вивисекция; оно дается взамен зарождения новой души, оно убийство ее; не осуществление свободы в искусстве, а рабство птицы, поющей в тяжелой клетке. Искусство — клетка, стальная, тяжелая. Искусство — проклятие, убийство» (там же, с. 30).

³⁴ Там же, с. 30.

³⁵ Там же, с. 31—32.

но от природы вообще...»³⁶. Под природным им понималось все, что существует в формах чувственного опыта, то есть представлений, имеющих временное и пространственное измерение. Так как именно в рамках времени прошлое всегда детерминирует настоящее³⁷, а потому не оставляет места для свободы. Поэтому поэзия, связанная с видимыми пространственно-временными образами, по определению не свободна. Свобода связывается, таким образом, с понятием чистого словесного образа, полностью очищенного от предметности и связанного с арабеской, орнаментом. В ином месте Тынянов пишет о «хиастической игре эпитетов», производящей не образ, но «скрещение образов, дающее арабеску, орнамент»³⁸. И хотя Тынянов ни разу не упоминает гейневского иудейства (о котором он говорит в «Портрете Гейне»), он сознательно связывает поэзию Гейне с иудаистским иконоборчеством, радикальным отсутствием зримого образа.

В «Портрете Гейне» Тынянов вновь возвращается к проблеме предметности. Он утверждает, что основой творчества Гейне является его «личность»: «“Личность” до неприличия — настоящая атмосфера Гейне. Личного тона его прозы и стихов не вынесла немецкая литература»³⁹. Но личность его несколько не похожа на строящуюся на эмоциональности личину Блока. У Гейне она основана не на эмоциональности, но на «витце»: «И по закону его “витца” в его “литературной личности” сочетались: “рыцарь духа” (гладиатор тож), эллин, еврей, странствующий студент (со всеми особенностями студенческой речи). Менялись костюмы, и Гейне остался под конец — в “Romanzero” — голым»⁴⁰. Быть «голым» в литературе, утверждает Тынянов, можно только благодаря остроумию. Нагота, о которой говорит исследователь, — это парадоксальный продукт взаимного отрицания и взаимного уничтожения масок. Поскольку все маски через «витца» взаимно исключаются, видимость отпадает, личность обнаруживается в своей наготе, но нагота эта не есть нечто видимое, предметное, но лишь отрицание всякой видимости, иудейский иконоклазм.

Иудейство Гейне было специально отрефлексировано Блоком, серия докладов которого о немецком поэте стимулировала интерес

³⁶ Иммануил Кант. Критика практического разума. — В кн.: И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 4(1). М., Мысль, 1965, с. 425.

³⁷ «Так как прошедшее время уже не находится в моей власти, то каждый мой поступок необходим в силу определяющих оснований, которые не находятся в моей власти» (там же, с. 423).

³⁸ Юрий Тынянов. Блок и Гейне, с. 21.

³⁹ Там же, с. 14.

⁴⁰ Там же, с. 15.

Тынянова к рассмотрению их в параллели⁴¹. В марте 1919 года Блок на заседании редколлегии издательства «Всемирная литература» сделал доклад «Гейне в России»⁴², в котором утверждал, что сегодня Россия не имеет органичного литературного языка для переводов Гейне. Но вместе с тем для понимания Гейне впервые созданы благоприятные условия. Именно сейчас «может быть услышан голос подлинного Гейне». Связано это с тем, что Гейне «в основе своей» — антигуманист, а культура вошла в период принципиального антигуманизма (тема эта была развита в статье Блока «Крушение гуманизма»). Антигуманизм выражается в падении устойчивых норм, в том числе этических, и в выдвигании на первый план чистой видимости, в виде «мелькания бесчисленных личин», «масок». «Это мелькание, — писал Блок, — знаменует собою, что человек весь пришел в движение, весь дух, вся душа, все тело захвачены вихревыми движениями»⁴³. Речь шла о хаосе, порождаемом революцией и отменяющем всякие элементы порядка, в том числе, между прочим, и темпоральности как форму причинности. Гейне связывался Блоком с разрушением относительно статичного образа, некоего целостного «лица», которое Тынянов обнаруживал за эмоциональным строем блоковской поэзии. Симулякры рушатся, потому что вместе с порядком из реальности исчезает сама возможность ее имитировать.

Пожалуй, самым интересным высказыванием Блока о Гейне был его доклад того же 1919 года «О иудаизме Гейне», подготовленный к печати в 1921 году и опубликованный в «Жизни искусства» в 1923 году. Это выступление было ответом на доклад А. Л. Волинского «Разрыв с христианством». Волинский высказывал убежденность, что гуманизм является сущностью иудаизма, от которой нельзя отказаться. Показательно, что в ответ на утверждение Блока, будто Гейне изменил иудаизму, Волинский заявлял, что Гейне никогда не изменял религии своих предков⁴⁴. Блок попытался объяснить, что понятие «измены» не имеет для него негативного оттенка, так как в случае, подобном гейневскому, она происходит

⁴¹ В 1920 и 1922 годах вышли 2 тома «Избранных сочинений» Гейне под редакцией Блока.

⁴² Блок придавал этому докладу важное значение. Он записывал в дневнике: «Вчера — большой день. Я прочел доклад о Гейне (положение дела с переводами его), затронув в нем тему о крушении гуманизма и либерализма (во «Всемирной литературе»)» (Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1963, с. 355—356).

⁴³ Александр Блок. Гейне в России. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1962, с. 125—126.

⁴⁴ Доклад Волинского «Ответ А. А. Блоку» был напечатан в «Жизни искусства», 1923, № 31, там же, где и текст Блока.

«не от бедности и убожества, а от величайшей полноты, не от оскудения жизни, а от чрезмерного накопления жизненных сил»⁴⁵. Этот витализм измены главным образом характеризует двойственность религиозного сознания Гейне — иудея и христианина и даже эллина одновременно. Но самая интересная часть статьи касается отношения Гейне к природе и, в подтексте, к предметности гейневского видения:

Когда Браудо спорил с Жирмунским, что Гейне не мог не чувствовать природы, у меня была потребность доказывать, что он ее не чувствовал. Когда Волынский доказывает, что Гейне, как иудей, не чувствовал природы, у меня потребность — доказывать, что он ее чувствовал. Это происходит оттого, что Гейне и тут противоречив до крайности, совмещает в себе, казалось бы, несовместимое.

Во-первых: Гейне действительно чувствует природу не так, как чувствовали ее иенские романтики <...>.

Во-вторых: Гейне действительно чувствует природу как *natura naturans*; он чувствует как пламенный иудей, это навинское солнце, горящее в его собственном мозгу.

В-третьих: по глубочайшему замечанию Волынского, евреи не чувствуют природы как *natura naturata*; да, это так. Но Гейне есть величайшее исключение, подтверждающее это правило. Он чувствовал иногда *natura naturata* как дай бог арийцу...⁴⁶

Блок здесь отсылает к Спинозе, перетолковавшему старые схоластические понятия *natura naturans* и *natura naturata*. Спинозизм явно просвечивает в контексте блоковского «крушения гуманизма», хотя прямо он и не назван. Это связано с тем, что осуществленный Спинозой отказ от понятия «конечной причины» снимал отчетливо этический оттенок с действий человека. В итоге даже такой убежденный спинозист, как Шеллинг, в своей философии свободы стремился восстановить возможность ориентиров добра и зла. В конце XIX века спинозизм явно воспринимался как предтеча критики морали у Ницше.

Перетолкование Спинозой схоластической дихотомии двух видов природы также было связано с проблемой свободы, воплощением которой Тынянов считал Гейне. У схоластиков, в частности у святого Фомы, творения божьи обозначались как *natura naturata* (природа порожденная), в то время как Бог — «всеобщая

⁴⁵ Александр Блок. О иудаизме у Гейне. — В кн.: Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 6, с. 147.

⁴⁶ Там же, с. 148—149.

причина всех естественно возникающих вещей» — назывался *natura naturans* (природа порождающая)⁴⁷.

В «Этике» (1, теор. 29, схолия) Спиноза так определял интересные меня понятия:

Под *natura naturans* нам должно понимать то, что существует само в себе и представляется само через себя, иными словами, такие атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т.е. (по кор. 1 т. 14 и кор. 2 т. 17) Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина. А под *natura naturata* я понимаю все то, что вытекает из необходимости природы Бога, иными словами, — каждого из его атрибутов, т.е. все модусы атрибутов Бога, поскольку они рассматриваются как вещи, которые существуют в Боге и без которого не могут ни существовать, ни быть представляемы⁴⁸.

Свобода порождающей природы определяется тем, что она есть выражение субстанции в атрибутах. Субстанция не нуждается ни в чем внешнем для своего существования, она, как Бог, абсолютна, автономна и самодостаточна, ее сущность определяется лишь внутренне присущей ей необходимостью, в то время как порожденная природа есть выражение модусов атрибутов субстанции, то есть нуждается в субстанции для своего существования, а потому она несвободна⁴⁹.

Но каков смысл утверждения Вольтерского, что для иудеев, и Гейне в том числе, природа всегда есть *natura naturans*? Положение это, как мы видели, принимает и Блок, хотя и утверждает, что иногда Гейне чувствовал *natura naturata* «как дай бог арийцу». На самом поверхностном уровне речь идет о том, что природа для иудея — не

⁴⁷ См. Harry Austryn Wolfson. *The Philosophy of Spinoza*, v. 1. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, p. 254.

⁴⁸ Бенедикт Спиноза. Сочинения в двух томах, т. 1. СПб., Наука, 1999, с. 276.

⁴⁹ Шеллинг утверждал, что свобода не противоречит систематическому единству мира: «...стремящийся к единству разум и чувство, утверждающее свободу и индивидуальность, всегда сдерживаются лишь насильственными требованиями», — писал он, ссылаясь на пример Спинозы (Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг. *Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах*. — В кн.: Шеллинг. Сочинения в двух томах, т. 2. М, Мысль, 1989, с. 86). Хайдеггер указывал, что у Шеллинга именно свобода позволяет обнаруживать единство мира вещей: «Первичный опыт свободы в то же время включает в себя опыт единства всего существующего в его основании» (Martin Heidegger. *Schelling's Treatise on the Essence of Human Freedom*. Athens, Ohio, Ohio University Press, 1985, p. 69). Основание — субстанция — обеспечивает единство мира, данное нам в опыте свободы.

совокупность предметов, вещей, порожденных Богом и зависимых от Бога, но сам Бог, само творение, или, как говорил Спиноза, — выражение субстанции в атрибутах.

Для того чтобы понять, что означает понятие «чистого словесного образа», лишенного предметности, имеет смысл на некоторое время отвлечься и сказать несколько слов о *natura naturans* Спинозы, понятии, которое, на мой взгляд, может пролить свет на этот сложный вопрос.

Проблематика выражения Бога в бесконечных атрибутах восходит к схоластике, которая применительно к Богу говорила о трех типах атрибутов: 1) символических обозначениях, формах, фигурах, знаках; 2) атрибутах действия и 3) атрибутах сущности. Схоластика давала и список различных божественных атрибутов: добро, сущность, разум, жизнь, мудрость, добродетель, блаженство, истина, вечность, любовь, мир, единство, совершенство⁵⁰. Спиноза постоянно критиковал такого рода атрибуты, приписываемые Богу, и в «Богословско-политическом трактате», где говорил, что откровение в Писании больше характеризует человека, чем Бога, и в «Кратком трактате о Боге, человеке и его счастье», где Спиноза называет перечисленные атрибуты не истинными атрибутами Бога, но *собственными признаками* (*propria*), «которые, правда, принадлежат вещи, но никогда не объясняют, что такое сама вещь»⁵¹.

Он предлагает отдельно рассмотреть «вещи, которые они [люди] приписывают Богу и которые, однако, не принадлежат ему, каковы: *всеведение, милосердие, мудрость* и т.д., которые, будучи лишь определенными модусами мыслящей вещи, никоим образом не могут существовать, ни быть поняты без субстанции, модусы которой они составляют, и поэтому не могут быть приписаны *существованию, состоящему только из себя*»⁵². Ограниченность этих «собственных признаков» была очевидна и для теологов, создавших негативную теологию, отрицавшую позитивное отношение такого рода атрибутов к Богу. По мнению Спинозы, никакие подлинные атрибуты Бога не даются им в откровении. Откровение служит лишь для того, чтобы заставить человека вести себя тем или иным образом, а потому атрибуты в откровении часто принимают моральный облик — добра, добродетели и т.д. Эти моральные атрибуты не имеют никакого субстанциального отношения к Богу. Они — настоящие *propria*. Делёз замечает:

⁵⁰ См. обсуждение связи атрибутов Спинозы со схоластическими: Gilles Deleuze. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris, Ed. de Minuit, 1968, p. 44–46.

⁵¹ Спиноза. Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье (гл. 7). — В кн.: Бенедикт Спиноза. Сочинения в двух томах, т. 1. СПб., Наука, 1999, с. 34.

⁵² Там же, с. 52.

Знак всегда относится к *grorgia*; он всегда обозначает заповедь; и он всегда обосновывает наше послушание. Выражение всегда касается атрибута; оно выражает сущность <...>. Дело доходит до того, что «слово божье» имеет два различных смысла: одно экспрессивное слово не нуждается ни в словах, ни в знаках, но лишь в сущности Бога и в понимании человека. Импрессивное, повелительное слово, действующее через знаки и заповеди: оно не экспрессивно, но поражает наше воображение и вдохновляет нас на необходимое послушание⁵³.

Natura naturans относится к области выражения атрибутов, *natura naturata* относится к области модусов, зависимых от субстанции, а потому к области знаков. Из бесконечного множества атрибутов, выражающих себя в *natura naturans*, нам известны лишь два: мышление и протяжение. Но оба они даны нам не в откровении, не в знаках, а «формально» в природе, как выражается Спиноза. Оба атрибута — истинные экспрессивные имена Божьи. Всякий атрибут, по мнению Спинозы, выражает сущность субстанции. Иначе говоря, он отсылает к субстанции как к чему-то от себя отличному, иному. Между тем субстанция у Спинозы едина, а потому формальному различию между атрибутами не соответствует никакое различие бытия. Субстанция — это *иное* по отношению к атрибутам, *единое* для всех атрибутов. Делёз в связи с этим говорит, что все атрибуты одновременно «идентичны в бытии и различны в формальном плане»⁵⁴. Формальное различие Спиноза идентифицирует с реальным различием. Делёз утверждает: «Именно формальное различие дает абсолютно непротиворечивое понятие единства субстанции и множественности атрибутов, оно дает реальному различию новую логику»⁵⁵. Чрезвычайно существенно, что у Спинозы множество атрибутов связаны с единством субстанции не негативным образом, как у Псевдо-Дионисия Ареопагита или Николая Кузанского, но позитивным образом, через позитивно утверждаемое различие экспрессивности, потому что атрибуты — это *утверждения* Бога, его *истинные* имена. Дело в том, что эти атрибуты — протяженность и мышление — позитивно конституируют Бога, формально составляют его природу.

В мои намерения, конечно, не входит превращать Гейне, а вслед за ним и Тынянова в теоретических спинозистов. И все же то, с чем мы сталкиваемся у Гейне (и Блок с Тыняновым отчетливо ошущали это), — это прежде всего решительная критика морализ-

⁵³ Gilles Deleuze. Spinoza et le problème de l'expression, p. 48.

⁵⁴ Ibid., p. 56.

⁵⁵ Ibid., p. 57.

ма как области ложных *progrgia*. «Мелькание бесчисленных личин», отмеченное Блоком, это перебор ложных модусов, определяющих некую сущность, но не объясняющих ее. В конце концов в образе *natura naturans* все это разнообразие «собственных признаков», ложных имен — *natura naturata* — исчезает, уступая место странному языку экспрессивности, который больше не является языком слов и вещей, но языком чистого различия. Различие это обладает несомненной позитивностью, оно отсылает к некоему единому образу, но определить его в рамках предметности совершенно невозможно. В начале XX века этот язык чистой экспрессивности все чаще ассоциировался с мировой волей Шопенгауэра и ее выражением в музыке. Эта идентификация *natura naturans* с музыкой произошла под воздействием Ницше.

Блок решительно порывает с миром *progrgia* — ложных имен в своем понимании крушения гуманизма. Гуманизм для него — это господство человеческой субъективности, разума, науки, расчленяющих мир на понятия. В записи в дневнике от 27 марта 1919 года (то есть сразу же после доклада о Гейне во «Всемирной литературе») он провозглашает Шиллера вершиной гуманизма. В Шиллере «человек» еще соединялся с «музыкой». Но после Шиллера гуманизм приходит в упадок. Связь музыки с гуманизмом рассыпается: «Страшный Кант ставит пределы познанию. В ответ на этот вызов, брошенный закрывающимся гуманизмом, взлизывают на поверхность гуманного мира первые пламенные языки музыки, которые через столетие затопят пламенем весь европейский мир»⁵⁶. Музыка, то есть мировая воля, больше не проходит через искусство и, в частности, литературу. Блок прямо идентифицирует с музыкой революционные массы⁵⁷. После вторжения на арену истории масс и музыки (что одно и то же) литература и искусство решительно отделяются от музыки. Блок пишет о желании «гуманной критики» «запаять гроб искусства»⁵⁸. Речь идет о стремлении гуманизма противопоставить музыке видимое, репрезентативное, симулякры *progrgia*. Гейне у Блока выступает как выразитель духа музыки, то есть именно как антигуманист, отрицающий значимость «модусов» и прямо восходящий к непредставимому, к *natura naturans*, воплощенной в нефигуративности музыки.

Здесь совершенно очевидна параллель с Ницше, который писал:

⁵⁶ Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 7, с. 357.

⁵⁷ «Лицо Европы озаряется совершенно новым светом, когда на арену истории выступают “массы”, народ — бессознательный носитель духа музыки. Черты этого лица искажаются тревогой, которая растет в течение всего века» (там же, с. 358).

⁵⁸ Там же.

...дионисическая музыка и является для нас таким всеобщим зеркалом мировой воли: наглядное событие, преломляющееся в этом зеркале, тотчас же расширяется для нашего чувства в отображение вечной истины. И наоборот, такое наглядное событие в подражательной и живописующей музыке новейшего дифирамба немедленно лишается всякого мифического характера; музыка стала теперь лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление, так что теперь подобное музыкальное подражание битве, например, исчерпывается шумом марша, звуками сигналов и т.д., а наша фантазия задерживается именно на этих поверхностных мелочах. Живопись звуками есть поэтому во всех отношениях нечто прямо противоположное мифотворческой силе истинной музыки: в ней явление становится еще беднее, чем оно есть на самом деле...⁵⁹

В этом фрагменте из Ницше особенно хорошо видно противопоставление нерепрезентативного — в музыке — живописному, «подражающей и живописующей музыке», то есть как раз тому предметному началу, которое некоторая музыка в себе несет. Изобразительность максимально обедняет явление и отрывает его от творящего волевого порыва *natura naturans*. В изобразительности, подражательности утрачиваются мифологичность и, соответственно, связь с единым. Единое подвергается в изобразительности распаду, фрагментации.

Тынянов в своей статье о Блоке и Гейне пытается определить единство за различием — как орнамент, арабеску, то есть противоречивое сочетание различных штрихов и виньеточных капризов и некоего единства, повторности, идентичности, возникающих из различия. Мне представляется, что, внимательно следуя за Гейне, Тынянов приблизился к формулировке эстетики экспрессивности, отчасти близкой Спинозе, но так до конца и не завершил формулировку своих интуиций. Тот факт, что он при republicации своей статьи отбросил часть, касающуюся Гейне, в этом смысле очень показателен.

3. ШКЛОВСКИЙ: БЕЗОБРАЗНОЕ, НО ВИДИМОСТЬ

В любом случае мне представляется, что Тынянов в начале 20-х годов стоял на перепутье между «формализмом», чьи основы

⁵⁹ Фридрих Ницше. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм. — В кн.: Ф. Ницше. Сочинения в двух томах, т. I. М., Мысль, 1990, с. 124.

были заложены Шкловским, и совершенно иным типом эстетики⁶⁰. Чтобы понять своеобразие позиции Тынянова, следует сказать несколько слов о Шкловском — человеке гениальной интуиции, но гораздо более структурного, конструктивного мышления.

Основы своей теории Шкловский изложил в манифесте «Искусство как прием», который он начал с атаки на теорию внутренней формы Потебни (объекте специальной критики в статье «Потебня» 1916 года, большими фрагментами включенной в «Искусство как прием»). Ошибка Потебни, по мнению Шкловского, заключается в том, что он считает поэзию мышлением образами. Шкловского интересуют образы, но раздражает понятие *мышления*, которое он считает практическим средством «объединять в группы вещи», в то время как поэтический образ не является способом мышления, но «средством усиления впечатления». Поэтический образ усиливает *впечатление*. Прозаический же образ — это средство *мышления*. Оно — лишь форма абстрагирования какого-либо качества, например: «...арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова=шару, арбуз=шару. Это — мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией»⁶¹.

Прозаический образ — форма познания вещи — совершенно не интересует Шкловского. Его не интересуют, если можно так выразиться, *естественные атрибуты*, его интересуют исключительно *тропы* и *фигуры*, в которых уничтожен когнитивный элемент. Разрушение установки на когнитивность, по мнению Шкловского, позволяет приписать вещам *жизнь*, которой они лишились в процессе познания. «Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. <...> Так пропадает, в ничто вмняясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны»⁶². Шкловский дает в статье знаменитое определение искусства:

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс

⁶⁰ Питер Штайнер даже относит Шкловского и Тынянова к различным типам формализма. Шкловский, по его мнению, воплощает «механический» формализм, а Тынянов — «системный», лежащий в русле лингвистики Соссюра и философии Кассирера (Peter Steiner. Three Metaphors of Russian Formalism. — Poetics Today, v. 2, n° 1b, Winter 1980—1981, p. 592—116).

⁶¹ Виктор Шкловский. Теория прозы. М., Федерация, 1929, с. 10.

⁶² Там же, с. 12—13.

в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно⁶³.

Определение это страдает недостатками, из которых самый сильный — психологизм. В нем упрекал Шкловского, например, П. Н. Медведев, который сознательно преувеличивал психологическую основу формалистской теории⁶⁴. Защищаясь от упреков в психологизме, Эйхенбаум по-своему феноменологизировал установки Шкловского:

Ясно, что *восприятие* фигурирует здесь не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего. Понятие «формы» явилось в новом значении — не как оболочка, а как полнота, как нечто конкретно-динамическое, содержательное само по себе, вне всяких соотносительностей. В этом выражается решительный отход от принципов символизма, для которого «сквозь форму» должно было просвечивать нечто уже «содержательное»⁶⁵.

Эйхенбаум тут совершенно справедливо делает акцент на процесс, то есть именно на «делание вещи», а не результат этого процесса. Важной особенностью позиции Шкловского был полный отказ от когнитивности, от мышления и логики. Художественность отрывается от понимания, а элементы формы (тропы, фигуры) совершенно утрачивают связь с любым выражением смысла. Вот почему Шкловский, в отличие от Тынянова, решительно отрывает свой подход от экспрессивной поэтики в русле Спинозы. «Атрибут» у Шкловского оказывается «поэтическим» в той мере, в какой он *логически не сопряжен* с некой субстанцией. Этот отказ от когнитивизма понятен и тоже восходит к Шопенгауэру и Ницше, которые видели упадок чистого экспрессивизма в рациональности

⁶³ Виктор Шкловский. Теория прозы. М., Федерация, 1929, с. 13.

⁶⁴ «Установка произведения на ошутимость есть наихудший вид психологизма, так как здесь психофизиологический процесс становится чем-то абсолютно самодовлеющим, лишенным всякого содержания, т.е. всякой зацепки за объективную действительность. Как автоматизация, так и ошутимость не являются объективными признаками произведения; в самом произведении, в его структуре их нет. Издаваясь над теми, кто ищет “душу” и “темперамент” в художественном произведении, формалисты в то же время сами ищут в нем психофизиологическую возбудимость» (П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. М., Лабиринт, 1993, с. 165—166).

⁶⁵ Борис Эйхенбаум. Теория «формального метода». — В кн.: Б. Эйхенбаум. О литературе. М., Советский писатель, 1987, с. 384—385.

(которую Ницше ассоциировал с Сократом и Еврипидом). Мышление понятиями у Ницше — это то же самое, что деградация музыки до изобразительности, это особая («гуманистическая» — сказал бы Блок) форма фрагментации целого, его утраты.

Неудивительно поэтому, что Шкловского прежде всего интересует не *видение* некоего предмета, некой стабильной формы («лица», «образа») ⁶⁶, но именно процесс *восприятия*, его *растяжение* («задержка») — процесс, который, по существу, не имеет объекта. Процесс восприятия утрачивает объект, но не избавляется окончательно от его призрака. Эйхенбаум говорит о чем-то «конкретно-динамическом». Шкловский отказывается от объекта восприятия, но при этом говорит, что целью искусства является «перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение» ⁶⁷. «Семантическое изменение» — это нечто отличное от полной утраты репрезентативности. Тут же Шкловский дает существенное пояснение. Он утверждает, что «семантическое изменение» нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия. Он пишет о том, что в «художественном» тексте «видение <...> представляет цель творца и оно “искусственно” создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности» ⁶⁸. Шкловский понимает под «семантическим изменением» своего рода перекодировку образа из пространственных образов во «временной», выражающий *задержку*, *растягивание* и переживание процесс делания. Трудно, конечно, представить, что это за временная форма, в которую превращается пространственная. Но важно то, что она продолжает оставаться слабо симулятивной, образной, «конкретно-динамической», по выражению Эйхенбаума. Почему?

Конечно, самым прямым аналогом формы в ее временной непрерывности является музыка. Но музыку Шкловский сознательно игнорирует, хотя и упоминает в значимом контексте:

После четвертьвекового усилия академику Овсяннику-Куликовскому наконец пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства — определить их как

⁶⁶ Он подчеркивает, что «образность» не является основой искусства: «Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии» (Виктор Шкловский. Теория прозы, с. 9).

⁶⁷ Виктор Шкловский. Теория прозы, с. 20.

⁶⁸ Там же, с. 21.

искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления⁶⁹; одно из искусств, входящих в эту область, лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами, и, что всего важнее, — искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны⁷⁰.

Таким образом, Шкловский отделяет лирику от музыки. В лирике образность и безобразность перетекают друг в друга, это именно область семантических изменений, трансформации образов из пространственных во временные, а не их отмена. Когда Шкловский иронически говорит, что у Овсяннико-Куликовского безобразность прямо связывается с эмоцией, он, по существу, объясняет, почему он не в состоянии до конца принять безобразности лирики. Дело в том, что еще Шопенгауэр, возводя музыку к мировой воле, превращал ее в выражение всеобщего, мирового единства (отсюда и у Блока — музыка выражает дух *всей* эпохи, масс) в форме некой всеобщей неиндивидуализированной эмоции. Индивидуализация эмоции была бы эквивалентна превращению чистой музыки в изобразительную. Шопенгауэр, например, писал, что музыка

выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность, *в себе* всех явлений, самую волю. Она не выражает поэтому той или другой отдельной радости, той или другой печали, муки, ужаса, ликования, веселья или душевного покоя: нет, она выражает радость, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой *вообще*, как таковые сами по себе, до известной степени *in abstracto*, выражают их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним⁷¹.

Но именно этого и не мог принять Шкловский, который подчеркивал аспект восприятия как делания, а не выход к некой всеобщей абстрактной непредставимой сущности, слишком в конце концов напоминающей о Потебне и символизме. Отсюда неопределенность и парадоксальность его вывода: образ становится вре-

⁶⁹ Речь идет об определении искусства у Потебни как «мышления образами».

⁷⁰ Там же, с. 8.

⁷¹ Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление, т. 1. — В кн.: А. Шопенгауэр. Собрание сочинений в пяти томах, т. 1. М., Московский клуб, 1992, с. 258.

менным, утрачивает пространственность, но не становится музыкой; при этом он сохраняет *динамическую конкретность*, не становясь подражательной, изобразительной музыкой Ницше.

Вот почему мне представляется, что, хотя Шкловский уходит от примитивного сенсуализма и вводит в свою теорию элемент динамики, в конце концов и за остранением и за задержанием всегда мерцает призрак некой *видимой* вещи. Ближе всего Шкловский несомненно подходит к пониманию искусства Блоком, как его описывал Тынянов. За двоением планов, за динамикой и различием в конце концов мелькает видимый лик — лицо, о котором говорит Тынянов (иногда кажется, что, описывая Блока, Тынянов «пародировал» Шкловского). Шкловский не в состоянии преодолеть предметности и сконцентрироваться на чистом различии, которое связано с непредставимым объектом, Богом, Спинозовской субстанцией, гейневским оксюмороном, символическим.

Шкловский, несмотря на критику образности, делает видимость главным эстетическим объектом, в то время как Гейне постоянно критикует ее как ложную, фальшивую. Он даже не просто критикует видимость, но систематически подвергает ее разрушению, противопоставляя ей непредставимое, лишенное видимости. Видимость для него то же самое, что и *grorgia* для Спинозы. Шкловский не может выйти за пределы видимости потому, что слово у него не имеет никакого когнитивно-мыслительного значения, вне видимости, вне ощутимости своей «внешней» формы, вне «непрерывности» оно не имеет для него ни малейшего смысла.

Характерно, что в «Теории прозы» он определяет пародирование как «прием остранения», но не как «невязку планов» или десубстанциализацию. В главе «Пародийный роман», посвященной «Тристраму Шенди» Стерна, пародирование описывается просто как «обнажение приема». «Тристрам Шенди» — пародийный роман, потому что «в книге все сдвинуто, все переставлено», а потому прием обнажен, выведен из автоматизма. Никакого позитивного различия между каноническим текстом и пародическим вариантом, по существу, нет. Пародийность не прибавляет смысла и не дестабилизирует его.

Но, пожалуй, наиболее отчетливо позиция Шкловского выражена в его большом исследовании о «Дон Кихоте». Похоже, что Шкловский берет за Сервантеса, отчасти имея в виду Гейне, который многократно обращался к роману Сервантеса. Он ставит перед собой задачу показать, что «Дон Кихот» не есть воплощение различия и сложных структур взаимного пародирования, создающих совершенно особую семантическую перспективу, описанную

Гейне⁷². С его точки зрения, «Дон Кихот» — это всего-навсего мотивировка для обогащения повествования вставными рассуждениями и новеллами. Чередование мудрости и безумия — это просто прием, в понимании Шкловского. Для Шкловского нет никакого усложнения смысловой перспективы в противоречивости Дон Кихота, нет и никакой проблемы пародичности как выражения непредставимости: «Говоря мудрые речи, Дон Кихот остается верным своему безумию, одевает на голову таз цырюльника, который он считает за шлем, да еще одевает в то время, когда Санчо забыл в этом тазе недоеденный творог <...> и речь Дон Кихота, являющаяся как всегда при приключении мерилom отклонения его действительного поступка от его воображаемого вида, не вносит в эпизод пародийного характера»⁷³.

Иными словами, мудрые речи никак не усложняют Дон Кихота, он, как был, так и остается провинциальным безумцем. Сервантес просто использует его то для задержания развертывания фабулы, то для привнесения нового материала, иными словами, как прием. Поэтому пародийность не имеет тут существенного значения. Вывод Шкловского однозначен и направлен против Гейне:

1. Тип Дон Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора. Этот тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии.

2. Сервантес к середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон Кихота своей мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал или начал пользоваться этой двойственностью в своих художественных целях⁷⁴.

В середине 1930-х годов Бахтин даст свой анализ романа Сервантеса, окрашенный явным влиянием Гейне, идеи которого Бах-

⁷² Гейне считал пару Дон Кихота и Санчо Пансы «двойным образом», построенным на постоянном взаимоотрицании и пародировании: «Здесь каждая частность имеет смысл пародии. Даже между Росинантом и осликом Санчо господствует все тот же иронический параллелизм» (Генрих Гейне. Введение к «Дон Кихоту». — В кн.: Г. Гейне. Собр. соч. в десяти томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, с. 151). Любопытно, что Гейне связывал с Сервантесом Спинозу, которого он называл «идальго доном Бенедиктом де Спинозой» (Генрих Гейне. К истории религии и философии в Германии. — В кн.: Г. Гейне. Собр. соч. в шести томах, т. 4. М., Художественная литература, 1982, с. 244).

⁷³ Виктор Шкловский. Как сделан «Дон-Кихот». — В кн.: О теории прозы, с. 98.

⁷⁴ Там же, с. 100—101.

тин приспособливает к своей теории диалогизма⁷⁵. Пародийность при этом кладется им в основу своей интерпретации:

При таком внутреннем слиянии двух точек зрения, двух интенций и двух экспрессий в одном слове пародийность его приобретает особый характер: пародируемый язык оказывает живое диалогическое сопротивление пародирующим чужим интенциям; в самом образе начинает звучать незавершенная беседа; образ становится открытым, живым взаимодействием миров, точек зрения, акцентов. <...> Образ становится многозначным, как символ. Так создаются неумирающие романские образы, живущие в разные эпохи разной жизнью⁷⁶.

Бахтин же определяет и место «Дон Кихота»: «...между внешней литературной пародией и “романтической иронией” стоит “Дон Кихот” с его глубокой, но мудро уравновешенной диалогичностью пародийного слова»⁷⁷. Несмотря на глубокое различие между Тыняновым и Бахтиным, в данном случае они оказываются гораздо ближе друг другу, чем Тынянов и его соратник Шкловский.

Бахтин — заинтересованный оппонент формалистов, которых он в 1924 году подверг критике. Критика эта, впрочем, осталась неизвестной формалистам (если не считать опубликованной в 1928 году книги П. Н. Медведева, связанной с идеями Бахтина). Бахтин решительно критиковал искусствоведов — представителей материальной эстетики и формалистов, которых он оценивал как «одну из разновидностей — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную, — указанной нами материальной эстетики»⁷⁸. Главным упреком, который Бахтин бросал в адрес формалистов, было то, что для них «эстетически значимая форма есть форма материала», так что художник «может занять художественную позицию только по отношению к данному определенному материалу»⁷⁹. Понимаемая так форма оказывается для него чисто внешним

⁷⁵ Гейне прямо писал о диалогизме романа Сервантеса: «Если другие писатели, в романах которых герой одиноко бродит по свету, вынуждены прибегать к монологам, письмам и дневникам, чтобы передать чувства и мысли героя, то у Сервантеса повсюду фигурирует естественный диалог; и благодаря тому, что один персонаж неизменно пародирует речь другого, замысел автора проступает с особой отчетливостью» (Генрих Гейне. Введение к «Дон Кихоту», с. 149—150).

⁷⁶ Михаил Бахтин. Слово в романе. — В кн.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, с. 220—221.

⁷⁷ Там же, с. 224.

⁷⁸ Михаил Бахтин. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. — В кн.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики, с. 13.

⁷⁹ Там же, с. 12.

моментом, абсолютно оторванным от ценностной установки. Непонятной оказывается и «эмоционально-волевая напряженность формы». Для формалистов, по мнению Бахтина, не существует настоящего различия между материальным произведением и эстетическим объектом, который не имеет чисто материального выражения. Я не буду входить в подробности этой критики, положения которой хорошо знакомы читателям Бахтина. Действительно, у формалистов нет никакой эстетической установки, нет ценностного отношения, нет «архитектонической формы», в которой выражает себя динамика авторского Я, и т.д. Но всего это нет и у Гейне, который пытается избавиться от ценностных установок, нет этого и у Спинозы...

4. МАТЕРИАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА: ПО ТУ СТОРОНУ ВИДИМОГО

Теория пародии, которую не без влияния Гейне развивал Тынянов, была действительно материальной эстетикой, но совершенно иной, чем она представляется вышедшему из неокантианства и феноменологии Бахтину. Гейне считал основой всякой пародии конфликт между спиритуалистскими (воплощенными в Дон Кихоте) и сенсуалистскими (воплощенными в Санчо Пансе) элементами. При этом динамика пародической ситуации целиком определялась материальным началом, которое дестабилизировало неподвижные духовные образы (формы, гештальты). Отсюда и существенный акцент на телесность дестабилизирующих двойников, наделенных совершенно неромантической корпулентностью, как, например, Санчо Панса.

Речь, по существу, шла о несовпадении материального с «духовным» образом (и в этом несовпадении коренилась пародийность). Отсюда чрезвычайно важная для Гейне тема масок. Маска, личина — это выражение материального несовпадения внешнего с внутренним образом. Маска всегда отличается от лица, она всегда грубее, чем черты лица. И хотя она как будто относится к области карикатуры, типологий, в действительности она обнаруживает сопротивление видовому и родовому. Часто она индивидуализирует куда больше, чем этого требует видовое, но индивидуализация эта обыкновенно связана с избыточной материальностью, подавляющей духовное. Во «Флорентийских ночах» один из героев — доктор — так рассуждает по поводу посмертных масок:

Нам кажется, будто в этом слепке осталась частица их жизни, а в действительности то, что мы храним, и есть сама смерть. Кра-

сивые, правильные черты приобретают что-то ужасающе застывшее, непоправимое, какую-то насмешку, которой они скорее отпугивают, чем утешают нас. А самые подлинны карикатуры — это маски тех, чье обаяние было скорее духовной природы, чьи черты менее отличались правильностью, чем своеобразием: ибо стоит угаснуть чарам жизни, как отклонения от идеала красоты уже не возмещаются духовным обаянием. Но все гипсовые лица объединяет одна загадочная черта, при длительном созерцании нестерпимо леденящая душу: у всех у них вид людей, которым предстоит тяжкий путь⁸⁰.

Смерть отделяет материальное в лице от духовного и обнаруживает странную вещь — лица, поражавшие при жизни своей духовностью, после смерти обнаруживают гротескную избыточность материального, которое является носителем различия. Мы не в состоянии узнать лицо, которое, будучи живым, было нам хорошо знакомо. Жизнь невозможно сохранить в материальном слепке, потому что она дается нам как пародийное противоборство духовного и материального. То, что остается нам от момента жизни, который мы стремимся зафиксировать в маске, — это чистое различие; это слепок «противоборства».

Мы привыкли рассматривать различие как нечто возникающее из сопоставления двух вещей. При этом само понятие различия связано с традиционным понятием формы. Различие понималось как несовпадение форм двух вещей. Форма вводила в рассмотрение различия нечто привнесенное извне и являющееся критерием различия. Форма извне отпечатывается на вещи, обнаруживая различие. Когда Шкловский говорит о том, что прием делает ощутимой форму, он в принципе обнаруживает понимание различия именно в той традиционной плоскости, о которой я говорю.

Когда речь заходит о маске как носителе различия, то ситуация меняется. Теперь вещь начинает нести различие в самой себе. Лицо обнаруживает в себе несовпадение с собой. Маска есть простое повторение формы, ее слепок. Различие теперь задается чистым жестом повторения, обнаруживающим невозможность идентичного самовоспроизведения формы. Но различие в данном случае не есть негативность, не-совпадение, а *позитивность*.

Бланшо как-то заметил, что портрет «похож» не потому, что он похож на лицо, но потому, что «сходство только и начинается и существует благодаря портрету, и только ему одному; сходство — это творение портрета, его слава и бесчестие; сходство связано с

⁸⁰ Г. Гейне. Собр. соч. в шести томах, т. 4. М., Художественная литература, 1982, с. 477.

условием произведения, оно выражает тот факт, что лица здесь нет, что оно отсутствует, что оно возникает именно из отсутствия, которое и есть сходство...»⁸¹.

Сходство есть онтологическое свойство портрета, возникающее отнюдь не в сравнении с лицом модели, которого нет рядом. О маске можно сказать прямо противоположное. *Различие* — *ее онтологическое свойство*, которое связано с присутствием лица за ней, но различие это задается отнюдь не сравнением с лицом. Маска несет в себе различие как свою позитивную характеристику.

Так понимаемый принцип различия обнаруживается у Тынянова в работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)». Здесь речь идет об особом видении вещи Гоголем. Особое видение — излюбленная тема Шкловского, но Тынянов поворачивает ее совершенно иным образом. Вещь у Гоголя предстает отнюдь не в свете остранения, но в плоскости *комизма*. Особенность вещи у Гоголя заключается в том, что она является маской. Гоголь и людей описывает так, как если бы они были вещами, то есть масками.

Тынянов различает разные типы гоголевских масок, например «геометрическую»:

«Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его — велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе».

Чаше, однако, дается маска, «заплывшая плотью»; такие интимные прозвища, как «мордаш, каплунчик» (Чичиков к себе), ее подчеркивают⁸².

Одна из главных особенностей гоголевских масок — это чрезмерность материи в них, которая подчеркивает различие внутри себя. Это различие, по мнению Тынянова, приводит к раздвоению единого персонажа на двоих, таким образом, что двойник, являющийся самим собой и отличающийся от себя же, выводит различие на поверхность. Тынянов, например, анализирует «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и

⁸¹ Maurice Blanchot. Friendship. Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 32.

⁸² Абзац в кавычках — цитата из «Фонарь умирал...» (Юрий Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). — В кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 202).

показывает, что повесть строится на несходстве сходных имен. «Проекция *несходства* словесных масок в вещные дает противоположность обоих». Но одновременно осуществляется и «проекция *сходства* имен в *сходство* масок». Тынянов считает, что весь сюжет повести, все ее развитие целиком определяются масками, то есть игрой различия: «Проекция *несходства* словесных масок в сюжет дает ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; проекция *сходства* их — равенство их на фоне “скучной жизни”»⁸³. Даже стилизовое различие целиком вытекает из различия масок. Иными словами, сюжет вовсе не является мотивировкой приемов, как у Шкловского, он является развертыванием основополагающей ситуации различия, несовпадения, несходства, которую Тынянов называет *пародийностью*. *Пародия* — это и есть выражение различия.

Но различие, как это становится ясно из обсуждения гоголевских масок, лежит в плоскости *материального*, а не *эстетического* в понимании Бахтина. Смысл тут производится дифференцирующим мерцанием самого материала, например чувством его избыточности. Эта материальность стоит на совершенно ином полюсе, нежели платоническая эстетика идеи и ее воплощения. Эстетика различия сближает поэтику Тынянова с экспрессивной эстетикой Спинозы.

Сказанное позволяет лучше понять замысел «Восковой персоны» Тынянова и смысл той работы над посмертной маской Петра и его персоной, которая находится в центре этой повести⁸⁴. В свете теории пародии становится понятно, что работа Растрелли над персоной Петра непосредственно относится к области материальной эстетики. Смысл тут порождается не трансляцией идей, но манипуляцией с материалом, вписыванием в него различия.

Одна из важных черт «Восковой персоны» — постоянное акцентирование материальной чрезмерности, которая чрезвычайно наглядно выступает в персонажах кунсткамеры — многоногих, двухголовых, шестипалых. Сама тема уродства, монстров — прямо связана с материальной избыточностью некоторых творений самой природы. Такой же материальной избыточностью отмечена и посмертная маска Петра, которую Тынянов описывает в духе гоголевских «заплывших плотью» масок: «Гипсовый портрет смотрел на всех яйцами надутых глаз, две морщины были на лбу, и губа была дернута влево, а скулы набрякли материею и гневом»⁸⁵. Работа Рас-

⁸³ Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 204.

⁸⁴ См.: М. Ямпольский. История культуры как история духа и естественная история. — Новое литературное обозрение, № 59, 2003, с. 43—51.

⁸⁵ Юрий Тынянов. Восковая персона. — В кн.: Ю. Тынянов. Кюхля. Рассказы. М., Правда, 1986, с. 412.

трелли над маской сводится в основном к укрощению разросшейся материи: «немного сгладил толстую жилу», «широкий краткий нос он выгнул», «узловатые уши поострил», «вдавил слепой глаз»⁸⁶ и т.д. В самой работе Растрелли несомненно присутствует элемент пародийности, понимаемой в категориях чистой материальности и различия.

Тема эта особенно занимала Жоржа Батая, обсуждавшего в своих ранних статьях (в основном 1929 года) проблемы, которых так или иначе касался Тынянов в «Восковой персоне» и статьях о пародии. Для Батая идеализм — это понимание мира в категориях идеальности. Идеализм видит мир таким, каким он должен быть. Вещи понимаются им через идею вещей, через некий стабильный в них элемент — субстрат, который изучает наука. Материализм отвергает психологические и социальные абстракции, так как они искажают облик мира в угоду антропоморфизму, — в этом смысле Батай близок Спинозовской критике *progrès*. Он противопоставляет идеализму «низкий материализм», чтобы отличить его от диалектического материализма, питающегося гегелевским идеализмом. Батай сравнивает «низкий материализм» (*bas matérialisme*) с гностицизмом, который видел в «материи активный принцип, имеющий автономное существование, принцип темноты...»⁸⁷. Батай считал, что в основу философии и эстетики необходимо положить именно «низкую материю», которая «существует вне идеальных порывов человечества, чужда им и отказывается быть соблазненной большими онтологическими машинами, которые порождены этими порывами»⁸⁸.

Принцип низкого материализма заставляет Батая провозглашать основой своего видения мира *бесформенное*, ведь форма — всегда результат идеализирующей абстракции. Он пишет, например, о цветах, чья геометрическая гармония соответствует идее, тому, что «должно быть», в то время как корни и стебли выражают движение низкой материи, столь непристойны, обесценны их формы. Но, возможно, наиболее интересный текст в этой серии «гностических» эссе — статья «Человеческое лицо», где Батай анализирует групповую провинциальную свадебную фотографию начала XX века. С его точки зрения, фотография эта является «настоящим отрицанием существования *человеческой природы*. Действительно, вера в существование такой природы предполагает постоянство

⁸⁶ Юрий Тынянов. Восковая персона. — В кн.: Ю. Тынянов. Кюхля. Рассказы. М., Правда, 1986, с. 429.

⁸⁷ Georges Bataille. Le bas matérialisme et la gnose. — In: G. Bataille. Œuvres complètes, v. 1, p. 223.

⁸⁸ Ibid., p. 225.

некоторых существенных черт, и вообще такой способ существования, по отношению к которому эта группа чудовищна (*monstrueux*) без безумия»⁸⁹. Человеческая раса — это некая абстракция, некая идея. На фотографии же мы видим лишь бесконечное отклонение от этой идеи — чистую монструозность различия.

Лица на свадебной фотографии являются плодом развития самой природы, которая функционирует в режиме «материальной эстетики» бесформенного. Характерно, что выражением человеческой расы Батай считал не человека, а архитектуру. Архитектура с ее идеальными формами — «это само выражение бытия обществ, в той же мере в какой человеческая физиономия — это выражение бытия индивидов»⁹⁰. В архитектуре выражает себя идеальное бытие общества⁹¹. Иронизируя по поводу человеческого типа, Батай указывал, что с точки зрения морфологического процесса люди — это «промежуточный этап между обезьянами и большими зданиями»⁹².

В контексте теории пародии особый интерес, однако, представляет статья «Отклонения природы», где Батай сосредоточивается на феномене человеческих монстров. В качестве иллюстраций он выбирает гравюры из известного сборника уродств, опубликованного в XVIII веке Реньо. Самая известная из приведенных гравюр изображает сиамских близнецов, сросшихся головами (илл. 35). Уроды, по мнению Батая, выражают ту «несообразность» (*incongruité*), «которая в какой-то степени присутствует в любом человеческом индивиде»⁹³. Несообразность — это прямое выражение индивидуальности. Чтобы доказать это, Батай обращается к композитным фотографиям, изобретенным Фрэнсисом Галтоном (илл. 36). «Композиты» создавались с помощью совмещения на одном листе фотобумаги множества портретных отпечатков. «Двадцать посредственных лиц создают в комбинации прекрасное лицо, и нетрудно таким способом получить фигуры, чьи пропорции очень близки Гермесу Праксителя. Композитное изображение, таким образом, придает реальность платоновской идее...»⁹⁴ Композиты становятся прямым выражением идеализма.

Но Батай не замечает, что его сиамские близнецы, его уроды тоже создают своего рода композитное изображение. Их профили создают в комбинации единое лицо, повернутое к нам в фас и отмеченное на лбу линией различия. Жорж Диди-Юберман заметил,

⁸⁹ Georges Bataille. *Figure humaine*. — Ibid., p. 182.

⁹⁰ Georges Bataille. *Architecture*. — Ibid., p. 171.

⁹¹ Напомню, что архитектуру ассоциировал с чистым бытием Овсянников-Куликовский, на которого с насмешкой ссылался Шкловский.

⁹² Georges Bataille. *Architecture*, p. 172.

⁹³ Georges Bataille. *Les écarts de la nature*. — Ibid., p. 229.

⁹⁴ Ibid., p. 229—230.



Илл. 35



Илл. 36

что лицо это состоит из двух лиц абсолютного подобия. Их «сходство было столь сильным, что организм стал различным (*est devenu dissemblable*): вот тот парадокс, о котором следует подумать. Сходство было столь большим, что «Человеческое лицо» отделилось от самого себя»⁹⁵. По существу, речь идет о повторении сходного как механизме производства различия, «отклонения природы». Процесс образования монстра, отклонения, различия здесь возникает в результате избытка материи, который втиснут в форму, являющуюся результатом повторения сходных форм. Собственно, сам избыток материи и есть продукт удвоения, повторения, несоответствия сходного.

То, что мы встречаем в тыняновских пародиях или в гейневских «композициях», — это как раз повторение сходного как производство материального избытка, ответственного за различие⁹⁶. Различие — это то, что придает лицу индивидуальность, выводит его из-под тирании типа, идеи. Но различие одновременно делает лицо *непредставимым*.

Эту тему Тынянов рассмотрел в статье «Иллюстрации», являющейся прямым продолжением его «Достоевского и Гоголя». Статья начинается с констатации одной странности. Тынянов, как уже

⁹⁵ Georges Didi-Huberman. *La ressemblance informe*, p. 142.

⁹⁶ У Гейне это можно отнести к втиснутым в одно тело Аполлону и ребе Файбишу, к маррану, в котором иудей, христианин и эллин оказываются повторением одного и того же лица, вписывающим в него различие.

говорилось, утверждал, что Гоголь сводит лица к вещам и маскам, однако эта *вещность* лиц оказывается наименее переводимой в план живописной иллюстрации.

Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, — эта сторона в слове крайне разорвана и смутна <...> она — в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым. <...> Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись⁹⁷.

Тынянов пишет о пошлости самого понятия «гоголевские типы», навязываемого русскому читателю с детства. Индивидуальность, конкретность — только в становлении, то есть в различии, которое не может быть представлено зрительно. *Предметность различия воплощается в полном отсутствии предметности.*

Видимость, занимающая столь существенное место у Шкловского, так и не ассимилируется тыняновской поэтикой. Различие остается целиком в области когнитивного. Блоковской предметности, «лицу» Тынянов продолжает противопоставлять гейневское «чистое (беспредметное) слово» поэтической свободы.

В заключение я хочу вновь коротко вернуться к Бахтину.

Бахтин строит свою раннюю эстетику на несовпадении сознания с самим собой, то есть также, казалось бы, на принципе различия. Но несовпадение это основывается на несовпадении взгляда изнутри и взгляда на человека извне. Извне человек дается как нечто уже наличествующее, ограниченное и при этом существующее во времени. Только увиденный извне человек может превратиться в тип, эстетизироваться и вступить в драматическое отношение со смертью. Жизнь, данная сознанию изнутри, характеризуется не *наличностью*, но *заданностью*, открытостью. Несовпадение с самим собой — это несовпадение «кругозора», данного автору изнутри, и «окружения», данного ему извне. Поэтому у раннего Бахтина различие с неотвратимостью вводит клягесовскую дихотомию *души* (внутреннего мира, увиденного извне) и *духа*⁹⁸. Это несовпадение ответственно за «непредметность», «невизуализируемость» художественного мира, но основа этой непредметности совершенно иная, чем у Гейне или Тынянова:

⁹⁷ Юрий Тынянов. Иллюстрации. — В кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино, с. 311.

⁹⁸ «Внутреннюю жизнь другого я переживаю как душу, в себе самом я живу в духе» (М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности. — В кн.: М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с. 97).

Внутренняя пространственная форма никогда не осуществляется со всею *зрительной* законченностью и полнотой (как, впрочем, и временная — со всею звуковой законченностью и полнотой) даже в изобразительных искусствах, *зрительная* полнота и законченность присущи лишь внешней, материальной форме произведения, и качества этой последней как бы переносятся на внутреннюю форму (зрительный образ внутренней формы даже в изобразительных искусствах в значительной степени субъективен). Зрительная внутренняя форма переживается эмоционально-волевым образом так, как если бы она была законченной и завершенной, но эта законченность и завершенность никогда не может быть действительно осуществленным представлением⁹⁹.

Различие проникает в видимую форму благодаря ограниченности связанного с ней зрения, которое не может совладать с этой формой, так как видит ее изнутри. Представление о внутреннем же задается проекцией внешнего на позицию, которая, в силу своей специфики, не может овладеть предметностью.

Зато герой, увиденный извне, «положительно завершен»,

он становится эстетически значимым героем; отсюда, со стороны своей формы, в своем целом, герой всегда наивен и непосредствен, как бы ни был он внутри себя раздвоен и углублен; наивность и непосредственность суть моменты эстетической формы как таковой; где они не достигаются, там герой эстетически не объективирован до конца, там автор еще не сумел занять твердой позиции вне его <...>. Эстетически значимая форма не ищет в герое смысловых откровений, ее последнее слово — завершение в бытии как принципиально прошлом¹⁰⁰.

Но именно потому, что завершенная эстетическая форма героя — «принципиально в прошлом», она не может быть приемлемой для Гейне и Тынянова. Ранний Бахтин не в состоянии понять сложности понятия материальности формы. Динамизм для него — целиком в области духа, оживляющего «данную» форму несовпадением с ней. Речь идет, по существу, о своеобразном гегельянстве, строящем эстетику на феноменологии несовпадения духа с его же собственным материальным воплощением.

Тем интереснее отметить, что в своей зрелой работе, посвященной творчеству Франсуа Рабле, Бахтин без всяких деклараций пе-

⁹⁹ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с. 84.

¹⁰⁰ Там же, с. 114.

реходит на позиции материальной эстетики, но на сей раз оказывается ближе Шкловскому, чем Тынянову. Этот переход связан с освоением проблематики гротескного тела, которое берется «в состоянии его изменения, не завершенной еще метаморфозы. Отношение к *времени*, к *становлению* — необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Гротескное тело, таким образом, оказывается в каком-то смысле эквивалентно временной ипостаси пространственной формы у Шкловского. Именно в плоскости «непрерывности» Шкловского лежит и другая черта гротескного тела — его *амбивалентность*: в нем в той или иной форме даны (или намечены) *оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы*»¹⁰¹. Это именно пространственность, обращенная в темпоральность. Непредельность гротескного тела относится к области аморфного, симулятивного.

В нем оба полюса — становления, рождения и смерти — вписаны в единое тело, которое динамизировано и становится воплощением времени, то есть становится *видимым* результатом различия. Именно в этом ключе Бахтин перетолковывает и смысл романа Сервантеса, в котором гротескное тело как бы раздваивается (что, по мнению Бахтина, выражает его кризис). Санчо — это материализм, это «веселая телесная могила (брюхо, чрево, земля), вырытая для отъединенного, отвлеченного и омертвевшего идеализма Дон Кихота. <...> Роль Санчо в отношении Дон Кихота можно сопоставить с ролью средневековых пародий в отношении высокой идеологии и культа, с ролью шута в отношении серьезного церемониала, ролью “Charnage” в отношении “Catême” и т.п.»¹⁰².

Если в середине 1930-х годов, как мы видели, пародийность Дон Кихота связывалась Бахтиным с диалогизмом, то здесь диалог исчезает. Вся драма разыгрывается на уровне чистой материальности видимого тела. В книге о Рабле гротескное тело относится к сфере народно-карнавальной культуры, которая оказывается отданной во власть материальной эстетики. Бахтин утверждает, что это амбивалентное тело противостоит «эстетике готового, завершенного бытия», что его пронизывает «новое историческое ощущение», что оно противостоит и «классическим образцам готового, завершенного, зрелого человеческого тела», и «классической» эстетике¹⁰³. Бахтин пишет, что «одна из основных тенденций гротескного тела сводится к тому, чтобы показать *два тела в одном*: одно

¹⁰¹ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, с. 31.

¹⁰² Там же, с. 29.

¹⁰³ Там же, с. 32.

рождающее и отмирающее, другое — зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое»¹⁰⁴. Но «два тела в одном» находятся на грани отрицания блоковской предметности как некоего потенциально визуализируемого лица. Бахтин тут близок оксюморонности Гейне, но так и не достигает ее, оставаясь в рамках видимого гротеска, искажения и, я бы сказал, «приема» пародического «остранения». Становящееся тело похоже на бесформенное тело Батая, но им не является. Оно пародически соотнесено с завершенным, классическим телом, в то время как маски Батая — это чистое различие, ни к чему не отсылающее, это избыток материи, который бросает вызов и смыслу и видимому как таковому. Это чистая *неопределенность*. Как бы там ни было, но в книге о Рабле уже нет места для духа как автономной инстанции, устанавливающей и контролирующей систему ценностей произведения.

¹⁰⁴ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, с. 33.

Глава 4

«ВЛИВАЮЩИЕСЯ ДРУГ В ДРУГА И ВМЕСТЕ ВРАЖДЕБНЫЕ СЛИЯНИЮ» (Антисемитизм Розанова)

1. Я — ОНО — ТЫ

Интерсубъективная феноменология изменила наши представления об отношениях между людьми. До Гуссерля отношения между субъектами казались мало чем отличающимися от отношений между субъектами и объектами. Ранние теории диалога (Бубер, Бахтин), так или иначе связанные с достижениями феноменологии, спроецировали новое понимание интерсубъективности на область этики. Бубер в своем бестселлере «Я и Ты», как известно, провел влиятельное различие между отношениями «Я — Оно» и «Я — Ты». Среди фундаментальных различий между субъектно-объектными и межсубъектными отношениями Бубер постулировал наличие границ:

Тот, кто говорит «Ты», не имеет чего-то в качестве своего объекта. Ведь где бы ни находилось что-то, там находится еще что-то; каждое Оно граничит с другими Оно; Оно существует только благодаря тому, что граничит с другими. Но, когда сказано «Ты», никакого чего-то не существует. «Ты» не имеет границ.

Тот, кто говорит «Ты», не имеет чего-то; он не имеет ничего. Он находится в отношении¹.

В ситуациях, когда отношения между субъектами не установлены, люди стремятся утверждать пространственные границы вокруг собственного тела, своего рода территориальные домены, вторжение в которые ощущается как травма. Об этих зонах, окружающих личность, красноречиво писал Элиас Канетт в книге «Масса и власть». Он считал, что только растворение в массе может избавить нас от панического страха перед чужим прикосновением². Социологи и этологи определили человеческий вид как «неконтактный» и подробно изучили функции пространственного дистанцирования в поведении человека³. Согласно многочислен-

¹ Martin Buber. I and Thou. New York, Scribners, 1970, p. 55.

² Элиас Канетт. Масса и власть. М., Ad Marginem, 1997, с. 18—19.

³ Классическая работа в этой области все еще: Edward T. Hall. The Hidden Dimension. New York, Doubleday, 1966. Хочу также упомянуть пионерскую ра-

ным эмпирическим исследованиям, «зона личной неприкосновенности» (personal preserve, по выражению И. Гофмана) меняет свою конфигурацию в зависимости от ситуации, а в моменты особой близости или любовной интимности вообще исчезает. Именно в ситуации интимности, когда желание дистанцироваться сменяется стремлением к полному слиянию, происходит резкий переход от буберовского отношения «Я — Оно» к отношению «Я — Ты», делающему нерелевантным понятие границ.

Феноменология позволяет описывать это изменение отношений в более сложных и адекватных терминах. Другой дается нам одновременно и как предельно чужой, дистанцированный объект, и как нечто чрезвычайно нам близкое, наш двойник, который может превратиться в Ты. Я в состоянии вступить в отношения эмпатии с Другим и как бы расшириться вовне, нарушив баланс границ, непреодолимость зон. Мерло-Понти утверждал, что между мной и Другим существует странная зона моего тела, которая располагается между пространством, в котором я располагаю свое «Я», и «реальностью мира». Мое тело, принадлежащее мне и внешней реальности одновременно, не обладающее в моем сознании ясными очертаниями, поглощенными фантазматическим «образом тела», — важнейшее образование, в котором и происходит обмен моего Я с Другим. «Обмен» этот может кончиться захватом моего тела Другим, ведь тело мое, данное мне в зеркале, всегда являет себя как тело Другого, который не обязательно и не всегда в конечном счете идентифицируется со мной⁴. В теле происходит реверсия отношений субъекта и объекта. Мерло-Понти даже предлагает особый термин, определяющий «место», в котором осуществляется реверсия воспринятого и воспринимающего. Он назвал это «место» «плотью мира». *Плоть мира* — это также способ описать состояние «вчувствования», «эмпатии» (Einfühlung), в котором утрачивается различие между воспринимающим и воспринимаемым. *Плоть мира*, писал Мерло-Понти, «означает также, что мое тело сделано из той же плоти, что и мир (оно — воспринимаемое), и что, кроме того, эта плоть моего тела пронизана миром, *отражает* его, он овладевает ею и она овладевает им (ощущаемое — одновременно предел субъективности и предел материальности...)»⁵. Тот факт, что воспринимаемое в некоторых случаях может описываться как плоть, соединяющая «Я» и «Мир», отражается на понимании гра-

боту Роберта Саммера: Robert Sommer. Personal Space. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969, а также старые работы в области «кинезики» Рея Бердунстелла и социологические штудии Ирвинга Гофмана.

⁴ Драма отношений между Мной и Другим хорошо описана Валерием Подорогой в книге «Феноменология тела», М., Ad Marginem, 1995, с. 142–151.

⁵ Maurice Merleau-Ponty. Le visible et l'invisible. Paris, Gallimard, 1964, p. 302.

ниц, само понятие о которых оказывается под вопросом. Рассуждения Мерло-Понти позволяют по-новому понять сущность отношений интимности как сложных реверсий в отношениях между воспринимаемым и воспринимающим. Не случайно, конечно, интимность достигает кульминации в сексуальных отношениях, когда соприкосновение тел, обострение осязания переносят акцент с дистанцирующего чувства видения на *поверхность* кожи — максимально близкий аналог «плоти мира».

В этой главе я хочу обратиться к особой ситуации отношения с Другим, когда Другой определен как предельно Чужой и исключаящий всякую возможность сближения с ним, но когда формы презентации этого Другого противоречат установке на абсолютное и непреодолимое дистанцирование.

2. ДРУГОЙ КАК ТИП

Василий Розанов, которому посвящена эта глава, идентифицировал Другого с «типом», «гештальтом». Именно тип, достигший уровня кристаллизованной оформленности, обладает такой стабильностью границ, которая делает обмен с ним практически невозможным. Этот «тип» чрезвычайно близок личности как «воплощенной идее» у Лосева и иным формам симулякров, о которых речь шла в первой и третьей главах. В глазах Розанова тип весьма подозрителен, как, впрочем, любое явление, данное нам в формах абсолютного дистанцирования.

В работе «Поздние фазы славянофильства» он, правда, вынужден признать, что идея национального типа, разработанная Данилевским и Леонтьевым (авторами глубоко ему симпатичными), имеет определенный смысл. Розанов, конечно, несколько не сомневается, что есть национальные типы, но они всегда для него непреодолимо Другие. Он соглашается с Данилевским, что «они [типы] лишь внешним образом соотносятся друг с другом — торгуют, воюют, странствуют по лицу земли, но на этой земле осуществляют различное, переживают несходное и вообще мало понимают друг друга или понимают с большим усилием. Таков араб и римлянин, иудей и грек...»⁶. Отношение типов всегда имеет объективный характер. Вот почему, несмотря на симпатию к классификациям Данилевского, он отмечает, что типология последнего мало-содержательна: «...собственно для славянофильства как учения об

⁶ В. В. Розанов. Поздние фазы славянофильства. — В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., Республика, 1996, с. 252.

особенностях русского народа и истории он ничего не сделал. Его роль была формально-классификаторская...»⁷ Даже типология любимого им Константина Леонтьева вызывает его нарекания, потому что строится на внешнем «эстетическом» принципе, леонтьевском «культурно-историческом стиле». Эстетический принцип исключает истинное понимание Другого и предполагает его внешнее по отношению к нам бытие. Такое понимание типологии, по мнению Розанова, «натуралистическое»⁸, так как игнорирует этический и, главным образом, религиозный компонент.

Впервые отношение к «типам» было сформулировано Розановом в его раннем дилетантском философском синтезе «О понимании» (1886). И это отношение не претерпело в последующие годы существенных изменений. Здесь Розанов излагал свое понимание мира как синтеза внешних природных элементов и разума, который генерирует формы, проецируемые на внешний материальный мир. Формы генерируются духом, который идентифицировался Розановым с неким подобием аристотелевской потенции и сравнивался с зерном, в котором содержится будущая форма растения⁹. Розанов различал (смутно следуя за Аристотелем) две формы потенции — одна называлась им *определенной* и была потенцией формы (как в разуме или в зерне), а вторая называлась им *неопределенной* потенцией. Последняя не определяла формы, но давала материал — как земля дает материал для роста растения. При этом «неопределенная потенция» (также в духе Аристотеля) связывалась Розановым с материей, о которой Розанов писал как о чем-то, что «безвидно, что чуждо всяких ограничивающих пределов»¹⁰.

⁷ В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., Республика, 1996, с. 252.

⁸ «...только эстетик и политик, он [Леонтьев. — М.Я.] не заметил вовсе святого центра их общего движения, который незримо ведет, охраняет, поддерживает идущих. Он только различил бредущие толпы, натуралистические стада “человеческих голов”» (там же, с. 259). При этом Розанов сам использует предложенную Леонтьевым идею о трехфазном развитии человека и народа: «Три момента мы можем различить в душевном развитии каждого человека, пожалуй, всякого народа и целого человечества. Не все они переживаются каждым, развитие может быть не окончено у индивидуума ли, у народа или даже у целой их группы, слагающей совокупную жизнью обширный цикл истории» (В. В. Розанов. О Достоевском. — В кн.: В. В. Розанов. Мысли о литературе. М., Современник, 1989, с. 194—195.). Он пишет, что творчество Достоевского посвящено в основном второй фазе развития — «падению».

⁹ Вот формулировка Розанова: «...разум есть потенция, в которой предуготовлены формы понимания, материал которого дается внешним миром, и обладающая скрытой жизненностью» (В. В. Розанов. О понимании. СПб., Наука, 1994, с. 45).

¹⁰ Там же, с. 318.

Во всем этом не было бы ничего интересного, если бы в конечном счете и дух не определялся Розановым как «безвидный». Дух, по его мнению, постоянно генерирует формы (он является «формой форм»), провоцирует изменения. Правда, Розанов сам путается в понимании отношений формы и «безвидной массы». То форма у него субстанциальна, то подвижна, то существует вечно вне материи и т.д. Но не это в данном случае важно. На основании своих различий Розанов пытается построить эстетику словесного творчества, которая возводится им вокруг двух ключевых понятий — *типа* и *характера*. Тип — берется писателем из жизни и отражает кристаллизацию жизненной материи в стереотипных формах. Характер — индивидуален и изобретается литератором. Характер проникает в жизнь, как деятельная сила обновления, и неотвратимо вступает в острый конфликт с типами, которые, по выражению Розанова, «ненавидят появляющийся среди них характер»¹¹. Розанов, вероятно не без влияния Ницше, утверждает, что «как в исторической жизни, так и в поэтических произведениях величайший драматизм заключается в борьбе между типами и между характером. В известном смысле это борьба между материей и духом, между пассивным началом природы и между деятельным»¹².

Как видно из сказанного, тип определяется именно самотождественностью, постоянством формы, которая неожиданно начинает ассоциироваться Розановым с материей, а не с формой, в то время как дух буквально ассоциируется с отрицанием формы. Когда речь заходит о типах и характере, Розанов осуществляет полную реверсию своих исходных воззрений. На основании этой оппозиции он различает и два господствующих вида литературы. *Поэзия* — область воображения и характеров, и *художественность*, как он выражается, — это область по преимуществу типов, которые, как мы помним, не в состоянии взаимодействовать с характерами. «Художественность» — это проза, ориентированная на устойчивые типы, существующие в самой жизни. Становление «художественности» ассоциируется Розановым с фигурой Гоголя:

Литература до Гоголя была у нас исключительно поэзией, так что ранее этого писателя не было ни одного даже посредственного художника, и само явление художественности было неизвестно. <...> После Гоголя же у нас не появлялось уже ни одного великого поэта, и вся литература стала исключительно художественно¹³.

¹¹ В. В. Розанов. О понимании. СПб., Наука, 1994, с. 372.

¹² Там же, с. 372.

¹³ Там же, с. 380.

Несмотря на все величие Гоголя, именно с его приходом Розанов связывает вторжение в русскую культуру пассивных, мертвых типов. А типология без религиозного компонента представляется ему мертвенной и опасной. Только религия может возвысить тип до истинной универсальности человеческой природы¹⁴.

При этом Розанов считает, что именно типологическое сознание («художественность») вносит в творчество Гоголя мертвенные и едва ли не сатанинские черты. Гоголь характеризуется как писатель, наделенный «мертвым взглядом», уже в «Легенде о великом инквизиторе» (1891). К этой книге примыкает и чрезвычайно важная для Розанова статья «Как произошел тип Акакия Акакиевича» (1894), в которой он подробно разбирает генезис гоголевской типологии и ее смысл. Он пишет о том, что Гоголь выбирает для обрисовки персонажа некую одну «тематическую черту» и подбирает к ней ее «продолжающие и усиливающие», все же, что не соответствует этой черте, из образа удаляется. В итоге в лучах некоего искусственного света появляется фигура, лишенная какой бы то ни было дисгармоничности:

И видеть какую-нибудь фигуру, точнее — одну в ней черту под лучом этого света, когда все прочие ее черты оставлены в совершенной темноте, — значит узнать о ней менее, как если бы в обыкновенном свете (позднейшее наше художество) мы видели полную фигуру в соединении всех ее черт¹⁵.

Жизнь дается нам именно как совокупность разных, дисгармоничных черт, к тому же находящихся в развитии, то есть как разрушение формы. У Гоголя же мы имеем только «портреты человека in statu, не движущегося, не изменяющегося...»¹⁶. Другой оказывается в его случае недоступен для Я, между ними не располагается никакой зоны неопределенности, которая бы позволяла состояться диалогу или обмену качествами. Поэтому гоголевская типологическая техника приводит к «сужению и принижению человека». Знаменитый лиризм Гоголя понимается Розановым как «скорбь художника о законе своего творчества, плач над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе (вспомним *попытки* создать 2-й т. “Мертвых душ”) и, нарисовав так, хоть ею и любит, но ее презирает и ненавидит»¹⁷. Проза, с такой точки

¹⁴ «...религиозное чувство не может быть отнесено, как к своему источнику, ни к одной из сторон человеческого духа в отдельности, но только ко всей человеческой природе в целом...» (там же, с. 350).

¹⁵ В. В. Розанов. Мысли о литературе. М., Современник, 1989, с. 171.

¹⁶ Там же, с. 173.

¹⁷ Там же, с. 173.

зрения, неотвратимо типологична и в силу этого «эстетична» и неотвратимо мертва.

Двадцать лет спустя Розанов все еще продолжает повторять свой приговор Гоголю. В «Мимолетном» он пишет о том, что гоголевские типы ни на кого не похожи, что такие люди никогда не существовали, но все же воспринимаются читателем как «реальные». И в этом драматическом искажении действительности содержится элемент дьявольского, поскольку божественное выражается именно в полноте и универсальности человеческой природы, которая граничит с бесформенностью:

Правда, что он «клеветник», как дьявол; но клевета-то его если и не реальна, в *действительности*, то совпадает с «образом создания человеческого» и достигает глубины клеветания на Бога. О, не о человеке мы плачем, читая Гоголя. Мы плачем, читая Гоголя, о Боге. Вот в чем ужас, вот где Преисподняя¹⁸.

Более того, Гоголь «чертовым глазом» подсмотрел и уловил не просто некие однобоко выпяченные человеческие «ухватки», но именно типологические черты русского человека. То, например, как «Кувшинное Рыло» берет чичиковскую взятку, как бы невзначай накрывая десятку книгой, по мнению Розанова, есть чисто русская манера брать взятку: «...в Испании “иначе берут” <...> вертявый и пустой француз “иначе возьмет”»¹⁹. Таким образом, Гоголь свел русского к мертвому типу, создал его пустой *гештальт*.

Эти рассуждения Розанова следует читать на фоне известной работы Мережковского о Гоголе, опубликованной в 1903 году. Мережковский также превратил отношения Гоголя с чертом в основу его драмы, но сделал это в прямо противоположном ключе. Гоголь у Мережковского борется с чертом, который в разных видах проступает сквозь его персонажей. Вот как формулирует свойства черта Мережковский: «Бог есть бесконечное, конец и начало сущего; черт — отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного, отрицание всякого конца и начала; черт есть начатое и неоконченное, которое выдает себя за безначальное и бесконечное»²⁰. Творения черта, к которым принадлежат и Хлестаков и Чичиков, заменяют бесконечность неопределенностью, они у Мережковского как раз противоположны типам, так как в принципе

¹⁸ В. В. Розанов. Мимолетное. 1914 год. — В кн.: В. В. Розанов. Когда начальство ушло... М., Республика, 1997, с. 220.

¹⁹ Там же.

²⁰ Д. Мережковский. Не мир, но меч. М. — Харьков, АСТ — Фолио, 2000, с. 149.

не имеют гештальта. Мережковский пишет о Хлестакове: «Он, как все: и ум, и душа, и слова, и лицо у него, как у всех. В нем, по глубокому определению опять-таки самого Гоголя, ничего не означено резко, то есть определенно, окончательно, до последнего предела, до конца. Сущность Хлестакова именно в этой неопределенности, неоконченности»²¹. Он похож на «положим, хоть Алексеева» из первой главы этой книги.

Но это состояние неопределенности и облик, соответствующий облику каждого, создают совершенно иное отношение с Другим. У Гоголя речь идет не о противостоянии чужому типу как объекту, но, наоборот, о подавлении «чужести», об иллюзии интимности с Другим. По мнению Мережковского, Гоголь «первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, реальное “человеческое, слишком человеческое” лицо толпы, лицо, “как у всех”, почти наше собственное лицо в те минуты, когда мы не смеем быть сами собой и соглашаемся быть “как все”»²². Речь идет именно о состоянии предельной интимной близости с другим; но близость эта чревата двумя возможными последствиями, которые всегда характерны для ситуации интимности на грани нарциссического удвоения. Здесь либо Я опрокидывается в безликое лицо толпы и исчезает в других, либо, наоборот, другие превращаются в неопределенную массу, которая утрачивает свойства субъекта и проваливается в собственную неопределенность. В случае с Гоголем Мережковский видит как раз второй вариант. Утрата дистанции между Я и безликостью Хлестаковых приводит к провалу окружающего мира в некую бездну, которая разверзается именно из-за отсутствия гештальта: «Произошло нечто, в самом деле, единственное, ни с чем не сравнимое, кажется, не только в русской, но и во всемирной литературе. Это не провал литературный [имеется в виду провал «Выбранных мест». — М.Я.]: не сам он провалился, а то, на чем он стоял, земля под ним провалилась, как во время землетрясения. И он остался вдруг уже не в одиночестве, а в какой-то страшной пустоте, в каком-то безвоздушном пространстве»²³. Одиночество это опасно потому, что лишает Я опоры в воображаемом, размывает его контуры, не позволяет ему оформить себя, через отражение в других. Это Я под угрозой гибели из-за утраты своего Другого.

Такого рода одиночество характерно и для Розанова, который назвал одну из лучших своих книг «Уединенное». Здесь он писал:

²¹ Д. Мережковский. Не мир, но меч. М. — Харьков, АСТ — Фолио, 2000, с. 154.

²² Там же, с. 150—151.

²³ Там же, с. 209.

«Страшное одиночество за всю жизнь. С детства. Одинокие души суть затаенные души. А затаенность — от порочности. Страшная тяжесть одиночества»²⁴. Эту книгу Мережковский, между прочим, называл «заживо загробной», в которой автор говорит о себе «как о мертвом»²⁵. В той же статье о Розанове 1913 года Мережковский писал о тотальном одиночестве Розанова почти в тех же тонах, в которых он говорил об одиночестве Гоголя. Вообще, Гоголь, которого Розанов пытался представить «типологом», несомненно был его собственным двойником. Вся же мифология типического — отчасти попытка превратить Гоголя (своего двойника) в Чужого, непохожего на него и настолько дистанцированного, чтобы наблюдать его со стороны. Это явный жест снятия излишней интимности с двойником. Интимность эта, согласно Мережковскому, уничтожает зрение и погружает гоголевский мир в «mareво черта», где «в страшной мгле ослепшие люди блуждают и кажутся друг другу привидениями»²⁶. Розановская интерпретация Гоголя восстанавливает дистанцию и зрение, позволяющее различать форму острых типологических очертаний.

Напряженно-мучительное отношение к Гоголю в значительной мере обусловлено проблемами, с которыми постоянно сталкивался Розанов в собственных текстах. Розанов любит типологически характеризовать нации, вероисповедания, социальные слои и т.д. Только что упомянутый «вертлявый и пустой француз» — типичная для него фигура. Эффект необычайной точности некоторых клишированных типологических характеристик у самого Розанова строится именно на принципе не столько реалистического описания, сколько именно на использовании стереотипов и гештальтов. В силу этого он стремится не только «изобличить» Гоголя, но «оправдать» его. Типологическая ограниченность объекта, гештальта, оказывается, скрывает за собой потенцию к универсальной субъективности, не имеющей границ. За «типом» может скрываться именно «плоть мира», позволяющая перейти от оформленности объекта к бесформенности Я. Розанов спрашивает: «Почему мы думали и все времена думали, что “Гоголь изобразил верно”? Тут что-то больше и страшнее, чем я сказал: поползновения»²⁷. И он объясняет, что, когда Гоголь пишет, будто Ноздрев съел осетра, каждый, конечно, понимает, что осетра целиком съесть нельзя, «но... хочется съесть именно *всего осетра* — мне, вам, всякому»²⁸.

²⁴ В. В. Розанов. Уединенное. М., Правда, 1990, с. 265.

²⁵ Дмитрий Мережковский. Акрополь. М., Книжная палата, 1991, с. 271.

²⁶ Д. Мережковский. Не мир, но меч, с. 161.

²⁷ В. В. Розанов. Мимолетное. 1914 год, с. 220.

²⁸ Там же.

Иными словами, Гоголь описывает не действительный факт, касающийся Ноздрева, но желание, дремлющее в душе каждого читателя: «поползновения». То есть Гоголь описывает универсальную человеческую сущность, придавая ей вид чудовищных типов. Это описание техники Гоголя в полной мере относится и к самому Розанову, который любит работать с типологией «поползновений». В какой-то момент Розанов даже отдает себе отчет, что его типологии куда более грубые, чем гоголевские. Гоголь строит типологии на ужимках, аппетитах, «тематических» чертах. Розанов в использовании стереотипов идет гораздо дальше, подчиняя их политическим интересам.

3 ноября 1917 года Розанов записывает:

Эту ночь мне представилась странная мысль: что, мож. быть, все мое отношение, — все и за всю жизнь, — к России — не верно. Я [на] все лады, во все времена рассматривал с гражданской стороны, под гражданским углом. У меня был трагический глаз. А, м. б., ее надо было рассматривать с комической стороны. «Римляне из нас не вышли». И «католики тоже не вышли». Между тем римско-католический взгляд и есть гражданский. Уже Греция — мягче. Францию Мольер тоже рассматривал политически. Вообще в комедии есть свой смысл. Комедия, в сущности, добрее. Комедия снисходительнее. А греки имели не одного Еврипида, но и Аристофана. Трагическое начало сходно с Молохом: который и пожирает. Во мне это было что-то *пожирающее свое отечество*. В тайне вещей я его ненавидел и — за отсутствие *добродетели*.

Тогда же оправдывается и Гоголь, которого я всю жизнь так ненавидел?

Но если ошибка: то как до 62-го года прожить в ошибке?!
О, мойры. Как вы смеетесь над человеком²⁹.

На фоне «трагически-политических» типов Розанова мертвые типы Гоголя вдруг кажутся ему воплощением человечности. Комедия добрее, пишет он.

Однако основная попытка противостоять типам у Розанова сводится не столько к обнаружению *всеобщих* «поползновений», сколько к культивированию *частного*, нетипизируемого. Гоголь во многом оттого и беспокоит Розанова, что *частное* — прибежище самого Розанова — вдруг обнаруживает у него черты типа.

Мысль моя, — пожалуй основная или одна из основных для «всего Розанова», — состоит в том, что Россия и русские призва-

²⁹ В. В. Розанов. Последние листья. М., Республика, 2000, с. 252.

ны выразить вечность и вышность «частного начала» в человеке и человечестве, что они не по судьбе, а по идеалу и желанию останутся вечным «удельным княжеством»³⁰.

Вечность, то есть онтологичность, «частного начала» выражал и Гоголь, конечно, с его ноздревским желанием съесть всего осетра. Но у Розанова «онтологизация» частности, провинциальности, ничтожности — одна из основных тем. Он пишет: «В маленьком зародится теплота: а это — и надо. “Рим” холоден, и все “Риммы” были холодны и люты. Под “Римом” трещали кости: а если мы “грязь”, то каким же образом под нами затрещат кости?»³¹

Сущность человека у Розанова (а он неизменно мыслит в категориях сущности) — это своего рода антисущность. Но каким образом в таком случае Розанов спасает Бога, которого, по его мнению, унижал Гоголь? Бог спасается двумя одновременными радикализациями. С одной стороны, Бог велик, непостижим и абсолютен. Он непосредственно не соотносится с человеком. Ничтожество человека только подтверждает величие Бога, которому отводится «абсолютная высота». Бог, с такой точки зрения, — *совершенная трансценденция*. Вторая радикализация заключается в абсолютной *имманентизации* Бога.

Бог есть самое «теплое» для меня. С Богом мне «всего» теплее. <...> В конце концов Бог — моя жизнь. <...> Так не есть ли Бог «мое настроение»? <...> Мой Бог — особенный. Это только *мой* Бог; и еще ничей. Если еще «чей-нибудь» — то этого я не знаю и не интересуюсь. «Мой Бог» — бесконечная моя интимность, бесконечная моя индивидуальность. Интимность похожа на воронку или даже две воронки. От моего «общественного я» идет воронка, суживающаяся до точки. Через эту точку-просвет идет только один луч: от Бога. За этой точкой — другая воронка, уже не суживающаяся, а расширяющаяся в бесконечность: это Бог. «Там — Бог». Так что Бог

1) и моя интимность

2) и бесконечность, в коей самый мир — часть³².

Две «бесконечности», связанные с Богом, — трансцендентная и имманентная — только внешне кажутся несовместимыми. Дело в том, что в обоих случаях мы имеем дело с невозможностью сколько-нибудь артикулированного знания. О Боге как трансцендентном

³⁰ В. В. Розанов. Последние листья. М., Республика, 2000, с. 60.

³¹ Там же, с. 61.

³² В. В. Розанов. Уединенное, с. 229—230.

абсолюте мы так же ничего не знаем, как и о нас самих, о той неизмеримой пропасти, которая есть ядро нашей интимности. Я и Другой бесконечно далеки друг от друга, но они могут встретиться, даже слиться именно в том месте, где пересекаются «бесконечности». Конечно лишь то, к чему приложимы понятия и гештальты. Другой — всегда «тип», оформленный образ. В то же время Я, как глубочайшее выражение бесформенности, пребывает в состоянии полной «атипичности». Дух — это лишь «форма форм», которая сама не имеет формы. Дух — эта область нашего «нутра» — непостижим, потому что не подпадает ни под какие понятия и не имеет формы³³. Розанов говорит, что мы — «грязь», почти совершенно в духе Мережковского, у которого гоголевская бесформенность выражается в неопределенности (грязь), а не в бесконечности. Дух как непостижимая область «нутра» парадоксально выражает себя именно в бесформенности грязи³⁴. Грязь в конечном счете, как и прах, — традиционный символ материальности. Сущность человека — анти-сущность, потому что она не является неким идентичным себе смысловым образованием. Сущность человека — отсутствие сущности. Гоголь и кажется Розанову таким опасным не столько потому, что у него за типом стоит «общее», то есть бесформенное, но потому, что он пытается представить «частное» в формах «типологии». Манера брать взятки не может быть типологизирована, потому что она становится носителем смысла, сущностной и — в результате — конечной. Гоголевская типология подвергает коррозии бесформенность интимного, глубинного.

Именно в этом контексте приобретает все свое значение *материя*, лишенная формы.

В «Уединенном» Розанов рассуждает о том, как противна ему его собственная фамилия. Это отвращение к собственной фамилии отчасти связано с возможностью ее гоголевской, типологической интерпретации:

Удивительно противна мне моя фамилия. <...> Иду раз по улице. Поднял голову и прочитал:

«Немецкая булочная Розанова».

³³ В русской традиции это противостояние автора как бесформенности и героя как формы подробно развито у раннего Бахтина в работе «Автор и герой в эстетической деятельности».

³⁴ Игорь Смирнов считает, что грязь — образование, находящееся «между» текстом и «не-текстом», подрывающее деспотию означающих, придающих определенный смысл миру, в котором мы существуем (см.: И. П. Смирнов. Социософия революции. СПб., Алетейя, 2004, с. 157—159). Она также может быть «промежутком» между субъектом и объектом и в этом смысле выполнять ту же роль, что и тело у Мерло-Понти.

Ну, так и есть: все булочки «Розановы», и следовательно, все Розановы — булочки³⁵.

Розанов не хочет быть типологизирован, потому что чувствует себя носителем индивидуальности, обрекающей его на одиночество, и эта индивидуальность связана для него с бесформенностью:

Да просто я не имею формы (*causa formalis* Аристотеля). Какой-то «комочек» или «мочалка». Но это оттого, что я весь — дух, и весь — субъект: субъективное действительно развито во мне бесконечно, как я не знаю ни у кого, не предполагал ни у кого. «И отлично»... Я «наименее рожденный человек», как бы «еще лежу (комком) в утробе матери» <...>. На кой черт мне «интересная физиономия» или еще «новое платье», когда я *сам* (в себе, комке) бесконечно интересен, а по душе — бесконечно стар, опытен, точно мне 1000 лет, и вместе — юн, как совершенный ребенок...³⁶

Розанов пишет тут о себе как о «комке» — то есть бесформенной материи и как о бесконечной субъективности одновременно, как о «безвидовой материи» и духе — «форме форм», — слитых воедино до полной неразличимости. «Грязь», воплощение материи, оказывается для него абсолютным носителем духа, бесформенной субъективности. Здесь отчасти кроется парадоксальная радикальность розановского сознания.

Розанов предлагает понимать эту парадоксальность через отсутствие «формальной причины» в смысле Аристотеля. Поясню. Аристотель говорил о «причине» как о «сути бытия вещи» (Мет., 1041a, 29—30), и эту его идею Розанов развивал в трактате «О понимании», когда писал о двух потенциях. Причина — это нечто, делающее вещь тем, чем она является:

...спрашивают, почему материя есть вот это? Например: почему вот этот материал есть дом? Потому что в нем налицо то, что есть суть бытия дома. И по этой причине человек есть вот это или это тело, имеющее вот это. Так что ищут причину для материи, а она есть форма, в силу которой материя есть нечто определенное; а эта причина есть сущность [вещи] (Мет., 1041b, 5—9)³⁷.

Розанов не имеет формы, в том смысле что он не имеет некоей внутренней детерминированности, конечности, которая может

³⁵ В. В. Розанов. Уединенное, с. 210.

³⁶ Там же, с. 211—212.

³⁷ Аристотель. Метафизика. — В кн.: Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 1. М., Мысль, 1975, с. 221.

придать материи, из которой он состоит, некую определенную видимость. *Поскольку бездонная, бесконечная субъективность (дух, «форма формы») не может быть формальной причиной, он остается комком, чистой материей, не имеющей формы.*

Отсюда и типично розановское недоверие к идеологиям, к любому оформлению внутреннего мира, субъективности. Отсюда и форма противоречивых фрагментов, которую он выбирает для своих текстов. Фрагменты не должны быть унифицированы, подведены под форму, гештальт, стать *причиной* — то есть «сутью бытия вещи». Розанов поэтому формулирует следующее литературное правило: «...никогда не своди к единству и “умозаключению” своих сочинений, оставляй их в хаосе, в брожении, в безобразии»³⁸. Последнее слово тут особенно значимо — произведение не должно унифицироваться в *образе*. Безобразность, то есть бесформенность, — его основополагающий принцип.

Эта комбинация бесконечности как отсутствия формы, образа, *гештальта* и материальности создает, в глазах Розанова, жизненную сингулярность, уникальность. Бесконечность духа, субъективности сама по себе не может создать никакой сингулярности. Это есть чистая неопределенность. Но неопределенность материи оказывается как раз проявлением той самой единичности, которой искал Розанов в интимности и партикулярности.

3. ИНТИМНОСТЬ И БЕСФОРМЕННОСТЬ

Интимность — необычайно ценимое Розановым качество. Но качество это — далеко не безобидное. Интимность до такой степени снимает различие между Я и Другими, что всегда чревато нарциссическим одиночеством. Розанов, однако, стремился найти такую форму интимности, в которой бы Другой не мог слиться с моим Я, оставался бы всегда неотвратно Чужим, а потому не грозил бы тем провалом окружающего в бездну неразличимости, о которой писал Мережковский. Фантазм такой странной, парадоксальной интимности связывался Розановым с еврейством. Еврейский «вопрос» приобрел у Розанова характер навязчивой идеи, имеющей жизненное для него значение. Евреи у него — это несомненно «тип», но обладающий всеми негативными по отношению к типологиям характеристиками. Лаку-Лабарт заметил, что в перспективе онтотипологии евреи вообще не принадлежат к человечеству, так как не имеют мифов: «Этот отказ от мифов как раз и объясняет, почему евреи не составляют типа: у них, как говорит

³⁸ В. В. Розанов. Последние листья. 1916 год, с. 58.

Розенберг, нет *Seelegestalt* — а следовательно, нет и *Rassengestalt*. Они — бесформенный, неэстетический “народ”, который, по определению, не может вступить в процесс самофиксализации и не может составить субъекта, или, иными словами, быть-собой (*être-proprié*)»³⁹. По мнению Розенберга, они противостоят арийцу не как противоположный тип (контртип), но именно как отсутствие типа, как совершеннейшая аморфность⁴⁰.

Эта аморфность исключает еврея из отношений «Я — Ты» и даже «Я — Оно». Такого рода отношения первоначально предполагают наличие границ, которые лишь постепенно стираются в процессе усиливающегося обмена между «Я» и «Другим» и превращением последнего в «Ты». Особенность Другого как раз и заключается в том, чтобы являть себя в виде завершенной тотальности, образа *воображаемого*, фигуры, гештальта, целостности. Эта целостность Другого — необходимое условие оформления Я, формирующего себя через внешний образ, с которым идентифицируется. Лакан подчеркивал, что образ (*image*) должен прежде всего пониматься не как ослабленное отражение реальности, но как нечто обладающее способностью к формированию (*fonction d'information*)⁴¹, прежде всего Эго. Другой дается нам как «тип» — то есть чуждая нам целостность, в которой обретается единство Я.

«Аморфность» евреев отделяет их от типа, от всеобщего, от формы и одновременно сближает их с чистой материальностью. Евреи напоминают еще не оформленную материю, чистое *гиле*. В этом смысле они в мире феноменологической топологии оказываются не столько на полюсе Другого, сколько проявляют неожиданную близость с *плотью мира*. Именно «в них» могут происходить реверсии отношений, описанные Мерло-Понти. Будучи «материей», они «не оформлены» и в силу этого как будто могут выражать единичное, исчезающее в «штампе бытия».

В начале XX века получили особое распространение разнообразные теории о том, что евреи и женщины относятся к одному и тому же психологическому типу, воплощающему бесформенность.

³⁹ Philippe Lacoue-Labarthe. Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political. Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 96.

⁴⁰ Одним из первых, кто приписал евреям пассивную аморфность, был Ницше, связавший еврейство с ressentimentом. Но у Розенберга аморфность евреев идет гораздо дальше, чем реактивность парии у Ницше, так как пария участвует в движении нигилизма и в какой-то момент способен трансформировать чисто реактивный нигилизм в активный нигилизм. В XX веке антисемитизм отрицает даже саму возможность такой трансформации. Действительно, как может формировать *политическое, историю* фигура, которая стоит вне сообщества, вне нации, вне истории?

⁴¹ Jacques Lacan. Ecrits. Paris, Seuil, 1966, p. 77.

Особую популярность параллель между евреями и женщинами приобрела благодаря книге Отто Вейнингера «Пол и характер»⁴². Фрейд прокомментировал эту параллель в примечании к своему анализу «Маленького Ганса», где утверждал, что антисемитизм, как и антифеминизм, имеет общий корень в страхе кастрации⁴³. Мысль о том, что антисемитизм укоренен в страхе кастрации, была им повторена и много позже в книге о Моисее⁴⁴. Страх утраты фаллоса — это тот же страх пустоты, зияния, бесформенности⁴⁵. Бесформенность тела (евреи символически отмечены кастрацией через обрезание) здесь оказывается эквивалентом бесформенности души⁴⁶. Но именно такой странной эквивалентности, по-видимому, и искал Розанов.

Для Розанова в центре оказывается проблема типа и индивида (характера). Предпочтение, как мы уже знаем, он явно отдавал индивиду⁴⁷. Евреи, не будучи в силу своей аморфности типом, не обладают и чертами индивидуальности. Они находятся на стадии своего рода недооформленности, материи, *гиле*. Связь евреев с

⁴² См.: Евгений Берштейн. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерстве. — Новое литературное обозрение, № 65, 2004, с. 208—228.

⁴³ «Комплекс кастрации — это глубочайший бессознательный корень антисемитизма; ведь уже в детской маленькие мальчики слышат, что у еврея что-то отрезано от пениса — его часть, как они думают, — и это дает им право презирать евреев. Не существует и более сильного корня чувства превосходства над женщинами. Вейнингер (молодой философ, который, будучи очень способным, но сексуально неадекватным, покончил самоубийством, после того как написал замечательную книгу “Пол и характер”) в главе, привлекая большое внимание, в равной степени враждебно писал о евреях и женщинах, осыпая их одинаковыми оскорблениями. Как и полагается невротика, Вейнингер был совершенно во власти инфантильных комплексов; а с такой точки зрения, общим между евреями и женщинами является их отношение к комплексу кастрации» (Sigmund Freud. Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy. — In: S. Freud. The Sexual Enlightenment of Children. New York, Collier Books, 1963, pp. 76—77).

⁴⁴ Sigmund Freud. Moses and Monotheism. New York, Vintage, 1967, p. 116.

⁴⁵ См. о невротической связи антифеминизма и антисемитизма: Jacques Le Rider. Modernity and Crises of Identity. New York, Continuum, 1993, pp. 165—183.

⁴⁶ О том, каким образом фантазии Вейнингера совпали с моделями неэтнической психологии, искавшей ключ к душе народов в теле, см.: Sander L. Gilman. Love+Marriage=Death. Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 116—122.

⁴⁷ «В индивидуальном — основание истории, ее главный центр, ее смысл, ее значительность: ведь человек, в противоположность животному, всегда *лицо*, ни с кем не сливаемое, никого не повторяющее собою; он — никогда не “род”; родовое — в нем несущественно, а существенно особенное, чего ни в ком нет, что впервые пришло с ним на землю и уйдет с нее, когда он отойдет от нее в “миры иные”» (В. В. Розанов. О Достоевском. — В кн.: В. В. Розанов. Мысли о литературе, с. 193).

материальностью (в частности, с деньгами) — топос антисемитской мифологии XIX века. Любопытный поворот этому топосу придал в России Владимир Соловьев, оказавший влияние на Розанова⁴⁸. По мнению Соловьева, евреи никогда не стремились исчезнуть в Боге, слиться с ним: «Веруя в единство Бога, еврей никогда не полагал религиозной задачи человека в том, чтобы слиться с Божеством, исчезнуть в его всеединстве. Да он и не признавал в Боге такого отрицательного и отвлеченного всеединства или безразличия»⁴⁹. В отличие от иных народов, евреи свое отношение к Богу строили так, чтобы не исчезнуть в нем, но сохранить себя в качестве Я, противостоящего Богу как Другому. Безразличие всеединства — это именно состояние опасной бесформенности, которое подстерегает интимность и с которым исподтишка борется Розанов. Способность евреев противостоять своему Богу отражается в повышенном материализме иудеев. Именно материализм не позволяет еврею раствориться в духе. Отсюда склонность евреев не отделять духовное от материального. «Для всякой идеи и всякого идеала еврей требует видимого и осязательного воплощения и благоговящего результата; еврей не хочет признавать такого идеала, который не в силах покорить себе действительность и воплотиться <...> он верит в дух, но только в такой, который проникает все материальное, который пользуется материей как своей оболочкой и своим орудием»⁵⁰. Слово «осязательное» будет заимствовано Розановым и многократно применено им по отношению к евреям. Для Соловьева же неразличимость материального и духовного у евреев⁵¹ делает их идеальным народом для воплощения бога в человеке, явления «святой телесности». Особые очистительные еврейские ритуалы также существенны для Соловьева, так как делают телесность «святой и чистой».

⁴⁸ См. об этом: Генриэтта Мондри. Василий Розанов, еврей и русская литература. — В кн.: Ефим Курганов, Генриэтта Мондри. Василий Розанов и еврей. СПб., Академический проект, 2000, с. 158—159.

⁴⁹ В. С. Соловьев. Еврейство и христианский вопрос. — В кн. В. С. Соловьев. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Правда, 1989, с. 214.

⁵⁰ Там же, с. 219.

⁵¹ Приведу это важное для Розанова рассуждение Соловьева: «Не отделяя духа от его материального выражения, еврейская мысль тем самым не отделяла и материю от ее духовного и божественного начала; она не признавала материю саму по себе, не придавала значения вещественному бытию *как таковому*. Евреи не были служителями и поклонниками материи. С другой стороны, будучи далеки от отвлеченного спиритуализма, евреи не могли относиться к материи с равнодушием и отчуждением и еще менее с тою враждою, которую питал к ней восточный дуализм. Они видели в материальной природе не дьявола и не Божество, а лишь *недостроенную обитель богочеловеческого духа*» (там же, с. 219). Не трудно заметить тут ту же смесь телесного и духовного, что и у Вейнингера.

Розанов берет соловьевскую мысль о нерасторжимости материи и духа и предельно радикализует ее. Во-первых, он, вероятно под влиянием Флоренского⁵², перетолковывает отношение духа и плоти в категориях символа, который и есть нерасторжимое соединение духовности и материальности⁵³. Розанов вслед за Соловьевым интерпретировал иврит как язык тайнописи. Текст на иврите не имеет гласных, он состоит из «сплошной массы» согласных, не расчлененных на слова. Расчленение и озвучивание этой массы скрыты. Но именно скрытые гласные и огласовки «дают писанию одушевление»⁵⁴. Они похожи на невидимую душу, на кровь, которая оживляет организм. «Кости все могут видеть, в кровь — не заглядывай»⁵⁵, — метафорически заявляет Розанов. Кровь — это именно невидимая форма, идея, которая у евреев скрыта в их аморфной материальности, в нерасчленном комке согласных их письма. Отчасти сходную мистику иврита развивал и Флоренский⁵⁶.

От тайнописи Розанов переходит к средневековым представлениям о ритуальном использовании евреями христианской крови. Чудовищные в своем безудержном юдофобстве тексты, написан-

⁵² О влиянии Флоренского на Розанова и его работе над каббалистикой как моделью символизма см.: Ефим Курганов. Василий Розанов, евреи и русская религиозная философия. — В кн.: Ефим Курганов, Генриэтта Мондри. Василий Розанов и евреи, с. 67—77.

⁵³ Флоренский характеризует символы как «органы нашего общения с реальностью. Ими и посредством их мы соприкасаемся с тем, что было отрезано до тех пор от нашего сознания» (П. А. Флоренский. У водоразделов мысли. М., Правда, 1990, с. 344).

⁵⁴ В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови. — В кн.: В. В. Розанов. Сахарна. М., Республика, 1998, с. 279. Ср. у Соловьева: «Чувственный характер еврейского мировоззрения выразился символически даже и в письме (в этом ограничении алфавита одними согласными — *телом* слов, тогда как *дух* слов — гласные — или вовсе опускаются, или обозначаются лишь точками и маленькими черточками)» (В. С. Соловьев. Еврейство и христианский вопрос, с. 213).

⁵⁵ В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови, с. 279.

⁵⁶ Флоренский, например, говорил о фундаментальном различии между семитским корнем «шем» — знак, имя и «арийским» понятием «имени». «Шем» «имеет характер массивный, вещный, субстанциальный». «Шем» находится в области чистой пассивной материальности, «имя» — в области активной субъективности, в области формы: «Имя и его арийские сродники — это познание со стороны познающего субъекта, то, что служит оружием познания. *Шем* метит преимущественно в познаваемую реальность, а *имя* имеет в виду на первом плане познающего <...> на первом одностороннем пути лежит не выразимое словом бесформенное мистическое волнение...» (П. А. Флоренский. У водоразделов мысли. М., Правда, 1990, с. 344). В каком-то смысле тут воспроизводится дихотомия мужского, арийского, оформленного и женского, семитского, бесформенного.

ные Розановым в период дела Бейлиса, все построены на фантазии еврейского ритуального каннибализма. Мысль Соловьева об одухотворении материи у евреев подвергается у Розанова патологическому пародированию: «...“в крови” ведь “душа”, дух, жизнь; кто же не “любит душу человеческую”?! И как только *тайнопись* и *тайномыслие* слили “душу” и “кровь”, — так обоняние крови, осязание крови, всякое отношение к крови из “отвращающегося и гадливого” перешло в “безумное и сладостное”, “восхитительное и восторженное”»⁵⁷.

Кровь в частной мифологии Розанова — это и не идеальное, духовное, и не телесное до конца. Это именно смешение обоих принципов, это подлинное выражение имманентности. Розанов писал: «Прямых форм нет, потому что форма включает в себя уже материю, о которой сказано, что у нее смысла и разума нет»⁵⁸. Отсюда и неопределенное определение крови как чистого движения. «Первая сущность, *substantia* крови — что она движется. Наука разобрала все ее “шарики”, сукровицу, состав, не обратив внимания <...> на то, что *substantia* ее есть не состав, физика, химия, а движение, динамика»⁵⁹.

Но идеальной «промежуточной» материей для Розанова является *запах*. Здесь открывается идеальное поле неразличимости. Запах материален, но невидим, его нельзя потрогать. Запах — нечто относящееся к внешнему миру, но данное только в *наших* ощущениях. Здесь различия между субъективным и объективным становятся невинными, здесь к тому же совершенно утрачивается столь сомнительное для Розанова понятие формы.

Евреи определяются Розановым как носители особого обоняния. Этот мотив, конечно, типичен для расистских антисемитских представлений, приписывавших евреям, как и Чёрту, особый запах, *foetor judaicus*. Кровь в их ритуалах — это только подступ к еще менее определенной материалности и определенности — запаху: «...непрерывно и непрерывно текла, струилась, капала кровь, *всегда разделенная в струйки и капельки*, для большего испарения и большей *пахучести*»⁶⁰. Еврейское богослужение — «пахучее кро-

⁵⁷ В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови, с. 287.

⁵⁸ В. В. Розанов. Апокалипсис нашего времени. М., Республика, 2000, с. 95.

⁵⁹ Там же, с. 95.

⁶⁰ В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови, с. 288. У Розанова высока роль флюидов — крови и прочих физиологических струй и потоков, переходящих в некие космические струи. Флюиды, как показал, например, Жан Старобинский, — это классический топос, связанный с воображением физиологического и нервного взаимодействия: «Во многих отношениях понятие флюида — это не более как фигура, “символическая” фор-

вью». «Посмотрите на их большие тяжелые носы: это не наши маленькие носы “с переимочкой”, а какая-то обонятельная утроба. И *вкусы* у них, и *обоняние* у них — совсем другое, чем у христиан»⁶¹. И наконец, сам еврейский бог Иегова, хотя и невидим, имеет в воображении Розанова «ноздри». «“Пар от *ноздрей* Его” — выражение Библии. Лица нет, ничего нет, головы нет... “Но ноздри”?»⁶²

К концу жизни Розанова тема обоняния становится совершенно навязчивой. Она занимает невероятно большое место в «Возрождающемся Египте», который становится для писателя квинтэссенцией восточной религиозности, а по существу, той бесформенной имманентности, которую он ищет. Здесь обоняние прямо связывается с «воскрешением» мертвых⁶³, запах описывается как проникновение из прошлого в настоящее и будущее⁶⁴. Нет ни малейшего сомнения и в том, что запахи у Розанова связаны с сексуальностью, с запретным проникновением одного тела в другое⁶⁵. Сведение материальности к обонянию — это одновременно и явный жест дематериализации. Речь идет о буквальном превращении материи в дух. Но возгонка эта все-таки не уничтожает материальность вовсе, так что в ее результате все же остается некий субстрат, противостоящий «безразличному» слиянию, о котором говорил Соловьев.

ма, позволяющая установить воображаемую модель (связанную с непосредственным опытом и самой “конкретной” грезой); объясняющее предположение будет всегда обращаться к нему, когда речь будет идти о репрезентации передачи, перехода (возбуждения, “идеи”, воли, эмоции, энергии и т.д.) от одного пункта нервного аппарата к другому» (Jean Starobinski. *La relation critique*. Paris, Gallimard, 1970, p. 201). Та же фигура используется и для представления связи нервного аппарата индивида с космическими флюидами, как, например, у Месмера.

⁶¹ В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови, с. 288.

⁶² Там же.

⁶³ «...душа-птичка дает обонять мертвому труп человека, после чего тело, по странной вере египтян, оживлялось “будущую жизнь” <...> “воскресение” проходит через пахучесть, через аромат, через воздыхание» (В. В. Розанов. *Возрождающийся Египет*. М., Республика, 2002, с. 233). Или: «И обоняет — прекраснейшее в мире, залог, обещание... нет, глубже: он обоняет и лишь насколько обоняет становится бессмертен после гроба, как усиленно здоров, жив и энергичен на земле» (там же, с. 239).

⁶⁴ «Будущее как “запах бывшего”. “Будущий год” как “запах прошлого года”» (там же, с. 234).

⁶⁵ Ален Корбен, например, отмечает: «Двусмысленная тема аморальности проникающего, удушающего запаха имплицитно присутствует в медицинском дискурсе, особенно в тех местах, где она принимает форму предупреждений читательницам-женщинам» (Alain Corbin. *The Foul and the Fragrant. Odor and the French Social Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, p. 184). Корбен пишет о XIX веке.

Эта возгонка материи до полной неопределенности запаха имеет для всей «системы» Розанова существенные последствия. Другой — еврей — как будто достигает тут совершенной аморфности, граничащей с полным отсутствием формы⁶⁶. Это отсутствие формы позволяет предельно имманентизировать еврея, при этом сохраняя его «чуждость». Еврей не есть нечто активно противостоящее Розанову, а потому являющееся объектом, обладающее формой. Поскольку отношения с ним абсолютно имманентные, он вообще перестает *противостоять* Розанову, он лишь впускает Розанова внутрь себя — как жидкость, как запах, но при этом остается чужим. Речь идет о состоянии совершенно интимного отношения с чем-то несокрушимо, материально чужим.

Еврей в описании Розанова наделен невероятным аппетитом и жадной вдыхать, обонять запахи. Запреты на пролитие крови у них «оттого, что они живьем съели бы тогда мир: ибо они и “бог” юдаизма *страстно любят кровь*»⁶⁷. Они испытывают к крови «мучащее ум *притяжение*»⁶⁸ и т.д. Поскольку противостояние субъекта и объекта в их случае отменено, то их отношения с миром строятся исключительно как вдыхание, поглощение, заглатывание, захлебывание и проч. Это отношения инкорпорирования, о которых мы знаем, что они в конечном счете могут сохранять своеобразное различие между Я и Другим. Так, Фрейд показал, что в случае меланхолии человек инкорпорирует в свое Эго утраченный объект любви, который сохраняется в Я в форме некой воображаемой капсулы.

В пределе еврей стремится поглотить в себя весь мир, реализуя таким образом принцип имманентности. Отношение самого Розанова с окружающим миром, и евреями в том числе и даже особенно, следует тому же принципу. Это отношение всеразширяющейся и всезаглатывающей имманентности символизируется у Розанова священным египетским навозным жуком-скарабеем. Скарабей «маленький» — ничто, «вечно в навозе», но именно в силу этого, как ничто и запах, он

один дает «родство» миру, т.е. он льет из себя какие-то неперетирающиеся вечные нити между «вчера» и «завтра» каждого единичного существа и всех существ целого мира. <...> Ибо несомненно, что «родство», будучи «телесным», вместе с тем и величайше спи-

⁶⁶ Первый этап еврейской бесформенности у Розанова — идентификация евреев с «бабами»: «*Жид* в сущности *баба* (старая), которой ничего мужского “не приличествует”» (В. В. Розанов. Обонятельное и осязательное отношение евреев к крови, с. 286).

⁶⁷ Там же, с. 283.

⁶⁸ Там же, с. 287.

ритуалистично. «Где тут дух и где материя — не знаю». <...> «Без скарабея ничего бы не было». Без его грязи, вони и слизи. Нет этого — ничего нет. Мир не стоит, мир падает⁶⁹.

Это «падение» мира буквально повторяет «падение» мира вокруг Гоголя, описанное Мережковским, разверзающуюся бездну одиночества. То, что описывает тут Розанов, — это, с одной стороны, полное разрушение всякой обособленности тел (которую он наблюдал уже в еврейском «кагале»). Дистанцирование «проваливается» в тотальную интимность, идущую гораздо дальше, чем эротическая интимность пары. Поскольку материя совершенно аморфна и проницаема, происходит проникновение всего во все, индивидуальное впитывает в себя всеобщее, родовое как запах. Невротическая имманентность кончается у Розанова совершенной неразличимостью особей. Но при этом мир сохраняется, «стоит», «не падает» благодаря «грязи» — непреодолимому материальному субстрату Другого. Именно грязь не позволяет имманентности достичь абсолютного неразличения чистой духовности.

В «Возрождающемся Египте» есть граничащее с патологией описание того, как Розанова «безумно тянет, притягивает, волнуется, возбуждает» запах тления и затхлости, которым прошлое присутствует в настоящем. «И вот эта “мертвая пахучесть” так безумно возбуждает живые половые силы организма <...> розы, которые “вчера были” и “сегодня их нет”, — возбуждают безумно»⁷⁰. В этом акте обоняния происходит «соединение тамошнего и этого света», соединение с родовым⁷¹. И это соединение приобретает отчетливые черты некрофилии, в которой тотальное единение неотделимо от отвращения, мощного инстинкта отталкивания, позволяющего сохранить автономное Я.

Это взаимопроникновение Я и Другого иногда понимается Розановым как кровосмешение, соитие дочери с отцом, примеры которого он обнаруживает в иудейской традиции. В 1909 году Розанов написал странный текст «Магическая страница у Гоголя», где он обнаруживает в «Страшной мести» за мотивом инцеста Колдуна и Катерины еврейские мотивы всеобщего родства и свального греха. В этом смысле он не оригинален⁷², так как вписывается в

⁶⁹ В. В. Розанов. Возрождающийся Египет, с. 217.

⁷⁰ Там же, с. 271.

⁷¹ Там же, с. 273. «...пахнут “могилы всех предков”, всего рода, генерации» (там же, с. 272).

⁷² Сандер Гилман пишет о мифологии антисемитизма конца XIX — начала XX века: «Утверждалось, что евреи нарушили табу на инцест, не признав европейского/христианского правила экзогамии, требующего браков вне пределов того, что понималось как внутренняя группа, например, нуклеарная или

традицию наиболее патологического антисемитизма, приписывавшего евреям практику кровосмешения⁷³. В этом невероятно экзальтированном тексте Розанов вводит образ «астрального совокупления», где потоки какой-то эфирной крови переплетаются друг с другом подобно волнам света «и вместе враждебны слиянию»:

...ведь если дело идет о «кровосмешении», то эти смешивающиеся и не смешивающиеся волны, полосы света, влияющиеся друг в друга и вместе враждебные слиянию — в сущности удивительно передают уже само кровосмешение... Колдун «волхвует»: и в комнате начинается... кровосмешение, но в какой-то звездно-небесной форме... Как «последний чекан» гения названы «тянущиеся нити», тянущиеся в голубом свете: брезжится, недоказуемо, но как-то угадывается, что голубой свет — душа Катерины, розовый — кровь ее, эти золотые нити, в нее проникающие, — отцовское начало, его семенные нити. <...> И разве <...> кровь в нас не шумит странными шумами и, расходясь волнами далеко от нашего земного «я», — не входит струями света в далекие существа, или мы сами («пора любви») захватываемся светом чужих, далеких, иногда очень далеких «я»...⁷⁴

расширенная семья. Евреи из-за их отказа от браков за пределами внутренней группы и с их практикой эндогамии, то есть браков внутри определенных сегментов общества, понимались в равной мере консерваторами и либералами как кровосмесители, произошедшие от кровно-родственных связей» (Sander L. Gilman. *Love + Marriage = Death*, p. 137).

⁷³ Ален Буро показал, что волна особенно патологического антисемитизма начинается в Европе с XII века и связана с приписывания евреям практики incesta. Толчком для возникновения этого нового в то время мотива было распространение апокрифического жизнеописания Иуды, в частности в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского. Согласно этой не признанной официальной теологией легенде, Иуда повторил грех Эдипа — убил своего отца и вступил в брак со своей матерью. Каждый еврей, с точки зрения «нового» антисемитизма, воспроизводит грех Иуды. Ритуальное послание детей и профанация гостии, приписывавшиеся евреям, — это воспроизведение надругательства над матерью и убийства отца. Эта мифология приобретает особое значение в контексте нарастающих запретов со стороны церкви на родственные браки среди христиан (например, запрет на брак с родственницей до семнадцатого колена). Буро пишет, что в обществе усиливающихся сексуальных запретов «еврейское сообщество представляет собой единственную заволаживающую и отталкивающую альтернативу, объект зависти и ненависти: эта группа, опирающаяся на священный авторитет <...> и продолжающая практиковать полигамию (до XIII века), левират и брак между двоюродными родственниками, оказывается для христиан отталкивающим зеркалом того, чего они сами лишены» (Alain Boureau. *L'inceste de Judas. Essai sur la genèse de la haine antisémite au XII siècle*. — *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 33, printemps 1986, p. 40).

⁷⁴ В. В. Розанов. Магическая страница у Гоголя. — В. В. Розанов. О писательстве и писателях. М., Республика, 1995, с. 417—419.

Отношение с Другим тут достигает такой степени слиянности, что эротическое оказывается лишь метафорой космического неразличения тел, личностей. Между Я и Другим исчезает какое бы то ни было различие. И вместе с тем мотив инцеста (как и некрофилии) несет в себе мощный импульс ужаса, блокирующего тотальную неразличимость. Показательно, что эта оргия ужасающей неразличимой близости обнаруживается Розановым у Гоголя — писателя «типов» *par excellence*. Типологическое тут окончательно преодолевается в некоем космическом эросе. Отношения с Другим окончательно вязнут в «плоти мира», между Я и Ты устанавливается интенсивный обмен позициями. Имманентизм в конечном счете приводит к амбивалентной идентификации Розанова с отвратительным ему Другим. Да и как отличить себя от запаха другого, когда запах — это мое, «имманентное» переживание, хотя и окрашенное отвращением? То, что первоначально кажется абсолютно чужим, даже враждебным, что предстает как тотальная материальная аморфность, то есть принципиальная чужеродность, о которой даже сказать ничего нельзя, потому что она не имеет формы, в конце концов становится предельно интимно «моим», от меня не отличимым. Характерно, что и само описание розановского вожделения («безумно возбуждает», «безумно тянет, притягивает, волнуется, возбуждает») совершенно имитирует еврейскую жажду, томление и аппетит в его собственном представлении. Но это томление тем сильнее, чем сильнее отвращение к объекту томления.

Одним из показательных симптомов постепенной внутренней трансформации Розанова является апология собственного «носа». В «антисемитский» период своей жизни он не раз писал о еврейских носах и ноздрах, идентифицируемых им с еврейским «обонятельным» отношением к крови. Но постепенно нос (этот символ гоголевской типологичности) становится аллегорией самого Розанова: «Памятника Розанову не надо ставить. Но надо поставить памятник НОСУ РОЗАНОВА»⁷⁵. «Вышла дьявольски субъективная биография, с интересом только к своему носу. Это ничтожно. Да. Но в “носе” тоже открываются миры. “Я знаю только нос, но в моем носу целая география”»⁷⁶. «Мировая собака — это я. Даже сапес. Во мне тысяча собак, и все с острыми носами и раздувающимися ноздрями, розовыми; и эти собаки бегают по задворкам и нюхают <...>. И вот я бегаю по задворкам с обонянием»⁷⁷ и т.д. В конце жизни Розанов описывает себя совершенно в кодах той

⁷⁵ В. В. Розанов. Последние листья, с. 50.

⁷⁶ Там же, с. 54.

⁷⁷ Там же, с. 235.

антисемитской мифологии, которую он несколькими годами раньше применял к евреям. Он теперь такая же жаждущая запахов и жидкостей (крови, спермы) особь. Антисемитский период сменяется филосемитским. Эта постепенная идентификация с евреем, который становится розановским *alter ego*, оказывается возможной отчасти потому, что Розанов описывает самого себя как некую бесформенную субъективность, не умеющую отделить себя от мира и от Другого⁷⁸.

Другой для Розанова — всегда чистая материальность, которую можно осязать, нюхать, поглощать, лизать, с которым можно совокупляться, проникать в него и т.д. Другой редко предстает в его мире в качестве Субъекта. Поэтому все межличностные отношения в конце концов поглощаются для него телесно-эротическими. А диапазон этих отношений часто определяется в категориях сексуальных перверсий. Интимность Розанова — в конечном счете это интимность бани или постели. Эта чистая материальность Другого первоначально вызывает отвращение и становится предметом ненависти. Но постепенно сама аморфность этой чужой материальности как бы впитывается (имманентизируется) Розановым до такой степени, что он идентифицируется с ней. В итоге «комок» материи, который первоначально — Другой, в итоге становится им самим. Различие между Розановым и этим «комком» — либо бесконечно большое, либо исчезающе малое. Но чаще и то и другое одновременно. Именно эта парадоксальная комбинация — розановский способ сохранить Я и уйти от бездны одиночества. Поэтому Розанов не знает иного чувства к Другому, кроме ненависти и нарциссического обожания.

В каком-то смысле эта бесформенность еврея парадоксально вытекает из «чекана» арийца и «рабочего» (например, у Юнгера). Если *гештальт* — сплошная форма, по своему существу платоническая (несмотря на свой историзированный характер), то еврей Розанова — сплошное отсутствие формы. Как таковой он находится вне эстетического. А эстетическое находится в отношении с

⁷⁸ Чрезвычайно, однако, показательно, что Розанов абсолютно неспособен на уважительное отношение к человеческому достоинству евреев, он вообще не может представить себе с ними каких бы то ни было этических отношений. Он может их только ненавидеть или сюсюкать по их поводу. То он ненавидит какого-то «жидка», то умиляется по его поводу и чуть не пускает слезу. Гадливость, которую вызывает розановское отношение к евреям, объясняется не только грузом тех предрассудков, которые он впитал, но и особой позицией по отношению к Другому. Розанов не в состоянии видеть в Другом субъекта, наделенного человеческим достоинством, иначе говоря, индивида, побуждающего к этическому к себе отношению.

этическим, укорененным в системе ценностей, основанных на «формах», которые мы проецируем на социум⁷⁹.

Исчезновение формы у Розанова приводит в конечном счете к возникновению иной формы — нарциссической, которую современный психоанализ связывает с возникновением гештальта, образа как такового.

4. ИНТИМНОСТЬ: УТРАТА ОБЪЕКТА

Интимность у Розанова заключается в желании выйти за пределы субъектно-объектных отношений. Объект отделен от субъекта и благодаря этой отделенности может стать объектом желания. Но слияние с объектом желания оказывается в принципе невозможным, потому что само желание постоянно дистанцирует объект, делает его принципиально недостижимым. В такой ситуации объект должен быть подвергнут решительной трансформации, он должен утратить форму объекта — границы, очертания — и превратиться в нечто бесформенное. Эта метаморфоза, однако, имеет глубоко драматический характер. Объект желания превращается в нечто отталкивающее — бесформенное, вонючее, грязное и т.д.

Переход от желанного и оформленного к отвратительному совершается в каждом индивидуальном теле (и этот переход связан со становлением «плоти мира»). В «Опавших листьях» Розанов пишет: «Все *очерчено* и *окончено* в человеке, кроме половых органов, которые кажутся около остального каким-то многоточием или неясностью... которую встречает и с которой связывается неясность или многоточие другого организма. И тогда — оба *ясны*. Не от этой ли *неоконченности* отвратительный вид их (на который все жалуются): и — восторг в минуту, когда недоговоренное — кончается (акт

⁷⁹ Аморфная материальность беспредельной интимности позволяет лишь внешнеэстетическое и внешнеэтическое к себе отношение (Бахтин был прав, когда говорил об этическом компоненте эстетической формы) — то есть именно отношение осязания, поедания, смакования и т.д. Но эта гиперматериальность у Розанова всегда чревата собственной противоположностью. Шкловский заметил: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы” — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» (Виктор Шкловский. Розанов. — В кн.: В.Б.Шкловский. Гамбургский счет. М., Советский писатель, 1990, с. 125). Попытка уйти от формы в какой-то момент приводит Розанова к дематериализации материи — сначала в жидкости, крови, сперме, а потом в совершенно эфемерном запахе. Материя исчезает, а ее след становится странным всеобщим эквивалентом, позволяя всему становиться всем и, в конце концов, всему становиться Розановым, автором, который превращается в самоотражение, в главный продукт собственного эстетического проекта.

в ощущении)?»⁸⁰ «Неясность», «неоконченность» — это сигналы неожиданной метаморфозы желания, первоначально пробужденного прекрасной «завершенностью» человеческого тела. Можно даже определить эту метаморфозу как *исчезновение желания*. Но именно исчезновение желания позволяет ему сохраняться в подавленной форме.

«Неясность» дает о себе знать в невыразимости, в неназываемости половых органов, часто обозначавшихся Розановым невнятным словечком «тьфу» (девушки у него «не знают имени и не знают вида “тьфу”, но только чувствуют, что оно есть») ⁸¹. «Тьфу» — это выход за пределы коммуникации, ограниченной миром объектов.

Интимность разворачивается у Розанова в следующий нарратив: когда мы приближаемся к объекту желания настолько, что обнаруживаем в нем бесформенность половых органов, желание и его объект исчезают и, таким образом, то, что наступает минутой позже, не может его удовлетворить. Желание отменяется как раз в момент достижения цели, и тем самым сохраняется его неудовлетворенность. Желание фиксируется и длится именно за счет его постоянного драматического снятия через превращение формы в отталкивающую бесформенность. Но в силу этого не только желание становится *неудовлетворимым*, но и самый объект желания *невозможным*. Он постоянно оборачивается не желанным, но отталкивающим. Отсюда странное положение — желание может быть только желанием отвратительного, и в конечном итоге *смерти*.

Интимность, таким образом, оказывается моментом глубоко гетерологическим по своей сути (и эту гетерологию на Западе лучше всего, конечно, выразил Батай)⁸². Здесь происходит резкий

⁸⁰ В. В. Розанов. Уединенное, с. 297.

⁸¹ В. В. Розанов. Мимолетное, с. 34.

⁸² Я употребляю этот придуманный Батаем термин в том смысле, который он ему придал. Батай определил гетерологию как науку о *совершенно ином*. «Термин *агиология* (agiologic) был бы более точным, но следовало бы принимать в расчет двойной смысл agios (аналогичный двойному смыслу sacer), в той же мере *оскверненный*, как и *святой*. А в современных условиях (специализации сакрального) термин *скатология* (наука об отбросах) в максимальной степени сохраняет неоспоримое экспрессивное значение в качестве двойника такого абстрактного термина, как *гетерология*» (Georges Bataille. La valeur d'usage de D.A.F. de Sade. — In: Georges Bataille. Œuvres complètes, v. 2, p. 61—62). Мишель Сюриа называет гетерологию «наукой об отвратительно *ином*» (Michel Surya Georges Bataille. London, Verso, 2002, p. 138). Я также употребляю эпитет «гетерологический», хотя было бы правильной (и так поступает сам Батай) говорить о *гетерогенном* в оппозиции к *гомогенному*. Я, однако, использую странный эпитет «гетерологический», чтобы показать, что имею в виду именно перспективу Батая, а не «нейтральную» ситуацию разнородности. Из чистого педантизма укажу на незначительную ошибку Батая. Бенвенист пока-

переход в иной мир — от любви, желания, оформленности, красоты — к отвратительному, бесформенному и, по существу, радикальному отказу от желания. *Момент этого «внезапного» перехода и называется моментом интимности.* Розанов любит трактовать этот момент как мистический, метафизический: «...ником вовсе не замечается, никому неведомо, что совокупление вовсе не необходимо, не физиологично, а метафизично и мистично. Что оно не по “нужно”, а по “очарованию” и “можем”»⁸³. Запах оказывается метафорой интимности еще и потому, что в нем привлекательность и дух нерасторжимо слиты с отталкивающим и материальностью. Загробный мир рисуется Розанову как мир, в котором пустой холл форм и объектов (желания) уступает место запахам: «*Загробная жизнь* вся будет состоять из света и пахучести. Но именно — того, что ощущимо, что физически — пахуче, что плотски, а не бесплотно — издает запах»⁸⁴.

Еврей и оказывается агентом такой мистической трансмутации формы в свою противоположность. В «Апокалипсисе нашего времени» Розанов прямо пишет о том, что первейшая заслуга евреев в их умении «прославить самую эту гадость»⁸⁵. Это прославление не следует, однако, понимать в категориях сублимации, но именно как гетерологический жест, лежащий в основе интимности, — любить то, что невозможно любить, снимать границы между желанным и отвратительным.

Розанов обозначает эту ситуацию в категориях «нечистой силы», которую он идентифицирует с евреями. В «Мимолетном» он пишет о том, что евреи требуют от верующих мыть руки после прикосновения к гениталиям и к священным книгам. И в этой странной, на взгляд Розанова, аналогии между «тьфу» и Торой заключается существо их гетерологической стратегии⁸⁶: «Они провели аналогию... да даже не аналогию, а полное равенство, отождествление, между прикосновением к “тьфу” и прикосновением к древнейшим и важнейшим у них книгам <...>. Для жидов “тьфу” есть “табу”, фетиш, — чего “коснуться нельзя”, “нельзя назвать”,

зал, что эквивалентом sacer в греческом является не *hágios*, но *hieros*. *Hágios* же эквивалентно латинскому *sanctus*, имеющему почти противоположный смысл — защищенный от осквернения божественным присутствием (см.: Emile Benveniste. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, v. 2. Paris, Les Editions de Minuit, 1969, pp. 204—205).

⁸³ В. В. Розанов. Апокалипсис нашего времени, с. 70.

⁸⁴ Там же, с. 25.

⁸⁵ Там же, с. 69.

⁸⁶ Юлия Кристева считает, что важнейшей характеристикой интимного является гетерогенность чувственного и символического, аффекта и мысли (Julia Kristeva. *Intimate Revolt*. New York, Columbia University Press, 2002, p. 49).

“нельзя видеть”»⁸⁷. Невидимость Бога и бесформенность гениталий тут вступают в состояние полного неразличения.

В этом контексте Розанов проясняет для себя и сатанинскую роль Гоголя. Гоголь оказывается воплощением такого мира, в котором типология пронизывает все и вся и не оставляет места для бесформенного как места гетерологического неразличения, как места интимности, в котором возможен прорыв в мистическую ситуацию исчезновения объекта и такого единения с богом и универсумом, которое бы позволило Я сохраниться. У Гоголя есть либо полная дистанцированность типа, либо совершенное исчезновение лица (как в «Носе»). В том же «Мимолетном» 1915 года он пишет о России, что она вся, без исключения, «прошла через Гоголя». Ужас вызывает у Розанова гоголевский смех, который для него — универсальная форма дистанцирования, блокирующая интимность: «...тот свет не смешон. Не смешна смерть»⁸⁸. Но самое страшное в Гоголе, что он — универсум, что кроме него ничего нет: «...около него ничего другого не растет [...] около него все умирает, чахнет, как около Мертвого озера в Ханаане. Если бы Гоголь был “частность”, то, конечно, была бы великолепная страница литературы и великолепная минутка в жизни, но ведь он не частность и не минутка, он — *все и один*. <...> У Гоголя — ни родных, ни людей. Скалы. Соленая вода. Нефть. Вонь. И — еще ничего»⁸⁹.

И здесь в полной мере вскрывается сложность розановского нарциссизма. Описание Розанова не оставляет сомнений по поводу нарциссического характера того мира, который он идентифицирует с Гоголем. Мир этот — отражение одного и того же Я (Розанов называет его Гоголем), не допускающее проникновения в него ничего иного (мир этот не допускает гетерологии). Я получает форму в этих отражениях. Не случайно здесь присутствует и классический мотив нарциссизма — вода, озеро — как зеркало, генерирующее отражения Я в объектах.

Как известно, психоаналитическая мысль, начиная с Фрейда, различала два типа нарциссизма. Первый тип связывается у Фрейда со скопофилией и доминированием зрения. Взгляд, обращенный вовне, помогает синтезу Я из частичных влечений. Влечения эти инвестируются в некую тотальность, внешний объект, который и позволяет Я возникнуть как целостности. Нарциссизм возникает в результате обращения влечения на субъект, описанного Фрейдом во «Влечениях и судьбах влечений». Подобно тому как мазохизм обращает садистские желания на субъект, нарцисс переносит же-

⁸⁷ В. В. Розанов. Мимолетное, с. 34.

⁸⁸ Там же, с. 40.

⁸⁹ Там же, с. 40.

ление с объекта, который помогает ему состояться в качестве Я, на самого себя. Этот отказ от объекта желания может сопровождаться и превращением любви в ненависть. Объект желания вызывает ненависть уже потому, что он «отвлекает» либидо от самого субъекта, мешает нарциссизму состояться. Но, как пишет Фрейд, обращение влечения на себя связано и с переменной активной модальности в пассивную: «В зависимости от того, обменивается ли Я в качестве объекта или субъекта на чужое Я, постулируется или активная цель — “любить”, или же пассивная цель — “быть любимым”, притом что последняя тесно связана с нарциссизмом»⁹⁰. Эта смена модальности приводит к либидинозной разгрузке объекта и переносу нагрузки на Я, к смене объектного либидо на Я-либидо.

Гоголь, если использовать это имя в качестве ярлыка, обозначающего определенный тип отношения к миру, относится именно к этому типу нарциссизма. Различные частные влечения здесь создают некое единство («универз», как пишет Розанов). Подчеркнуто отрицается «частность» Гоголя. В образах, которые заселяют этот зеркальный «универз», отражается Я прежде всего, конечно, самого Розанова, которое он идентифицирует с неким всеобщим Я русской нации. Образы эти (воображаемые типологические фигуры), однако, решительно отменяются, прежде всего из-за того, что они *смешные*: «...что же мы и *туда* предстанем, поджигая животики?.. Смеясь жили, смеясь умрем, народим смешных детей и от смешного мужа. Да зачем родить смешных детей? — *не надо*. И любиться с смешным человеком — *не надо же*»⁹¹. Смешной человек уже отражает либидинозную разгрузку внешнего образа. Его нельзя любить, потому что он смешон. Здесь уже зарождается жест инверсии от активного к пассивному, от объектного влечения к нарциссическому. Но тут же происходит и изменение отношения к объекту, который постепенно превращается в объект ненависти. Ситуация осложняется еще и тем, что в карикатурности гоголевского типа Розанов, как в зеркале, обнаруживает самого себя (он неоднократно говорил о себе, что смешон). Нарциссическая ситуация обращения влечения на себя складывается параллельно с окрашиванием образа себя (как Другого) в смешные тона, за которыми следует ненависть. В конце концов весь мир Гоголя претерпевает либидинозную разгрузку, он (хотя и является миром объектов, т.е. влечения) десексуализируется, а его тотализирующая образность полностью ассоциируется со смертью (Мертвое озеро, скалы и т.д.).

⁹⁰ Sigmund Freud. General Psychological Theory. New York, Collier, 1963, p. 97.

⁹¹ В. В. Розанов. Мимолетное, с. 40.

Розанов писал о нарциссизме в «Людах лунного света», хотя, конечно, и не называл это явление таким образом. Он описывал, сам того не зная, нарциссизм второго типа. Эта знаменитая книга в основном посвящена гомосексуализму, истоком которого является андрогинность, бисексуальность, понятая в духе Вейнингера. Бисексуальность на первоначальном этапе может, по мнению Розанова, выражаться в своего рода самодостаточности, дающей о себе знать отсутствием объектного влечения, своего рода сексуальной самодостаточностью. Розанов вводит разговор о таких людях без объектного либидо описанием своего рода первичного нарциссизма:

...во все времена утробной жизни, и потом во внеутробной, до пробуждения полового инстинкта, — совершается половая вибрация, как бы нажим и разжим гармоника, одна половина которой женская, а другая — мужская, *внутри самого организма*; откуда и происходит его жизненность, живость, сила, сияние...⁹²

Розанов описывает, каким образом с половым созреванием сексуальный инстинкт направляется вовне и одна из «половин» «иссыкает». Если же объектное либидо не формируется и человек так и остается бисексуальной «гармоникой», замкнутой на себя, он переходит в разряд, который Розанов за неимением лучшего называет «духовными содомитами», то есть людьми, чей аутоэротизм направлен на них самих, но без «физического общения». Речь именно идет о нарциссизме, который Розанов определяет как «самоотрицание пола». Любопытно, однако, что Розанов описывает «духовных содомитов» именно как людей, в которых идея духовного, нематериального слияния (с самим собой) блокируется чистой материальностью — содомией.

Розанов подчеркивает первичность этого состояния. Для него «духовный содомит» (или «третий пол») — «первый полный Адам»: «Он древнее того первого человека, который начал размножаться. <...> В космологическом и религиозном порядке он предшествует размножению...»⁹³ «Духовные содомиты», по мнению Розанова, «тянут назад», «в рай». Этот тип нарциссизма в общих чертах соответствует фрейдовскому первичному, абсолютному нарциссизму, который характеризуется *принципом инерции*, или *Нирваны*, стремлением энергетической системы к нулю. Андре Грин, развивая эти идеи Фрейда, даже предложил отдельно говорить о негативном нарциссизме, тяготеющем к несуществованию, анестезии, пусто-

⁹² В. В. Розанов. Уединенное, с. 71.

⁹³ Там же, с. 74.

те, полной нейтральности⁹⁴. По его же мнению, первичный абсолютный нарциссизм ближе к состоянию сна, чем сновидения, к внутриутробному состоянию, исключаяшему воздействие стимулов и сводящемуся к теплу и покою⁹⁵. Негативный нарциссизм в таком контексте оказывается ближе к состоянию смерти. Но у Розанова (и это показательно) «первый Адам» вовсе не отмечен стремлением к растворению в ничто, к утрате Я: «...все существо его какое-то терпкое, сопротивляющееся, устойчивое, необоримое»⁹⁶. «Первый Адам», капсулируясь в себе, сохраняет свою целостность.

Отказ от объекта влечения, его исключение, изгнание, агрессивное уничтожение — условие перехода к нарциссизму Я, за которым как райская утопия следует абсолютный нарциссизм тотальной инерции, где интимность достигает своей кульминации. «Гоголь» в этом контексте подвергается двоякой трансформации. В нем Розанов обнаруживает нарциссическую инертность «духовного содомита», за которой просвечивают отчетливые гетерологические черты. Розанов отмечает, что Гоголь не знал полового влечения к женщине, зато, по его наблюдению, он полон особого интереса к покойницам: «Он вывел целый пансион покойниц, — и не старух (ни одной), а все молоденьких и хорошеньких»⁹⁷. Эта половая инертность и влечение к смерти (некрофилия) входят в образ Гоголя как своего рода зияние, пустота, отсутствие, которое может быть связано со страхом кастрации. Но при этом «покойницы» Гоголя — все молоденькие и хорошенькие, то есть вызывают подлинное желание, которое сейчас же инвертируется в отсутствие желания, в отвращение.

В Первом коробе «Опавших листьев» с особой настойчивостью проведена тема гоголевской пустоты. При этом Гоголь ассоциируется с дьяволом:

— Фу, дьявол! Фу, какой ты дьявол!! Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в которой вообще нет *ничего!*

Ничего!!!

Нигилизм!

— Сгинь, нечистый!

Старческим лицом он смеется из гроба:

— Да меня и нет, не было! Я только *показался...*

— Оборотень проклятый! Сгинь же ты, сгинь! сгинь!⁹⁸

⁹⁴ André Green. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 38—39.

⁹⁵ Ibid., p. 82—83.

⁹⁶ В. В. Розанов. *Уединенное*, с. 74.

⁹⁷ Там же, с. 493.

⁹⁸ Там же, с. 315.

Розанов невротически утверждает, что за типологическими гештальтами у Гоголя нет ничего. Сплошная пустота. В нем Я буквально отворачивается от объектов, постулируя их радикальное отсутствие. И все-таки это заклание не снимает странной материальности Гоголя, в котором Розанов видит самого себя. И именно в этом контексте возникают странные двойники Гоголя — евреи. Они как будто откликаются на призыв Розанова, обращенный к мертвецу Гоголю как воплощению Черта, — «Сгинь!» Они выводят гетерологию на поверхность.

Радикальный монотеизм евреев прямо связан с исчезновением Другого, вернее, с его превращением в абсолютную трансцендентность — возвышенное ничто. Исчезновение Другого, исчезновение объекта, нарциссическая инверсия влечения именно в монотеизме получает специфическое выражение. Гоголь в полной мере готовит монотеистическое возвышенное. Негативность уже вписана в него, хотя и заслонена фетишами типов.

Жан-Люк Нанси определил монотеизм как атеизм. Политеизм для Нанси — это эффективность присутствия богов в природе, в образе. «Единичность бога, напротив, означает уход этого бога вне присутствия и, таким образом, вне силы, которая понимается таким образом. <...> Он [бог монотеизма] бог, отсутствие которого и создает его божественность, бог, пустобожие которого есть его собственная истина»⁹⁹.

Пустота, отсутствие объекта, монотеистическое возвышенное как будто создают все условия для перехода от нарциссизма Я к абсолютному нарциссизму, то есть к абсолютной интимности тепла, темноты и покоя. Но у Розанова этот переход превращается в сложный карнавал. Нарциссизм Я связан с обращением либидо на самого субъекта. Абсолютный нарциссизм радикализирует эту тенденцию, делая еще один шаг от автоэротизма к дисперсии либидо, а затем и к его угасанию в ситуации воцаряющейся инертности. У Розанова же все происходит как будто прямо наоборот. Переход к абсолютной недифференцированной бесформенности у него сопровождается не угасанием либидо, но его лавинообразным возрастанием. Но возрастание это, почти как у Батая, принимает формы отталкивающего, отвратительного. Монотеизм отсутствия Другого у Розанова прямо соединяется с самыми чудовищными антисемитскими фантазиями о каннибализме, кровавых ритуальных жертвах, инцесте и т.д. С одной стороны, эти фантазии по-своему отражают идеи дезинтеграции формы и, соответственно, границ между телами. С другой же стороны, этот странный, почти животный эротизм оказывается прямым отражением монотеисти-

⁹⁹ Жан-Люк Нанси. Деконструкция монотеизма. М., РГГУ, 2004, с. 13—14.

ческой пустоты. Показательно, что Розанов не может признать абсолютности этой пустоты, этой нерепрезентируемости Другого. Он пишет в «Опавших листьях»: «Язычество, спрессованное “до невозможности”, до потери всех форм, скульптур, — это юдаизм. Потом спрессовывание еще продолжилось: теперь только запах несется, материи нет, обращена в “0”...»¹⁰⁰ *Отсутствие* Бога — это только максимально спрессованное до «запаха» *присутствие* языческих богов. Пустота — это только сжатие до предела форм и «скульптур». Потому и репрезентироваться пустота должна месивом форм, так сказать, их «выжимкой» до бесформенного. Возвышенное, Ничто оказываются, в конце концов, только сублимированным явлением бесформенной материальности, запаха. Материальность евреев — не что иное, как радикальная реакция на придуманный ими монотеизм.

Жан-Франсуа Лиотар заметил, что евреи отказывались от любых форм репрезентации, в том числе и жертвоприношений, как от чего-то непосредственно, физически, через тело и кровь животных отсылающего к Богу. «Он [еврейский народ] удерживается от представления, от инсценировки изначального различия, как то, впрочем, свойственно всем религиям, включая христианство, уверткой жертвоприношения, первой представительской экономикой. Фрейд называет это отказом от согласия на убийство отца, убийство, которое он полагает основополагающим для любого сообщества (“Moïse”). Тотемическая трапеза сыновей “интериоризирует” Вещь, ее представляет, от нее очищается и ее “забывает”»¹⁰¹.

Розанов совершенно *не в состоянии принять это отсутствие репрезентации*. Он заставляет евреев участвовать в кровожадных жертвоприношениях и всячески заклинать монотеистическую пустоту, отсутствие Другого бесконечным распространением крови, грязи, спермы¹⁰². Все происходит так, как если бы *не имеющее формы* (еврейский бог) *должно было быть репрезентировано через бесформенное*, а бесконечная *удаленность* — через бесконечную *интим-*

¹⁰⁰ В. В. Розанов. Уединенное, с. 493.

¹⁰¹ Жан-Франсуа Лиотар. Хайдеггер и «евреи». СПб., Аxioma, 2001, с. 39—40.

¹⁰² Юлия Кристева заметила: «Отвратительное — это насильственность скорби по “объекту”, который уже был утрачен» (Julia Kristeva. Powers of Horror. New York, Columbia University Press, 1982, p. 15). По мнению Кристевой, отвратительное атакует бастионы вытеснения. Она даже определяет отвратительное как «воскрешение, которое прошло через смерть (это)» (ibid.). Через отвратительное Я достигает собственных истоков в полной аморфности и потому открывает путь к воскрешению. Эти наблюдения интересны в контексте взаимоотношений иудаизма и христианства как религии воскрешения.

ность и снятие всех дистанций¹⁰³. Само письмо Розанова, с его фрагментарностью, «бесформенностью» и предельной интимностью интонаций, выглядит таким же фетишистским заполнителем пустоты, Ничто, которое являет Гоголь и которое сублимирует монотеизм, обнаруживая за абсолютным нарциссизмом мир негативного нарциссизма Грина. Уютная интимность утробы постоянно выворачивается холодным унынием могилы. Бесформенные массы интимного призваны спасти абсолютный нарциссизм от его негативного призрака, репрезентируя отсутствующего Другого в кровавом месиве жертвоприношения и в фонтанах оргиастической спермы.

¹⁰³ В новейшей, «постмодернистской» теории сходную с Розановым позицию занимает Славой Жижек, который считает, что недоступность еврейского Символического приводит к вторжению Реального в формах отвратительного. Подтверждением этого он, например, считает сцену полового акта во время суда в «Процессе» Кафки, где эротическое вторгается в мертвую область отцовского Закона. Критику взглядов Жижека на эту тему см.: Eric Santner. Postmodernism's Jewish Question: Slavoj Žižek and the Monoteistic Perverse. — In: Visual Display: Culture Beyond Appearances. Ed. by Lynne Cooke and Peter Wollen. New York, The New Press, 1995, p. 237—253. Фантазии Розанова о совокуплениях в церкви относятся к этому же роду.

Глава 5

СООБЩЕСТВО ОДИНОЧЕК (Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка)

Для Розанова еврей — это полная неопределенность, абсолютное воплощение бесформенности, аморфности и способности к интимному контакту с существами аналогичными себе. Отсюда и старая антисемитская мифология евреев как носителей «греха Иуды», эдипова состояния постоянно возобновляемого инцеста, не знающего символических различий и табу.

Парадоксальным является, однако, тот факт, что значительное число современных евреев (к ним относится и автор этой книги) не в состоянии определить собственной идентичности иначе чем отрицательно. Еврейство сплошь и рядом основывается не на религии или причастности сионизму и Израилю, но исключительно на ощущении своей исключенности из некоего этнического большинства, среди которого живет еврей. Он знает только, что он не часть этого большинства, которому он не принадлежит, несмотря на то что разделяет с ним язык и культуру. Принцип этой мистической исключенности чаще всего до конца не понятен, так как не укоренен ни в какое внятное физическое отличие. Идентичность современного еврея диаспоры — по существу, совершенно неопределенна. Некоторые мыслители даже пришли к мнению, что именно неопределенность и является отличительной чертой еврейства, видимой на фоне определенности иных национальных идентичностей. Французский философ Ален Финкилькрот даже включил в свою книгу «Воображаемый еврей» главу «В защиту неопределенности», которая кончалась следующим утверждением: «Еврейский народ не знает, чем он является; единственно, что он знает, это то, что он существует и что это приводящее в замешательство существование размывает установленное современным Разумом различие между политическим и частным»¹.

Для рассмотрения этого рода неопределенности я избрал пример Ханны Арендт — немецкой еврейки, пережившей ужас Холокоста и изгнание. До эмиграции она успела издать в Германии свою первую книгу и выучиться философии у Мартина Хайдеггера, с которым у нее был роман. В молодости Арендт не особенно задумывалась, как и многие ассимилированные евреи, над своим еврейством, свидетельством чему была ее работа в протестантском теоло-

¹ Alain Finkielkraut. Le Juif imaginaire. Paris, Seuil, 1980, p. 204.

логическом семинаре Рудольфа Бультмана, из которой возникла ее первая книга и диссертация, посвященная Блаженному Августину.

Нацизм сделал для Арендт невозможной какую бы то ни было идентификацию себя с немецкой нацией и даже культурой. Но, несмотря на ее связи с сионистскими кругами в Париже, она не смогла до конца идентифицировать себя ни с иудаизмом, ни с еврейством как неким этническим или культурным сообществом. После публикации в 1963 году ее нашумевшей книги «Эйхман в Иерусалиме» она навлекла на себя упреки если не в антисемитизме, то во всяком случае в отсутствии эмпатии с еврейским народом. Такого рода упрек так был сформулирован старинным приятелем Арендт, выдающимся еврейским ученым Гершомом Шолемом: «В еврейской традиции существует понятие, которое трудно определить, и вместе с тем достаточно конкретное и известное как *Ahabat Israel*: “Любовь к еврейскому народу...” И в вас, дорогая Ханна, как и во многих интеллектуалах, вышедших из немецких левых, я едва ли нахожу хоть малый след его...»²

Первые попытки осмыслить положение человека, не принадлежащего до конца никакому сообществу, были предприняты ею в ранней книге «Рахиль Варнгаген» — биографии еврейки и держательницы блистательного берлинского литературного салона начала XIX века, — написанной в начале 1930-х годов. Рахиль была примером просвещенной еврейки, стремившейся ассимилироваться, раствориться в немецкой культуре. Поскольку ее еврейство препятствовало ее самоутверждению в обществе, Рахиль первоначально оказалась горячей поборницей ассимиляции. В категории Арендт, она готова была превратиться в *парвеню*. Особенностью *парвеню* является переоценка значения своей личности, потому что любое его достижение представляется личным достижением, достигнутым вопреки социальному статусу. В результате наступает решительный разрыв *парвеню* с социальным «всеобщим»: «Парвеню расплачивается за утрату своего качества парии тем, что становится совершенно неспособным схватывать всеобщее, тем, что признает отношения или испытывает интерес только и исключительно применительно к собственной личности»³. Неизбежным результатом деятельности *парвеню* оказывается создание ложной, фальшивой идентичности. Пария, восставая против общества и отменяя возможность превратиться в *парвеню*, зато сохраняет видение целого и, соответственно, понимание общества. Одна из глав книги

² Gershom Scholem. On Eichmann. — In: Gershom Scholem. On Jews and Judaism in Crisis. New York, Schocken, 1976, p. 302.

³ Hannah Arendt. Rahel Varnhagen. The Life of a Jewish Woman. San Diego — New York — London, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, p. 214.

определяла положение Рахили: «Между парией и парвеню». История Рахили описывалась как отказ от позиции парвеню и сознательное помешение себя в положение парии. Эта пара стала ключевой для арендтовского исследования положения евреев в современном обществе. Парвеню — человек, отказывающийся от своего прошлого, — воплощает для Арендт наиболее неприятные черты еврейства. Его позиция опирается на сознательную *утрату памяти*. Тем самым парвеню выпадает из истории, к которой он был приписан от рождения. Симпатии Арендт целиком отданы *парии*, типу, исследованию которого она посвятила специальную работу 1944 года — «Еврей как пария: скрытая традиция». Арендт отчасти позаимствовала определение евреев как парии у Макса Вебера⁴, но вложила в него совершенно иное значение.

В этой статье Арендт решительно отмечает путь парвеню, или допустимость подражания неевреям, полной ассимиляции. Она требует признания еврея в качестве того, кем он является, то есть еврея. Арендт утверждает, что сегодня еврейская идентичность создается по преимуществу антисемитизмом. Отсюда патология этой идентичности. Евреи начинают ощущать себя исключительно как жертвы, жертвы внешней агрессии и неприязни. И, как все жертвы, исключаются из истории. Самоощущение в качестве жертвы приводит еврея к желанию спрятаться, исчезнуть, раствориться в воздухе, отказаться от своей идентичности. Чувство жертвы — это чувство своей ничтожности, незначимости.

Чувство еврейской ничтожности, порождаемое антисемитизмом, оказывается в странном контрасте с тем образом еврейского всесия, который создают антисемиты. Оба представления должны быть отброшены, и способ их преодоления видится Арендт в *позитивном* утверждении еврея в качестве *парии*.

Это не что иное, как признание реальности, отказ от иллюзий. Признание себя евреем, в конце концов, это просто признание себя парией, но не в контексте ницшевского нигилизма, а в контексте позитивного утверждения человека в качестве индивида, не желающего быть мифологически смешанным ни с кем иным, ни с каким мифологическим сообществом.

Арендт по сравнению с Вебером радикализирует состояние отверженности. Быть парией — не просто значит противостоять неевреям в качестве части своего народа, но это значит и утрату отношения со своим собственным народом как с сообществом, которому ты принадлежишь. *Еврей как фигура современности харак-*

⁴ Вебер определял статус древних евреев как народа-гостя, ритуально отделенного от социального окружения (Max Weber. *Ancient Judaism*. New York — London, The Free Press — Collier Macmillan, 1967).

теризуется не принадлежностью какому бы то ни было сообществу, а утратой связи с любым сообществом, в том числе и с еврейским. Еврей теперь — это человек, который настолько радикализирует свою отверженность, что перестает быть связанным с собственным народом. В этом смысле положение парии совершенно парадоксально. Я еврей потому, что я больше не принадлежу еврейскому народу. Но именно эта *утрата принадлежности* каким-то образом и вписывает меня в странное сообщество парий, которое называется еврейством:

Слишком отчетливо понимая, что они не пользуются политической свободой и неограниченным доступом к жизни наций, но что, напротив, они были отделены от своего собственного народа и утратили контакт с незамысловатой естественной жизнью простого человека, эти люди все же достигли свободы и популярности простой силой своего воображения. В качестве индивидов они начали собственную эмансипацию своих мозгов и сердец⁵.

Связь парий с их народом сложна; прежде всего она заключается в том, что их статус отверженных отражает статус всего народа, его исключенность из политического. Но эта связь не должна носить фиктивно-мифологического характера. Первым типом парии Арендт называет Гейне — шлемиля (то есть невинного) и «властелина грез». Исключенность из общества, дистанцированность от него позволяет Гейне быть особо чувствительным ко всему природному, естественному. Именно шлемилю и иронисту Гейне дано причаститься *естественной* свободы. «Понятие *естественной* свободы (осмысленное, замечу между прочим, отверженным, способным жить вне борьбы между рабством и тиранией) превращает и рабов и тиранов в одинаково искусственные и смехотворные фигуры»⁶. Ироническая дистанцированность шлемиля решительно исключает его из ненавистной Арендт диалектики раба и хозяина. В рамках «естественного» (природного) Гейне существует как «чисто человеческое существо». Как замечает Арендт, «он просто игнорировал положение, характерное для эмансипации повсюду в Европе, а именно что еврей может стать человеком только при условии, что он перестанет быть евреем»⁷. Здесь Арендт прямо метит в Маркса.

⁵ Hannah Arendt. The Jew as Pariah: A Hidden Tradition. — In: Hannah Arendt. The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age. New York, Grove, 1978, p. 68.

⁶ Ibid., p. 73.

⁷ Ibid., p. 75.

Второй тип парии, описанный Арендт, — это Бернар Лазар. Арендт называет его «сознательным парией». Собственно, само различие между парвеню и парией было позаимствовано Арендт у Лазара, французского социалиста и активного дрейфусара⁸. Лазар, по мнению Арендт, сделал из статуса парии важные политические выводы⁹. Он открыл для себя опасность еврейского парвеню, борьбу с которым он превратил в дело своей жизни:

Он увидел, что необходимо поднять еврейского парию на борьбу с еврейским *парвеню*. Не было иной возможности спасти его от судьбы последнего — неизбежного уничтожения. Он настаивал не только на том, что от господства *парвеню* парии нечего ожидать кроме страданий, но что именно парии рано или поздно придется расплачиваться за всю порочную систему¹⁰.

⁸ Судьба Лазара трагична: выступив на защиту евреев во время дела Дрейфуса, он оказался в изоляции от французских евреев, которые считали, что он компрометирует еврейство, выступая в защиту «предателя». Отсюда — чрезвычайно амбивалентное отношение самого Лазара к французской еврейской буржуазии, предающей интересы собственного народа во имя ассимиляции. Статус Лазара в такой ситуации был действительно статусом парии — одиночки, сражающегося за человеческое достоинство. Лазар писал: «Я стал парией, так как мои предки издавна подготовили меня к этому состоянию. Нравственно я от него не страдал» (цит. по: Jean-Denis Bredin. *The Affair: the Case of Alfred Dreyfus*. New York, Georges Braziller, 1986, p. 138). Приведу еще одну цитату из Лазара, характеризующую его нравственную и политическую позицию, вызывавшую восхищение Арендт: «Я хочу, чтобы потом говорили, что первый, кто заговорил, первый, кто поднялся на защиту еврейского мученика, был еврей, еврей, который переносил в своей плоти и крови страдания, выпадающие на долю невинного человека, еврей, который знал, какому народу парий, отвергнутых и несчастных он принадлежал, и который извлек из этого знания волю бороться за справедливость и правду» (ibid., p. 139). Друг Лазара Шарль Пегги после его смерти (в возрасте 38 лет от рака в 1903 году) характеризовал Лазара как пророка, героя и мистика и говорил, что он «умер еще до смерти», из-за того, что, как Христос, был отвергнут своим народом.

⁹ Одним из первых издательских проектов Арендт в Нью-Йорке было издание избранных работ Лазара в издательстве Шокена, где она работала. Книга Лазара с ее введением и под ее редакцией вышла в свет в 1948 году: Bernard Lazare. *Job's Dungheap*. New York, Schoken Books, 1948. Арендт посвятила специальную статью сравнению Герцля с Лазаром, в которой она отдает явное предпочтение последнему. Если Герцль хотел «бежать» от антисемитизма и создать отдельное национальное государство для евреев, то Лазар видел главную беду в деморализации еврейского народа, в его зависимости от филантропии богатых (то есть парвеню). Арендт пишет о Лазаре: «Он не искал вокруг более или менее антисемитских покровителей, но настоящих товарищей по оружию» (Hannah Arendt. Herzl and Lazare. — In: Hannah Arendt. *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, p. 128). Программа Лазара — борьба за достоинство евреев — во многом совпадает с программой Арендт.

¹⁰ Hannah Arendt. *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition*, p. 76.

Опасность, которую представляет парвеню для парии, заключается прежде всего в том, что парвеню насильно включает его в парную типологию отношений господства и рабства. Признание существования парвеню с неизбежностью ставит парию в зависимость от него, и не только в экономическом плане. Ассимиляция парвеню отмечает парию еврейством как тавром. Поэтому единственная возможность для парии сохранить в себе *человека* — это восстать против парвеню. Отсюда определение парии как мятежника: «Как только пария выходит на арену политики и переводит свой статус в политические термины, он неотвратимо становится мятежником»¹¹. Внешне, однако, борьба с парвеню может выглядеть как борьба с еврейским капиталом, то есть как осуществление программы Маркса.

Третий тип парии — «Подозрительный». Его воплощает Чаплин. Чаплин, как и Гейне, — шлемиль, но не обладающий способностью освободиться от политической реальности через природу или искусство. Он неотвратимо подозрителен власти.

И наконец, четвертый тип парии — «человек доброй воли», Кафка. В разговоре о последнем Арендт в основном сосредоточивается на анализе «Замка» и на желании господина К. стать таким, как все, неотличимым от остальных. Речь, естественно, идет о модели ассимиляции, но не по типу парвеню. Господин К. не хочет для себя ничего особенного, а лишь простой человеческой жизни, самых элементарных естественных прав. Но, замечает Арендт, чем больше К. стремится к неотличимости, тем больше вокруг него исчезает естественная реальность, тем больше реальность вокруг него утрачивает подлинность и «нормальность». «И самую большую травму, которую общество может нанести, оно ему и наносит — заставляет его сомневаться в реальности и ценности его собственного существования, в его собственных глазах превращает его в ничто»¹².

Это исчезновение реальности связано с желанием ассимилирующегося раствориться во всеобщем, в универсалиях. Но мир, в котором существует пария (а Ханна Арендт, начиная с сороковых годов, будет систематически считать парию человеком без национальной принадлежности, перемещенным лицом, апатридом), не признает абстрактно-универсальных человеческих прав. Права в этом мире обеспечиваются только национальными сообществами. Те же, кто является просто человеком, со всеми атрибутами абстрактной всеобщей человечности, вообще не считаются за человека, так как не имеют ни малейших «человеческих» прав. В такой

¹¹ Hannah Arendt. *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 82.

ситуации «просто человек» лишается своей человечности теми, кто является лишь представителями некоего частного национального сообщества.

Речь идет о парадоксальном переворачивании всех либеральных политических предпосылок. Наделенный человеческими правами представитель нации практически выступает как противник всеобщих прав человека. *Пария же, лишенный человеческих прав, оказывается единственным полноценным носителем всеобщей человечности.* Но всеобщность этой человечности обнаруживается лишь в исключенности, особости, сингулярности и изолированности парии. Более того, абстрактная всеобщность парии выступает в данном случае как всецело *историческое* образование, как продукт определенного этапа в развитии национальных государств.

Жизнь приобретает человеческое измерение только тогда, когда она опирается на сингулярность человека, на его отделенность и независимость, то есть на статус парии. И Арендт делает вывод, обладающий существенным политическим потенциалом: «Для Кафки реальны только те вещи, чья сила не ослабляется, но подтверждается мышлением. Не свобода *шлемиля* и поэта, не невинность подозреваемого, не бегство в природу и искусство, но мышление — вот новое оружие, единственное, которым, по мнению Кафки, пария наделен с самого рождения в его жизненной борьбе против общества»¹³.

Кафка — одна из центральных фигур в арендтовском культурном пантеоне. Она была одним из переводчиков «Дневников» Кафки на английский язык¹⁴. Одновременно с эссе «Еврей как пария: скрытая традиция» Арендт работала над специальным эссе о Кафке, опубликованным в ноябре 1944 года в «Partisan Review». Здесь она предлагает гораздо более объемное чтение Кафки. Она начинает с разбора «Процесса», который представляется ей романом о бюрократической системе, приобретающей черты некой машины, чье функционирование предстает в обличье абсолютной необходимости. В этой системе человек, который не подчиняется этой машине, оказывается виновным, заслуживающим смерти. Всеобщая виновность возникает из «универсального принципа» этой машины, и именно овладевающее К. чувство вины неизбежно делает его жертвой этой машины. В конце концов К. без всякой борьбы идет

¹³ Hannah Arendt. The Jew as Pariah: A Hidden Tradition, p. 83.

¹⁴ Арендт проделала огромную работу по подготовке немецкого издания «Дневников Кафки», так как рукопись, представленная Шокену Максом Бродом, совершенно не соответствовала критическим стандартам. См.: Elisabeth Young-Bruehl. Hannah Arendt. For Love of the World. New Haven, Yale University Press, 1982, p. 189.

на собственную казнь. Очевидно, что Арендт видит в романе аллереорию положения евреев, которые оказываются обреченными на гибель в тот самый момент, когда они признают легитимность общественной машины и того будущего, которое эта машина порождает в формах необходимости. Такого рода чтение «Процесса» откровенно направлено против ассимиляции.

«Замок» предлагает иную ситуацию. Здесь К. приходит в деревню по собственной воле с намерением стать ее полноправным жителем, обзавестись семьей и вести так называемую «нормальную» жизнь. «Особой характеристикой К. в “Замке” является то, что он интересуется только универсалиями, только теми вещами, на которые имеют естественное право все люди»¹⁵. К. не требует для себя ничего, кроме «естественных прав» человека, но не соглашается и ни на что меньшее. Замок готов удовлетворить требования К., но либо в порядке особой милости, либо при условии, что К. станет тайным служащим Замка. Поскольку его требования касаются неотчуждаемых прав человека, он не хочет принять их как милость. Жители деревни уверяют его, что он зря борется с системой, она воплощает всеобщую «судьбу», от которой не уйти. Землемер К. из «Замка» — единственный нормальный человек в книге, и только потому, что он пришел со стороны и не принадлежит деревне, обществу, где все человеческое изъято из рук человека и даруется последнему «сверху», как некая милость и дар. К. единственный, кто понимает, что закон Замка — не божественный закон, а потому он может быть изменен.

В обоих романах Арендт видит сходную схему — общество, как машина или как «судьба», стремится поглотить в себя человека. В обоих случаях социальный механизм работает как «машина» истории, как некое неотвратимое движение, которое ведет к гибели. Только мятеж против системы, а не интеграция в нее, может быть путем спасения. Арендт пишет:

Точно так же как дом, брошенный на произвол его естественной судьбы, постепенно пойдет по пути разрушения (*will slowly follow the course of ruin*), неотвратимому для любого человеческого творения, так же и мир, сотворенный людьми согласно человеческим, а не естественным законам, вновь станет частью природы и будет следовать закону разрушения, если человек решит сам стать частью природы, слепым, хотя и прилежным орудием естественных законов, отказавшись от высшей своей способности самому создавать законы и даже предписывать их природе¹⁶.

¹⁵ Hannah Arendt. Franz Kafka: A Revaluation. — In: Hannah Arendt. Essays in Understanding 1930–1954. New York, Harcourt Brace, 1994, p. 72.

¹⁶ Ibid., p. 74.

Мир романов Кафки — это мир «судьбы», в котором общество превращается в новую природу, идущую к своему концу. В этом обществе каждый выполняет определенную функцию, полностью идентифицируется с этой функцией, а потому может лишь способствовать той катастрофе, к которой идет мир. Функция, пишет Арендт, «съела» у этих людей личную жизнь, даже способность иметь полноценную семью. Пария — человек, по определению исключенный из этого общества, восставший против него. Главные герои романов Кафки отличаются от окружающих их членов общества тем, что они не имеют определенной роли в этом обществе и всегда являются аутсайдерами. «Забытый человек» Чаплина — Чарли, как и К. в романах Кафки, не пригоден к функциональному существованию и тем самым разоблачает существо современного общества.

Но и самого Кафку Арендт считает образцом такого же парии, о чем свидетельствует неспособность писателя подчинить себя внешней необходимости, например жениться, когда того требуют обстоятельства: «Он хотел построить мир в соответствии с человеческими потребностями и человеческим достоинством, мир, в котором действия человека детерминированы им самим и который управляется его законами, а не таинственными силами, эманлирующими сверху или снизу»¹⁷.

Но это исключительное положение парии в современном мире неотделимо от определенной модели истории. Если «машинно-функциональная» модель истории следует принципу прогресса как процесса, который подчиняет себе людей, то пария выпадает из такого рода исторической прогрессии, неумолимым образом (как судьба) связывающей прошлое с настоящим. Этой форме историзма подчинен и классический роман, который исследует подчинение человека законам общества, его интеграцию в социум. *Пария разрывает хронологически детерминированную связь событий, связь между прошлым и будущим. В этом его принципиальная историческая функция.*

Эта концепция была сформулирована Арендт под определяющим влиянием Вальтера Бенямина, чьи «Тезисы к философии истории» она спасла и цитирует в своей статье¹⁸. Арендт была знакома с Бенямином, она подготовила первый сборник его эссе на английском языке, которому предпослала содержательное «Введе-

¹⁷ Ibid., p. 80.

¹⁸ Во время последней их встречи в Марселе Бенямин отдал ей и Хайнриху Блюхеру целый ряд рукописей для передачи в Институт социальных исследований. Среди них были и знаменитые «Тезисы» (см.: Elisabeth Young-Buehl. Hannah Arendt. For Love of the World, p. 162).

ние». В этот небольшой по объему сборник она включила и эссе Бенямина о Кафке, которое она отобрала для публикации как одно из самых важных его произведений. Во «Введении» к сборнику, названному Арендт «Озарения», она прямо описывает Бенямина как парию, не способного включиться ни в какое сообщество и столь же одинокого, как и Кафка¹⁹. «То, что Бенямин с такой точностью сказал о Кафке, — писала она, — также применимо к нему самому. <...> Ему не нужно было читать Кафку, чтобы мыслить как Кафка»²⁰. В том же «Введении» она расширяет круг парий: «Часто эпоха отчетливо отмечает тавром тех, кто меньше всего испытал ее влияние, кто был от нее наиболее дистанцирован и кто, следовательно, больше всего пострадал. Это относится к Прусту, Кафке, Карлу Краусу и к Бенямину»²¹. Бенямин в этом ряду стоит рядом со своими любимыми авторами, которым он посвятил обширные эссе.

Я не намерен всесторонне обсуждать эссе Бенямина о Кафке²², но несколько слов по его поводу сказать следует, потому что именно в этом эссе, опубликованном в *Jüdische Rundschau* в декабре 1934 года и несомненно известном Арендт²³, содержатся некоторые положения, без которых трудно до конца понять отношение Арендт к парии.

Обсуждая «Процесс», Бенямин замечает, что законы, которые применяются в романе, не являются ложными. Во всяком случае, Кафка их так не определяет. Их специфика заключается не в их порочности, а в том, что они никому не известны, так что осужденные на их основании их не знают. Бенямин рассуждает по этому поводу следующим образом:

Законы и писанные нормы остаются в этом по сути первобытном мире неписаными законами. Человек может преступить их

¹⁹ К числу кафкианских поступков она, например, относит атаку Бенямина (в его эссе о Гёте) на Фридриха Гундольфа — влиятельного литературоведа из кружка Георга. Эта атака, по мнению Арендт, блокировала академическую карьеру Бенямина. Точно так же он не смог установить устойчивых отношений с руководством Института социальных исследований — Адорно и Хоркхаймером, — от которых он финансово зависел в годы эмиграции.

²⁰ Hannah Arendt. Introduction. — In: Walter Benjamin. *Illuminations*. Bungal, Fontana, 1973, p. 17.

²¹ Ibid., p. 19.

²² Об отношении Бенямина к Кафке см.: Hans Mayer. Walter Benjamin and Franz Kafka: Report on a Constellation. — In: *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Ed. by Gary Smith. Cambridge, Mass., the MIT Press, 1988, pp. 185—209.

²³ Существует прямая перекличка между эссе Бенямина, написанным к десятилетию смерти писателя, и эссе Арендт, написанным к двадцатилетию того же события.

просто по неведению и тем навлечь на себя кару. Однако, сколь бы злополучно ни наступала кара не ведающего за собой никакой вины человека, наступление ее с точки зрения права есть вовсе не случайность, а судьба, предстоящая здесь во всей своей двойственности. Уже Герман Коген в одной из своих беглых заметок, характеризующих это древнее представление о судьбе, называл этот момент «прозрением, становящимся неотвратимым», так что кажется, «что привычный ход событий и общий миропорядок сами содержат в себе причину, в силу которой происходит грехопадение». Так же обстоят дела и с правосудием, открывающим против К. свое судопроизводство. Оно, это судопроизводство, уводит нас в правремена, в эпоху задолго до законов двенадцати таблиц, которые были одной из первых побед писаного права над первобытным укладом²⁴.

Беньямин пишет о законе не столько как о юридическом факте, сколько как о тексте, который требует трансляции во времени, коммуникации из прошлого в настоящее. Но именно эта передача закона из прошлого у Кафки нарушена. И хотя закон в «Процессе» записан в книгу, но книга эта оказывается недоступной. Эта недоступность закона приводит к своего рода парадоксу. Благодаря этой недоступности доисторические времена вторгаются в современность, но обнаруживают полную нечитаемость и загадочность того текста, который связывает современность с ними. Эта нечитаемость, что особенно важно в нашем контексте, фатально приводит к нарушению закона, к той самой трансгрессии, которая интересовала Арендт в парии.

Беньямин отчасти интерпретирует собственные тексты Кафки как такие же странные, темные послания, которые трудно прочесть. То, что Беньямин сознательно соотносил притчи Кафки с текстом закона, следует хотя бы из его утверждения, что сочинения писателя «не вполне вписываются в традиционные для Западной Европы повествовательные формы и относятся к канону, к учению примерно так же, как аггада к галахе»²⁵. Аггада — это часть Талмуда, включающая истории, анекдоты, нравоучения и т.д., в то время как Галаха — это свод законов и правил. Соотношение Аггады и Галахи живо интересовало Беньямина. Интерес этот был стимулирован его ближайшим другом, гебраистом Гершомом Шолем. Шолем в 1919 году по просьбе Бубера перевел на немецкий эссе Хаима Нахмана Бялика «Галаха и Аггада», написанное в 1917 году²⁶.

²⁴ Вальтер Беньямин. Франц Кафка. М., Ad Marginem, 2000, с. 53.

²⁵ Там же, с. 66.

²⁶ C. N. Bialik. Law and Legend, or Halakah and Aggadah. New York, Bloch, 1923.

Беньямин читал это эссе, а во время работы над статьей о Кафке настоятельно просил Шолема выслать ему этот текст Бялика²⁷. Главной мыслью Бялика было утверждение неразрывной связи Агады и Галахи, их взаимодополнительности. По его мнению, без знания одной части Талмуда невозможно понять другую. Бялик также сетовал на утрату в современном еврействе знания Галахи и безраздельное господство Агады.

Понять важность этой проблемы для Беньямина и Шолема можно, ознакомившись с той трактовкой отношения Закона и Легенды, которую изложил Шолем в своих лекциях о еврейском мистицизме, прочитанных в Нью-Йорке в 1938 году²⁸ (в этом же году между Шолемом и Беньямином вновь возобновляется переписка о Кафке).

Шолем упрекает еврейскую философскую традицию (в частности, Маймонида) в неспособности понять соотношение Агады и Галахи. Маймонид, с его точки зрения, хорош там, где он дает историческое объяснение возникновения некоторых еврейских законов, например из императива борьбы с языческим наследием. Но Маймонид совершенно не способен объяснить, каков смысл этих законов, после того как последние пережитки язычества утратили всякое значение²⁹.

Каббалисты в своем отношении к Галахе оказались гораздо проникательней «философов». «В их интерпретации религиозные заповеди не представляют собой аллегорий более или менее глубоких идей или педагогических мер, но скорее являются частью тайного ритуала (или *мистерии* в смысле, который придавали этому слову Древние)»³⁰. Превращение Галахи в мистериальный ритуал привело к возрождению в иудаизме *мифа* и к естественному сбли-

²⁷ См.: The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932—1940. New York, Schocken, 1989, p. 134. Беньямин пишет: «Я буду не способен удержать себя от того, чтобы сослаться на эссе Бялика» (ibid., p. 139).

²⁸ Позже Арендт будет готовить для Шокена второе издание этих лекций Шолема (см.: Elisabeth Young-Bruehl. Hannah Arendt. For Love of the World, p. 189).

²⁹ Лео Штраус, спустя некоторое время после лекций Шолема, в 1941 году, утверждал, что Маймонид различал между традиционным пониманием закона — Галахой и «истинной наукой закона» — Аггадой. Первой, по мнению Штрауса, посвящен комментарий Маймонида к Мишне, а второй — знаменитый «Учитель заблудших» («Море небуким»). Таким образом, учение о «действиях, предписанных законом» основывалось Маймонидом на учении о том, что «человек должен думать и во что должен верить» (Leo Strauss. Persecution and the Art of Writing. Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 39). Штраус, таким образом, снимает противостояние Галахи и Агады у Маймонида.

³⁰ Gershom G. Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism. New York, Schocken, 1961, p. 29.

жению с Агадой — иудейским мифологическим корпусом. Исполняя утратившие внятный смысл предписания Галахи, еврей участвует в «драме мира», оказывает влияние на его судьбы. Повседневное существование человека, таким образом, приобретает исключительное значение. Любое выполнение предписания становится актом магии. Но исполнение такого ритуала должно опираться на глубокую веру, которая позволяет преодолеть противоречие между предписанием и свободной волей человека. Верующий выполняет заветы добровольно и спонтанно. Тогда же, когда вера утрачивает свою глубину, конфликт между предписаниями и свободной волей человека «усиливается и постепенно набирает силу достаточную, чтобы стать разрушительной»³¹.

Сказанное о Галахе относится и к Агаде, которая не должна толковаться аллегорически, как мертвое иносказание. Для каббалиста Агада — живой мистический текст. В обоих случаях в центре оказывается загадочность, таинственность текстов, как юридических, так и мифологических. Именно темнота этих текстов, их эзотерическая непонятность является знаком их магической силы. И Агада и Галаха для Шолема и Бен-Ямина связаны с темнотой божественного откровения, которое, как заметит Шолем в одном из своих поздних текстов, первоначально дается как нечто совершенно непроницаемое, бессмысленное:

Если концепция откровения как абсолютного и дающего смысл, но самого по себе бессмысленного, правильна, то справедливым должно быть и то, что это откровение будет разворачивать свой бесконечный смысл (который не может быть ограничен единственным событием откровения) только в постоянном отношении к истории, той арене, на которой разворачивается традиция³².

Парадокс мысли Шолема заключается в том, что откровение в момент своей передачи от бога к людям не имеет внятного смысла, но содержит в себе бесконечную потенцию смысла, постепенно разворачивающегося в цепочке интерпретаций. В каком-то смысле он примыкает к традиции Вольфа и Хайдеггера, которые видели в платоновском «Ионе» модель передачи откровения вне плоскости смысла (см. главу 6). Но в такой перспективе Тора сегодня обнаруживает, благодаря работе интерпретаторов, гораздо более глубокий смысл, чем во времена Моисея. А это значит, что

³¹ Ibid., p. 30.

³² Gershom G. Scholem. Revelation and Tradition as Religious Categories in Judaism. — In: Gershom G. Scholem. The Messianic Idea in Judaism. New York, Schocken, 1971, p. 296.

откровение в его первоначальной абсолютности — нечитаемо, и только традиция делает его внятным. Отсюда еще один парадокс — возвращение к нечитаемости, к темноте смысла — это возвращение к первичной абсолютности откровения. Эти идеи Шолем высказывал в резкой полемике с Бубером, который связывал откровение с моментом остановки времени в длящемся настоящем³³. Для Шолема откровение существует как странный мистический мост между прошлым и будущим.

Когда Бенъямин говорит, что закон у Кафки — это доисторический закон, он имеет в виду как раз парадокс возвращения к непонятому, который в полной мере обнаруживается и в притчах Кафки³⁴. Речь буквально идет о восстановлении «филологического» в духе Ницше, о котором речь шла в начале этой книги. Притчи эти относятся к закону так же, как Аггада к Галахе. Закон приобретает у Кафки мистическое измерение тайны, мифологизируется, но и притчи его обнаруживают темноту мистического текста, который начинает напоминать семантическую структуру первоначального откровения.

Шолем объяснял Бенъямину:

Ты спрашиваешь, что я понимаю под ничтожеством откровения? Я понимаю под этим состояние, в котором откровение пред-

³³ «Для Бубера откровение — это “дело Здесь и Сейчас” — следует добавить: потенциально любого и каждого Здесь и Сейчас — “первичный феномен в настоящем”, а именно в момент творческой встречи между Я и вечным Ты в призыве и ответе. <...> Это определение Бубера является, как следует откровенно указать, чисто мистическим определением откровения. К числу наиболее удивительных иллюзий Бубера относится та, что он, выражаясь таким образом, покинул сферу мистицизма, даже порвал с ней» (Gershom Scholem. Martin Buber's Conception of Judaism. — In: Gershom Scholem. On Jews and Judaism in Crisis. New York, Schocken, 1976, pp. 156—157).

³⁴ Принципиальным в данном случае оказывается отказ от аллегорического чтения притч Кафки. Аллегория всегда говорит о минувшем, отжившем. Понимание Кафки как антиаллегорического писателя легло в основу позднего эссе о писателе Теодора Адорно. Адорно парадоксально, но в целом следуя за Бенъямином характеризует Кафку как «автора притч о непроницаемом». Он подчеркивал непосредственность происходящего в притчах и связывал этот антиаллегоризм со своеобразной темпоральностью Кафки, которую Адорно также определял совершенно в духе Бенъямина: «Устаревшее — это стигмат современного. Кафка инвентаризировал такого рода знаки. Но для детей, которые должны иметь дело с распадом исторического мира, устаревшее — это также и образ, в котором история как таковая впервые являет себя; это детский образ современности» (Theodor W. Adorno. Notes on Kafka. — In: T. Adorno. Prisms. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1967, p. 257). У Бенъямина темнота притчи и неизвестность закона суть знаки нового, явленного в форме архаического.

стает как нечто лишенное значения, то есть состояние, в котором оно еще утверждает себя как откровение, еще *считается* откровением, но уже *не значимо*. Когда богатство значения отпадает и являемое, как бы сведясь до нулевой отметки собственной смысловой наполненности, тем не менее не исчезает (а откровение именно и есть нечто являемое) — вот тогда и проступает его ничтожество³⁵.

Притчи Кафки несомненно связаны для Беньямина с тем же странным феноменом полноты и отсутствия смысла одновременно³⁶. Беньямин прямо говорит, что они «разворачиваются», «находятся в процессе явления», если использовать термин Шолема. Он также пишет, что в их сердцевине неизменно сохраняется «туманное пятно». Это то самое пятно, которое до конца не исчезает в откровении в процессе его смыслового разворачивания. Пятно это напоминает фрейдовское *Sachvorstellung* — термин, переведенный Жаном Лапланшем на французский язык как *représentation-chose* — репрезентация-вещь. Репрезентация-вещь возникает просто в силу неспособности ребенка понять сообщение, которое он в силу этого воспринимает не как сообщение, но как некую загадку, вещь³⁷. Притчи сохраняют в себе такую же вещную неинтерпретируемость. «Они не совсем притчи, но в то же время не хотят, чтобы их принимали за чистую монету»³⁸. Но, — спрашивает Беньямин, — существует ли какая-либо «доктрина», учение, к которому отсылают эти притчи? «Его у нас нет, — отвечает он, — и мы можем разве что предполагать, что те или иные места у Кафки с ним связаны, имеют его в виду»³⁹. Беньямин пишет, что Кафка создавал притчи для самого себя и принимал все возможные предосторожности, чтобы сделать их интерпретацию невозможной.

Но поскольку, как мы знаем из Шолема, откровение получает внятный смысл только в традиции, возвращение к первоначальной нечитаемости откровения — это не что иное, как крах традиции, которая вдруг перестает обеспечивать трансляцию смысла. Беньямин будет писать о том, что «творчество Кафки живописует болезнь традиции»⁴⁰.

³⁵ Вальтер Беньямин. Франц Кафка, с. 169.

³⁶ Кафка сам пишет об этом в притче «О притчах»: «Все эти притчи только и означают, в сущности, что непостижимое непостижимо...» (Франц Кафка. Превращение. М., АСТ — Фолио, 2002, с. 189).

³⁷ Jean Laplanche. *Essays on Otherness*. London — New York, Routledge, 1999, p. 90.

³⁸ Вальтер Беньямин. Франц Кафка, с. 66.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, с. 176—177.

Произведения Кафки отражают такое состояние традиции, когда исторический смысл законов утрачивается (о чем скорбел Бялик), когда передача предписаний, правил, истины подвергается коррозии. Это действительно состояние «болезни традиции». Вернер Хамахер так определяет происходящее: «Утрачивая традицию и литературу, которая передает эту традицию, история становится парадоксальной: она превращается в передачу непередаваемого, а следовательно, в передачу без содержания»⁴¹. «Туманное пятно», олицетворяющее некоммуникативность притчи, так сказать, провал литературного проекта притчи, по мнению Хамахера, трансформирует литературу в непостижимую и темную в своем значении *жизнь*. Провал литературы оказывается успехом *жизни*. «Жизнь», если это слово применимо в данном контексте, выступает на первый план в формах архаического, первичного, которые вдруг отрываются от традиции и рывком извлекаются из доисторического прошлого, неожиданно перебрасываясь в будущее. Будущее у Кафки является именно в формах прошлого, с которым утрачена традиционная связь.

Прочитую еще раз из тонкого комментария Хамахера:

Превращение притчи в магию, таким образом, оказывается не просто явлением регресса на стадию эстетического единства образа и жизни; напротив, парадоксом магического характера образов Кафки является то, что они перестают быть образами, копиями или моделями. Их магия заключается в том, что они делаются похожими на абсолютно несходное, неизвестное, несравнимое, на вещи, которых нельзя предвосхитить. Это абсолютное несходство — свойство будущего...⁴²

Иными словами, под видом «туманного пятна» нам является будущее. При этом будущее дается нам как незнакомое, радикально новое, а потому сопротивляющееся любому «явлению из традиции». Архаическое является как новое за счет решительного разрыва с традицией, то есть со способностью опознать в этом будущем элемент прошлого. «Туманное пятно» — это разрыв с традицией, как пишет Хамахер, «цезура», отделяющая прошлое от будущего. Бенямин в письме Шолему писал о Кафке как о литераторе, отказавшемся от «передаваемости» традиции и смысла, а потому выбравшем радикально новое.

⁴¹ Werner Hamacher. The Gesture in the Name. On Benjamin and Kafka — In: W. Hamacher. Premises. Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 303.

⁴² Ibid., p. 306.

Произведения Кафки по сути своей притчи, — писал он. — Однако в том-то их беда, но и их красота, что они по неизбежности становятся *чем-то большим*, нежели просто притчи. Они не ложатся с бесхитростной покорностью к ногам учения, как Агада ложится к ногам Галахи. Опускаясь наземь, они непроизвольно вздымают против учения свою мощную и грозную лапу⁴³.

Новое у Кафки возникает от забывания традиции, от «провала» литературного проекта (а Кафка явно ощущал «туманное пятно» в собственных текстах как знак неудачи). Сам Бенъямин неоднократно подчеркивал, что достижения Кафки неразрывно связаны с тем, что он олицетворяет собой «несостоятельность»⁴⁴:

...чтобы воздать должное образу Кафки во всей его чистоте и всей его своеобразной красоте, ни в коем случае нельзя упускать из виду главное: это образ человека, потерпевшего крах. Обстоятельства этого крушения — самые разнообразные. Можно сказать так: как только он твердо уверился в своей конечной неудаче, у него на пути к ней все стало получаться, как во сне. Страсть, с которой Кафка подчеркивал свое крушение, более чем знаменательна⁴⁵.

Кафка — «фигура» парии, неудачника, которому будущее открывается потому, что он несет в себе забвение прошлого, в силу своего выпадения из традиции, изоляции. В письме Вернеру Крафту Бенъямин подчеркивал, что именно «несостоятельность» Кафки, иными словами провал его пророчески-теологических претензий (на которых настаивали Макс Брод и отчасти даже Шолом), открывает возможность той интерпретации, которую сам он предлагает, а именно «интерпретации, сочетающей исторические и неисторические аспекты Кафки»⁴⁶. Неисторизм понимается тут как забвение истории, а историзм — как радикальная актуализация прошлого. Но забвение это относительное, потому что тексты сохранены, а ключ к их пониманию утрачен. Речь идет о странной

⁴³ Вальтер Бенъямин. Франц Кафка, с. 177 (письмо Г. Шолему от 12 июня 1938 года).

⁴⁴ Ганс Майер считает, что эта «несостоятельность» в глазах Бенъямина связывала его с Кафкой. Как известно, в 1932 году Бенъямин впервые рассматривал возможность самоубийства, так как считал себя совершенным неудачником. Майер даже полагает, что «неудачная» форма бенъяминовского эссе о Кафке есть отражение этой темы несостоятельности (см.: Hans Mayer. Walter Benjamin and Franz Kafka: Report on a Constellation, p. 189).

⁴⁵ Вальтер Бенъямин. Франц Кафка, с. 178—179.

⁴⁶ The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940. Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 463.

конфигурации памяти, на которой особо настаивал Шолем, делающий принципиальное различие между утратой текста и утратой кода к нему⁴⁷.

Беньяминовский пария-Кафка находится между времен. С одной стороны, он принадлежит «доисторическому», архаическому, с другой стороны — будущему. Беньямин в связи с этим вспоминает цитату из «Исиды и Осириса» Плутарха (которую он воспроизводит по Бахофену), где говорится, в связи с мистериями и жертвоприношениями, о двух противоположных силах, одна из которых толкает человека вперед, а другая «оборачивается вокруг него и тянет его назад». Здесь мы имеем одну из первых формулировок знаменитого девятого тезиса о философии истории, где фигурирует ангел истории («Angelus Novus» Клее): «Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной...»⁴⁸ Это действие противонаправленных сил Беньямин обнаруживает в разных притчах Кафки, например в «Охотнике Гракхе», который беспрестанно движется между жизнью и смертью, не находя приюта нигде; или в «Верхом на ведре», где странный всадник путешествует на ведре между прошлым и будущим. Это движение описывается как движение между жизнью и смертью, но и как движение между знанием и жизнью. «Поворот назад, — пишет Кафка, — это направление исследования, преобразующее существование в письмо». Его учитель — Буцефал, «новый адвокат», который возвращается назад без могучего Александра, то есть избавившись от атакующего победителя. «Сам себе хозяин, свободный от шенкелей наездника, при тихом свете лампы, вдали от гула Александровых битв, он неторопливо переворачивает и читает листы наших древних фолиантов»⁴⁹. Беньямин здесь говорит о притче Кафки «Новый адвокат», в которой рассказывается о том, как боевой конь Александра Македонского стал в наши дни юристом и изучает законы. Знание (закон) возникает там, где исчезает жизнь⁵⁰.

⁴⁷ См.: Rainer Rochlitz. The Disenchantment of Art. The Philosophy of Walter Benjamin. New York — London, The Guilford Press, 1996, pp. 146—147.

⁴⁸ Вальтер Беньямин. О понятии истории. — Новое литературное обозрение, № 46, 2000, с. 84.

⁴⁹ Цит. по: Вальтер Беньямин. Франц Кафка, с. 94.

⁵⁰ В этой притче Александр Македонский — воплощение утраченной жизненной силы и, главное, забытого чувства цели, направленности жизни вперед. Его «меч указывает путь». Когда направленность жизни в будущее ослабевает, жизнь поворачивается назад к законам, принадлежащим незапамятному прошлому, письму. Характерно, однако, что в притче «Александр Великий» Кафка пишет, что великий полководец, вполне возможно, так и не смог покинуть берега Геллеспонта, придавленный к нему «весом собственного тела». Чувство жизни «атакующего победителя», его неудержимое движение в будущее оказываются в конце концов только мифом.

* * *

Пария оказывается одновременно и политической фигурой, и *мистиком*, способным трансформировать конфигурацию истории в момент апокалипсического искупления. Шолем в диалоге с Бен-н्याмином уделял особое внимание еврейскому мистицизму как особой модели соотношения индивида и сообщества. Мистик — по определению человек, не удовлетворенный беспроблемным существованием в религиозной общине. Он пытается подменить коллективный религиозный опыт личным опытом слияния с Богом — *unio mystica*. Это одиночество мистика хорошо выражено в легенде о докторе Фаусте.

Для еврейской традиции существенное значение имело движение хасидов, в котором мистицизм принимал коллективный массовый характер. Первым исследователем и интерпретатором, привлéкшим внимание к хасидскому мистицизму, был Бубер, которого Шолем, между прочим, называл «религиозным анархистом». Действительно, как указал Шолем, Бубер сконцентрировал внимание не на каббалистической лурианской доктрине, стоящей за движением хасидов, но на народных легендах и общем радостном энтузиазме их мироощущения. Шолем писал:

Говоря напрямик, Бубер — религиозный анархист, а его учение — религиозный анархизм. Под этим я понимаю следующее: философия Бубера требует от человека, чтобы он выбрал для себя направление и принял решение, но она ничего не говорит о том, какое направление и какое решение⁵¹.

По мнению Бубера, хасиды считали, что каждый индивид отвечает за порученный ему фрагмент мира, но единство общины не обеспечивалось ничем, кроме энтузиастического желания спасти весь мир.

Чрезвычайно показателен в этой связи роман Бубера «Гог и Магог» (1941). Здесь рассказывается о попытке хасидов приблизить час искупления и преобразить Наполеона в мистического Гога из страны Магог, предвосхищающего приход мессии. В хасидской общине, описанной Бубером, каждый цадик несет на себе ответственность за мир, который может быть приведен к эсхатологическому концу только совокупным усилием всех цадиков. Речь идет о мистическом слиянии «религиозных анархистов» в некое единое сверхтело. Для этого во время празднования Седера все хасиды разных городов и местечек должны синхронно, одновременно про-

⁵¹ Gershom Scholem. Martin Buber's Interpretation of Hasidism. — In: Gershom G. Scholem. The Messianic Idea in Judaism. New York, Schocken, 1971, p. 245.

износить слова молитвы и исполнять пасхальный ритуал. Провидец Хозе из Люблина рассылает хасидским общинам мистическую инструкцию:

В послании было по минутам указано время, когда начинать праздник и сколько времени уделить каждой его части. С особым напором, почти как заклинание, звучало требование, что все должны действовать в полном единении, несмотря на разделяющие их расстояния, чтобы не было допущено каких-то своевольных слов и действий⁵².

Ритуал проваливается, искупление не наступает. Но сама по себе идея мистического воздействия ритуала на судьбы мира исключительно характерна для определенного рода ожиданий сороковых годов. Наивность буберовского представления о хасидском мистическом коллективизме заключается в том, что община у него создается простым умножением и синхронизацией действий индивидов. В принципе между действием одного падика и множества святых нет никакой разницы, *множество действует как один*.

Шолем подверг такого рода представления об отношениях одинок и сообщества решительной критике. Он отверг представления о мистике как о «религиозном анархисте». В нью-йоркских лекциях 1938 года он уже указывал, что неправильно понимать мистический опыт как чисто индивидуальный опыт *unio mystica*. Мистицизм, не будучи специальным типом религии, является особым этапом в развитии религий. Первый этап — язычество, когда повсеместно присутствует множество богов. Второй этап — становление монотеизма, когда «происходит религиозный прорыв. Высшая функция религии — разрушить грезу-гармонию Человека, Мира и Бога, изолировать человека от элементов стадии грезы его мифологического и примитивного сознания»⁵³. Эта вторая стадия не знает мистицизма. Мистицизм характерен для третьей стадии развития религии, когда Бог ощущается как далекое от человека трансцендентное начало, а религиозные институты утрачивают полноту жизни. Мистицизм характеризуется Шолемом как «романтическая» попытка оживить угасающий миф в иных условиях, не в ситуации недифференцированного единства первой стадии, но в ситуации дуальной оппозиции человека и бога (в девятой главе я вернусь к проблеме восстановления мифа в контексте идей Вячеслава Иванова и Эйзенштейна). «В этот период, — подчеркивает

⁵² Мартин Бубер. Гог и Магог. Иерусалим — СПб., Гешарим — Инапресс, 2002, с. 261.

⁵³ Gershom G. Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism, p. 7.

Шодем, — ценности, установленные такой религиозной системой, сохраняют свое первоначальное значение и привлекательность для чувств верующего»⁵⁴.

Иными словами, между мистиком и традицией не возникает пропасти. Индивид, становясь мистиком, не порывает с общиной. Вопрос этот был для Шолема настолько центральным, что в 1966 году он посвятил ему специальное исследование «Мистицизм и общество». Шодем пишет тут о постоянном конфликте между традицией, сообществом и мистиком. Переживая свой индивидуальный мистический опыт, мистик всегда испытывает соблазн отбросить авторитет традиции и сообщества. Потенциальный конфликт тут неотвратим. Но, считает Шодем, конфликт этот всегда решается в пользу традиционного авторитета:

Возможность подчинить себя авторитету исторического откровения дается, как бы трудно это ни было, только идентификацией своего собственного опыта с опытом отцов-основателей. Дело в том, что их опыт артикулирован, а его — аморфен. Он, как мы видели, переводит его на язык традиции, но [опыт этот в результате перевода] не остается прежним. Этот опыт имеет новое значение, обусловленное тем, что он [мистик] пережил; правда, мистик утверждает, что новое значение — не что иное, как значение первоисточника⁵⁵.

Сказанное прямо относится к Кафке, пишущем новые тексты как восстановление архаической традиции, которая утрачивает свое первоначальное значение и становится чем-то новым и личным, тем не менее сохраняя связь с традицией. Одиночество Кафки оборачивается в конце концов соучастием в сообществе и традиции.

Отсюда постоянная тенденция Шолема обнаруживать архаические и традиционные корни в относительно новых каббалистических текстах, авторы которых часто преувеличивали их древность и выдавали их за тексты древних мудрецов. Эта характерная для каббалы фальсификация дат не является, по мнению Шолема, признаком упадка, но отражает особенность еврейской религии⁵⁶.

Арендт тоже движется к определению отношений между индивидом, парией и сообществом через мистический опыт⁵⁷. Но это не

⁵⁴ Ibid., p. 8.

⁵⁵ Gershom Scholem. *Mysticism and Society*. — *Diogenes*, n° 58, Summer 1967, p. 13.

⁵⁶ См. об этом: David Biale. *Gershom Scholem. Kabbalah and Counter-History*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982, p. 38—44.

⁵⁷ В новейших публикациях можно обнаружить анализ «подкожного» арендтовского мессианизма и мистицизма. См., например: Susannah Young-ah

всегда специфически еврейский опыт, как у Шолема, а в том числе и христианский. Диссертация Ханны Арендт «Понятие любви у Августина» (1929) была написана двадцатитрехлетним философом, возможно, как своего рода отклик на диссертацию ее друга Ганса Йонаса «Святой Августин и проблема свободы у святого Павла» (1924). Текст Арендт — чрезвычайно вольная философская интерпретация Августина, весьма далекая от теологической проблематики. И хотя в период зрелости Арендт будет утверждать, что до 1933 года политика не интересовала ее, небольшая книжка об Августине несомненно ставит капитальный вопрос политики: вопрос о соотношениях свободного индивида и сообщества.

Арендт сосредоточивается на понятии любви у Августина. Любовь эта лежит в основе мистического соединения верующего и Бога, притом такого соединения, в котором верующий «забывает себя». Но забыть себя означает изолировать себя от собственной истории и собственного окружения. В любви верующий оказывается перед Богом в состоянии тотальной изоляции. Каким образом изоляция верующего от собственного окружения, забвение себя сочетаются с существованием христианской общины, заветом любви к ближнему? Каким образом предельная изоляция верующего, соответствующая изоляции мистика у Шолема, сочетается с включенностью в сообщество и традицию? Это основной вопрос, на который Арендт отвечает в своей диссертации. В статье 1930 года «Августин и протестантство» Арендт предлагает решение этого вопроса через понятие исповеди. Верующий исповедуется, придавая своей жизни «осмысленную последовательность». «Память открывает эту жизнь для нас; только в памяти прошлое приобретает вечное значение; только в памяти прошлое одновременно и скрыто и сохранено на все времена»⁵⁸. Исповедь направлена в прошлое и к будущему, она открыта для «нас», но обращена она исключительно к Богу. Августин не признает фигуры исповедника, характерной для позднего католицизма. И в этом абсолютном одиночестве исповеди, в котором авторитет церкви заменен судом собственной совести, она видит не только предвосхищение Лютера и Реформации, но и парадоксальность связи индивида с сообществом.

В диссертации, однако, дело представлено гораздо сложнее. Арендт вслед за Августином различает два типа сообществ (у Августина — это град земной и небесный). Одно из них имеет исто-

Gottlieb. *Regions of Sorrow: Anxiety and Messianism in Hannah Arendt and W. H. Auden*. Stanford, Stanford University Press, 2003, pp. 135–160.

⁵⁸ Hannah Arendt. *Augustine and Protestantism*. — H. Arendt. *Essays in Understanding*, p. 26.

рические корни, другое называется «сообществом веры». Последнее особенно интересует Арендт потому, что, как она указывает, совместной веры в единого Бога недостаточно для того, чтобы группа индивидов сложилась в некое позитивное сообщество. Сообщество это возникает только на основании первичного сообщества, которое Арендт называет «сообществом судьбы».

Вера в Христа и «сообщество веры» появляются в мире, который уже существует, в сообществе, которое уже есть. Дело в том, что человек с момента своего появления на свет — социальное существо. Историческое сообщество, предшествующее Христу, основывается на единстве происхождения человека от общего предка Адама и на первородном грехе, который «распределен» между всеми потомками Адама в равной мере. Это изначальное сообщество отмечено радикальным равенством его членов: «Существует радикальное равенство (*radicaliter*), потому что никто принадлежащий человеческому роду не может избежать этого происхождения и, более того, потому что в нем наиболее сущностная детерминация человеческого существования раз и навсегда конституирована и закреплена»⁵⁹. Именно поэтому Арендт и говорит о «сообществе судьбы», которое эквивалентно «земному граду» Августина. Равенство в «земном граде» устанавливается не только общим происхождением и общей греховностью, но и общей смертностью. Равенство это приводит к взаимной зависимости людей, составляющих «сообщество судьбы». Но равенство это остается как бы невидимым до тех пор, пока с приходом Христа не меняется представление о смерти. Если в «земном граде» смерть была всеобщим и естественным явлением — наказанием за всеобщий первородный грех, то с появлением Христа и открытием перспективы искупления для праведников равенство меняет свой смысл, становясь равенством возможности спасения, искупления. Но это новое равенство уже подрывает основы «сообщества судьбы». Судьба перестает быть общей, сообщество начинает основываться на вере в возможность спасения, которое реализуется через отношение с Богом и чувство личной ответственности, то есть изоляцию верующего, забвение себя и сообщества. Иными словами, и это особенно важно, «сообщество веры» может возникнуть, только если «сообщество судьбы» будет забыто, если исторический факт общего происхождения и общей смерти подвергается забвению, но забвение это совершенно особого рода, потому что только всеобщий грех и всеобщая смерть придают смысл самому явлению Христа и всей проблематике искупления. Иными словами, то, что *должно быть забыто, должно сохраниться в памяти.*

⁵⁹ Hannah Arendt. Le concept d'amour chez Augustin. Paris, Deuxtemps Tierce, 1991, p. 93.

Как видим, Арендт подходит довольно близко к размышлению Шолема о судьбе мистика в сообществе. И тем не менее разница между ними велика. Шолем — сионист, его путь к спасению — это путь возрождения народа, которому он изначально, от рождения принадлежит, на путях Сиона. Арендт равнодушна к сионизму, никогда к нему не принадлежала, хотя и признавала позже некоторое влияние сионистов на себя. В своей критике арендтовского освещения процесса Эйхмана Шолем будет обвинять Арендт в отсутствии «любви к еврейскому народу». Эта тема отказа от принадлежности к сообществу происхождения очень показательна. Арендт явно считает, что сам факт рождения, историческая судьба недостаточны для существования полноценного сообщества. Только забыв о нем, но сохраняя о нем память, мы можем участвовать в некоем новом сообществе, которое позже Арендт будет понимать как *политическое*.

В чем принципиальное различие этих сообществ и в чем заключается их связь? «Сообщество судьбы» не выбирают, оно дается человеку до рождения, оно всегда существует «до» и не зависит от его выбора. «Сообщество веры» основывается на свободном выборе. Со временем тема свободного выбора у Августина приобретет большое значение для Арендт. Но уже в этой ранней работе речь идет о противопоставлении сообщества рода иному сообществу, политическому, основанному на выборе. Арендт, не отказываясь от «сообщества рода» (от него вообще нельзя отказаться), отдает предпочтение «сообществу выбора», в том числе и в своем отношении к национальному сообществу. Она не отказывается от своего еврейства, но *выбирает* сознательно то, что ей дано от рождения.

Эта идея выбора, как мне представляется, хотя и возводится Арендт к Августину, в действительности имеет еврейские корни и является превращением еврейской идеи договора, завета — *berith*, рассмотренной Максом Вебером. Вебер придавал особое значение «завету» — договору евреев с их Богом как акту основания еврейского религиозного сообщества. Само значение *berith*'а для иудаизма указывает на договорный, выборный, волевой характер основания религиозной общины, в отличие от более традиционного «извечного» союза народов с их богами. Вебер так объяснял идею «завета»:

Понятие «завета» было важным для Израиля потому, что древняя социальная структура Израиля отчасти в сущности покоилась (in part rested essentially) на договорно регулируемых постоянных отношениях между владеющими землей воинственными кланами и племенами-гостями, то есть юридически защищенными переселенцами: бродячими пастухами, пришлыми ремесленниками,

торговцами, священнослужителями. <...> То, что завет с богом, самим Яхве, стал принципиальным понятием для собственной самооценки Израиля и понимания им своего места среди иных народов, было связано с этими обстоятельствами⁶⁰.

Так как евреи были, по мнению Вебера, народом-гостем, что определяло их статус парий, они не могли принадлежать к «естественному» историческому сообществу, издревле складывающемуся в землях, принадлежащих определенным народам. Они могли, таким образом, только образовывать сообщество на основе договора, «завета», то есть сознательного выбора всех сторон.

Жест Арендт в каком-то смысле принадлежит именно иудейской традиции. Она сознательно, как свободный и изолированный, автономный индивид, *выбирает* сообщество парий. Но сам статус парий, как мне представляется (вслед за Вебером), уже заключен в идее договора. Арендт пишет об этом, однако, в категориях августинизма: «Свобода выбора призывает каждого выйти из мира, из необходимого сообщества человеческого рода, но при этом она не может уничтожить изначально конституированного равенства, она лишь придает ему новый смысл. Этот смысл — именно любовь к ближнему»⁶¹. Любовь к ближнему уже не относится к категориям судьбы, изначально данного, она является продуктом свободного выбора, предоставляемого явлением Христа. Любовь к ближнему в «сообществе судьбы» в каком-то смысле принудительна, как любовь к родителям, которых не выбираешь. Новая любовь не связана с прошлым, потому что это любовь к людям, с которыми ты разделяешь общую веру. Любовь, конституирующая новое сообщество выбора, сложно соотносится с прошлым: «В основе своей другой равен тебе, потому что у него то же прошлое грешника, как и у тебя, поэтому ты должен его любить. Но это значит: только прошлое делает чистую способность верить общей верой (*communis fides*)»⁶². Вера, как результат выбора, является парадоксальным результатом общности судьбы, которую не выбираешь. Но для того чтобы общность судьбы — греховность и смертность — стала общностью веры, человек должен вырваться из первоначального сообщества и пройти через изоляцию одиночества. Пария, одиночка может обрести сообщество, как традиционное, родовое, так и новое, только благодаря свободе выбора, предоставляемой одиночеством. Отсюда и еще один важный и радикальный вывод Арендт:

⁶⁰ Max Weber. *Ancient Judaism*. New York — London, The Free Press — Collier Macmillan, 1967, p. 79.

⁶¹ Hannah Arendt. *Le concept d'amour chez Augustin*, p. 97.

⁶² *Ibid.*, p. 101.

«Невозможно добиться новой жизни без борьбы со старой, непрерывной борьбы, которая кончается только со смертью»⁶³. Более того, в новом сообществе Августина прошлое — основная ему угроза. Если «сообщество судьбы» основывалось на всеобщности смерти, то новое сообщество вновь основывается на смерти, но в данном случае на *угрозе* смерти, связанной с опасностью «погрузиться в греховное прошлое», что эквивалентно вечной смерти и безвозвратной утрате спасения. «Опасность» непосредственно связана с темой выбора и ответственности, а также с темой одиночества: «В сообществе нового социума человеческий род в каком-то смысле распадается на свои составляющие, индивидуальные существа. Опасности подвергается не человеческий род как таковой, но каждый отдельный человек»⁶⁴. В конце концов, новое сообщество веры и свободного выбора (политическое сообщество) — это сообщество одиночек, парий. Они объединены отныне только верой в Бога, по отношению к которому они находятся в совершенном одиночестве. В связи с этим новым, и по существу уже политическим, объединением Арендт говорит о «двойном происхождении» — из древнего рода и одновременно из мятежа против него. Мятеж этот — единственная возможность в ее глазах «вырваться из истории человеческого рода и из неотвратимой к нему от рождения прикованности»⁶⁵. Впрочем, указывает Арендт, этот прорыв из истории по самому своему существу также историчен, он формирует иную историю человечества.

По мере политизации Арендт учение Августина меняло в ее глазах свою конфигурацию. Арендт все в меньшей степени видела в нем теоретика любви и все в большей — теоретика свободной воли. И все же показательно, что в своей последней книге она вновь возвращается к мыслителю, с размышлений над которым начинала свою философскую карьеру.

Гленн Грей вспоминал, что Ханна Арендт считала фундаментальной слабостью философии неспособность последней осмыслить функцию воли как чего-то отличного от мышления или желания. Греческие философы не занимались волей, возможно, за исключением Аристотеля, чье понятие предвидения (*proairesis*), способности выбора между альтернативными возможностями хотя бы косвенно касалось этой проблематики⁶⁶. Воля для Арендт, в

⁶³ Hannah Arendt. Le concept d'amour chez Augustin, p. 102.

⁶⁴ Ibid., p. 106.

⁶⁵ Ibid., p. 107.

⁶⁶ Арендт, по-видимому, обнаруживала проблематику воли только у христианских мыслителей. Любопытно, что во влиятельной книге берлинского раввина Лео Бэка «Сущность иудаизма» (написанной в 1922 году в ответ на книгу Гарнака «Сущность христианства») иудаизм провозглашается религией

отличие от разума, связана с ориентацией человека в будущее, в противоположность таким излюбленным философами способностям, как память и воспоминание.

Грей замечает, что для Арендт воля (и в этом она следует Августину) — принцип радикальной индивидуации человека, именно воля отделяет человека от сообщества, изолирует его и делает отдельной, автономной личностью. Одиночка, пария Арендт зависит от свободной воли, отделяющей его от детерминистического механизма сообщества. Но эта радикальная изоляция, как обычно, вызывает целый ряд трудностей. По мнению Грея, применение воли вне сообщества заводит изолированное эго в тупик желания и нежелания. Грей пишет об Арендт:

В усилиях избежать этого тупика она обращается к идее политической свободы, которая понимает воление в терминах «способности сделать то, что мы должны желать». <...> Для Ханны Арендт действие всегда по своей природе общественно, а потому находится в решительной оппозиции к одиночеству мысли⁶⁷.

В действительности ход мысли Арендт куда более сложный, и следует он непосредственно за Августином. Она обращается к анализу действия воли в восьмой книге «Исповеди». Августин тут пишет о некой «чужовичности», в соответствии с которой моя воля всегда господствует над моим телом, но не всегда может господствовать над самой собой. Я не могу приказывать себе желать:

...душа приказывает телу — и оно повинует, приказывает себе — и встречает отпор. Стоит душе пожелать — и рука движется, и не заметить промежутка времени между приказом и его исполнением. Душа говорит себе самой: делай, и — ничего. А ведь душа едина, и если она приказывает себе пожелать, то, значит, она хочет пожелать. Но она не вкладывает себя целиком в это желание, и

свободной воли, в то время как в христианской теологии, в частности у Шлейермахера, Бэк обнаруживает по преимуществу идею зависимости человека от Бога (Leo Baeck. *The Essence of Judaism*. New York, Schocken, 1961, pp. 123—124). Арендт знала Бэка, но в своей книге об Эйхмане отзывалась о нем неодобительно, где обвиняла его, как руководителя еврейской общины в лагере Терезиенштадт, именно в отсутствии какой бы то ни было политической воли и невольном попустительстве Холокосту (Hannah Arendt. *Eichmann in Jerusalem*. Harmondsworth, Penguin Books, 1994, p. 119). Шолем резко отчитал ее за такого рода оценку в своем открытом письме.

⁶⁷ J. Glenn Gray. *The Abyss of Freedom — and Hannah Arendt*. — In: Hannah Arendt: *the Recovery of the Public World*. Ed. by Melvyn A. Hill. New York, St. Martin Press, 1979, p. 229.

приказ ее — половинчат. Действенность приказа соразмерна силе желания, и если желание слабо, то и приказ не исполняется. Будь воля целостной, то не нужен был бы и приказ: стоило бы только пожелать⁶⁸.

Августин указывает, что раздвоение в моей душе — я хочу хотеть, но не хочу — не может быть объяснено на основе манихейского дуализма, конфликта двух противоположных натур, доброй и злой, внутри человека. По его мнению, которое важно для Арендт, раздвоение происходит внутри одной души, *одной воли*. Раздвоение это имеет свойства конфликта, а не диалога. «Воля, адресуя себя к себе, возбуждает противоволю, потому что обмен [тут] чисто духовный; борьба возможна только между равными»⁶⁹.

Конфликт этот в принципе не вызывает удивления, потому что всякое воление нуждается в сопротивлении, там, где нет сопротивления, нет воли. Августин естественно стремится найти некое разрешение этого конфликта в объединяющем две воли начале, которое способно спасти единство *эго*. Арендт цитирует Августина, который, по его собственным словам, ищет «Единого во мне, который более я сам, чем я сам»⁷⁰. Модель решения теолог находит в Троице, где Отец, Сын и Святой Дух, каждый субстанциально различный, соотносится с собой и одновременно составляет единство. Единство, по выражению Августина, достигается потому, что все три субстанции «взаимно относительно предиктированы». Что это значит? Приведу объяснение Арендт:

Парадигмой взаимно предиктированного отношения независимых «субстанций» является *дружба*: два человека, состоящие в дружбе, могут быть названы «независимыми субстанциями», в той мере в какой они относятся сами к себе; они друзья — только относительно друг друга. Пара друзей составляет единство, Единое столь долго и в той мере, в какой они являются друзьями; в момент, когда дружба прекращается, они снова становятся двумя независимыми друг от друга «субстанциями». Это показывает, что кто-то или что-то может быть Единым, будучи отнесенным к самому себе, и вместе с тем быть соотношенным с другим, так тесно этим *связанным* вместе с ним, что оба могут предстать как Одно, не меняя своей «субстанции», не утрачивая своей субстанциальной

⁶⁸ Блаженный Августин. Исповедь. — В кн.: Блаженный Августин. Творения. СПб. — Киев, Алетейя — УЦИММ-Пресс, 1998, с. 597.

⁶⁹ Hannah Arendt. The Life of the Mind. Willing. New York — London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 95.

⁷⁰ Ibid., p. 98.

независимости и идентичности. Это путь святой Троицы: Бог остается Единым по отношению к самому себе, но Он — три в единстве с Сыном и Святым Духом⁷¹.

Это решение было принципиальным для Арендт в ее поиске сложного единства абсолютно, «субстанциально» изолированного человека и сообщества. Если в раннем тексте об Августине единство это достигалось в «сообществе веры» на основе любви к Богу и ближнему, то в позднем, более зрелом варианте, вызванном к жизни фундаментальной политизацией 1930-х годов, «сообщество веры» уступает место «сообществу воли», основанному также на соединении изолированных, абсолютно «субстанциально» независимых индивидов, но на соединении их не в рамках проекта спасения и искупления, а в рамках *проекта воли*, активного конструирования политической жизни. Августин в обоих случаях помогает Арендт избежать абсолютно неприемлемого для нее варианта «органического» единства, о котором писали Тённис или Юнгер, а до них Спенсер, Тард или Леонтьев (см. первую главу). «Органическое сообщество» превращает его членов в части тела какого-то огромного социального тела. Иначе говоря, их «субстанциальная» автономность отменяется. Для Арендт желателен только такой социум, который сохраняет независимость воли, изолированность индивидов в рамках единства.

Этот поиск модели сообщества получает смысл в общем контексте политической теории Арендт.

Принципиальным для нее является фундаментальное различие между властью и насилием. В эссе «О насилиии» Арендт пишет об ошибочной идентификации власти и насилия:

Если мы обратимся к дискуссиям о феномене власти, мы быстро обнаружим, что среди политических теоретиков, как правого, так и левого толка, существует консенсус относительно того, что насилие — это не что иное, как самое грубое выражение власти. «Любая политика — это борьба за власть; высшим видом власти является насилие», — сказал Чарльз Райт Миллс, повторяя определение государства, данное Максом Вебером: «правление людей над людьми, основанное на средствах законного, якобы законного насилия»⁷².

Арендт дает следующее определение власти:

⁷¹ Ibid.

⁷² Hannah Arendt. On Violence. San Diego — New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, p. 35.

Власть соответствует человеческой способности не просто действовать, но действовать сообща. Власть никогда не принадлежит индивиду: она является принадлежностью группы и существует, покуда существует группа⁷³.

Власть поэтому всегда нуждается во *множестве*, в то время как насилие может осуществляться *одним*. Но дело даже не в этом. Власть всегда основывается на согласованном действии людей, на гармонии их волеизъявлений, в то время как насилие есть чистое выражение грубого физического господства, не нуждающегося ни в каком согласии людей. Более того, Арендт утверждает, что насилие проявляется в обществе тогда, когда власть перестает действовать. Насилие может разрушить власть, но не может ее создать.

Власть связана с политическим, которое возникло в Греции в форме полиса, то есть свободного объединения людей, готовых к совместному действию. Арендт идеализировала полис, считая его таким публичным пространством, которое позволяет людям свободно говорить и совместно действовать. Именно в полисе мысль и речь были еще неотделимы от действия. Но именно в Греции произошло постепенное отделение мысли от действия, проявившееся в возникновении философии как специализированной формы оторванной от действия спекуляции. Политическое имеет отношение к мнению (*doxa*) и не имеет претензий на истинность, как философия. Философия для Арендт поэтому всегда подозрительна⁷⁴.

Основывая новый полис на воле и действии, то есть на проецировании будущего, Арендт решительно порывала с традицией греческой политической философии. Известно, что Платон основывал полис на знании *идеи блага*, на возможности ее теоретического и философского созерцания. Отсюда и знаменитый тезис Платона о том, что идеальным властителем должен быть философ, то есть идеальный созерцатель идеи блага.

В «Жизни духа» Арендт описывала ситуацию «философского» ухода от реальности, якобы необходимую для процесса мышления. Этот уход от реальности помешает мыслителя в положение зрителя. Такая зрительская позиция в Афинах ознaменована для нее театром

⁷³ Ibid., p. 44.

⁷⁴ Арендт утверждала, что политический мир — это мир *логоса* и *мнения*. Философ же, задающий вечные вопросы, на которые нет ответа, ставит себя в парадоксальное по отношению к полису, то есть к обществу, положение: «Поскольку высший опыт — это опыт непереводаемый в слова, он [философ] поместил себя вне области политики, в которой высшей способностью человека оказывается именно речь — *logon echon*, то есть то, что делает человека *dzoon politikon*, политическим существом» (Hannah Arendt. The Promise of Politics. New York, Schocken, 2005, p. 35).

Олимпии. Но, замечает Арендт, невозможно найти место, откуда зритель в состоянии созерцать «такие повседневные мыслимые вещи (thought-things), как справедливость, свобода, мужество, целиком пребывающие вне чувственного опыта»⁷⁵. Власть относится к таким же неуловимым для чувственного опыта мыслимым вещам.

По мнению Арендт, полисная модель политики и власти постепенно уходит в прошлое. Политическое подменяется социальным. Развитие техники, нарастающее разделение труда, возникновение гигантских социальных институций приводит к тому, что люди становятся все менее независимыми. Возникают «машинные» структуры взаимной зависимости, которые так блистательно описывал Кафка, и связанная с ними система нового господства. Эти структуры зависимости опираются на «машинные» по своему существу взаимоотношения средства и цели⁷⁶, различие между которыми постепенно утрачивается. Нация, по мнению Арендт, — один из таких связывающих человека институтов нового господства. Такое понимание нации объясняет, почему статус парии — единственная гарантия сохранения свободы в современном мире.

Политическое, являющееся основой свободного сообщества индивидов, возникает в качестве момента, конституирующего это сообщество как относительную предикацию независимых «субстанций». Клод Лефор так определяет статус политического у Арендт:

Способ, с помощью которого она определяет политическое, представляет нам радикальную альтернативу. Политическое либо существует, либо не существует. Мы не можем объяснить, какое политическое возникает в любом данном контексте: это знак радикального начала, и, более того, оно возникает, а затем исчезает без следа⁷⁷.

Действительно, в «Уделе человеческом» Арендт пишет о странстве политического как о некоем полумистическом явлении:

⁷⁵ Hannah Arendt. *The Life of the Mind. Thinking*. New York — London, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 97.

⁷⁶ Арендт специально подчеркивает, что счастье сообщества (*summum bonum*) у Августина лежит вне цепочки средств и целей, не относится к земным благам (см.: Hannah Arendt. *The Ex-communists*. — H. Arendt. *Essays in Understanding*, p. 395). К тому же неразличение средств и целей ставит под сомнение само понятие телоса — конечной цели, столь существенное для мессианизма.

⁷⁷ Claude Lefort. *Democracy and Political Theory*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1988, p. 54.

...оно не переживает актуальности движения, которое породило его, оно исчезает не только при распылении людей — как в случаях больших катастроф, когда разрушается политическое тело (*body politic*) народа, — но при исчезновении или приостановке самой деятельности. Там, где народ собирается вместе, оно потенциально присутствует, но только потенциально, не необходимо и не навсегда⁷⁸.

Политическое — это странный момент начала того сообщества, в котором есть добровольное согласие о взаимодействии его членов. В этом смысле это момент, напоминающий заключение общественного договора у Руссо. Но в отличие от чистой конструкции разума — общественного договора по Гоббсу и Руссо — момент складывания политического никогда не предстает в его фиктивной сконструированности. Это начало, которое всегда предшествует. Поль Рикёр, посвятивший загадке политического у Арендт проницательные страницы, пишет о том, что конституирование власти у нее предшествует своему юридическому оформлению, оно всегда «до-договорно» (*précontractuelle*), а потому конституирование власти «имеет статус забытого». Именно в этом статусе «забытого» обнаруживается тот мистический элемент, который у юной Арендт ассоциировался с забвением «сообщества судьбы», а у Беньямина с забвением традиции. Но это «забытое» имеет совершенно особый характер:

Это забытое, присущее конституированию согласия, создающего власть, не отсылает ни к какому прошлому, которое бы переживалось как настоящее в прозрачности общества, осознающего себя и свое порождение одновременно единое и множественное (*dans la transparence d'une société consciente d'elle-même et de son engendrement un et pluriel*). Я настаиваю на этом моменте: забытое, не имеющее прошлого. В этом смысле это забытое без ностальгии. Забвение того, что составляет настоящее нашего сосуществования⁷⁹.

Иначе говоря, речь идет о некоем моменте согласия, договора, «завета» (*berith*), возникновения Единого (если использовать неоплатоническую терминологию Августина), который не имел места в истории (или забыт), но который необходим в качестве предпосылки власти и политического. Он присутствует как фиктивное, но при этом «активное» прошлое, которое забыто, как событие, вы-

⁷⁸ Hannah Arendt. *The Human Condition*. Garden City, Doubleday, 1958, p. 178.

⁷⁹ Paul Ricœur. *Lectures 1*. Paris, Seuil, 1991, p. 29.

тесненное в подсознание, у Фрейда, или даже скорее как «крипта» в понимании Николя Абраама и Марии Торок⁸⁰. Для определения этого «забытого» Рикёр использует понятие «следов незапамятного», заимствованное у Левинаса, и «радикального забвения», взятого у Лиотара.

Характер этого вытесненного из памяти события прямо связан с определенной формой мысли, которая обеспечивает у Арендт фундаментальную свободу и парадоксальное вхождение парии в область политического. Конституирование власти у Арендт имеет двоякий характер. С одной стороны, это действие, но действие мысли — *воление*, противоположное по существу труду как экономической активности. С другой стороны, конституирование власти — это признание факта согласия, объединения расщепленной воли в едином, которое якобы предшествует настоящему сообществу, но которое было забыто. Это признание забытого как актуально действующего.

Если перевести эту проблематику в плоскость еврейства, а она с ней тесно связана, то можно сказать, что традиционная, религиозная принадлежность еврейству в принципе не является политическим действием человека. Традиционный член еврейской общины входит в нее как в заранее данный социальный организм без личного в том участия. Только пария, «изолированный» индивид, принимает свое еврейство сознательно, как результат свободного выбора. Но пария — это и есть еврей по своему существу, тот изначальный еврей, о котором когда-то писал Вебер как о представителе народа-гостя. А это значит, что только человек, утративший врожденную связь со своим народом, может принадлежать ему, не растворяясь в нем, не теряя своей «субстанциальности». Свободная ассоциация с народом не является «волевым» конструированием своей идентичности. Она означает признание своей связи с еврейством как *исторической*. Иначе говоря, это признание некой памяти, которая находится вне самой парии и, возможно, расположена в зоне забвения.

В 1930 году, в начале своей многолетней переписки, Арендт и Ясперс обсуждали вопрос о еврействе Рахили Варнхаген. Ясперс упрекал Арендт в том, что она, как он писал, объективировала «еврейское существование» «экзистенциально». Человек не может быть укоренен в форме своего существования, такой подход, по мнению Ясперса, подрывал экзистенциальное мышление в самой основе. «Философский контраст между свободным парением и

⁸⁰ Nicolas Abraham, Maria Torok. Cryptonymie: Le verbiere de L'Homme aux loups. Paris, Aubier Flammarion, 1976.

укорененностью поражает меня как чрезвычайно сомнительный»⁸¹. Арендт объяснила Ясперсу, что в ее намерение входила демонстрация того, что некоторый тип существования может быть порожден «отсутствием основания», а следовательно, только изоляцией от иудаизма. Иными словами, ее интересует парадокс парии, который существует как еврей только в результате разрыва с иудаизмом как первоначальным сообществом рода. Арендт уточняла, что она подвергла объективации не существование⁸², а исторические условия: «Объективация тут действительно в некотором смысле налицо, но объективация не еврейского существования (в качестве, например, гештальта), а исторических условий жизни, которые могут, как я думаю, что-то значить (хотя и не быть объективной идеей или чем-либо в этом роде)»⁸³.

Это различие между объективацией экзистенции и исторических условий жизни представляет интерес. Михай Вайда объясняет позицию Арендт ее критикой Просвещения. Просвещение не признавало историзма, а следовательно, и роли традиции. Считалось, что человек может сам для себя выбрать любую традицию. Но это не так, человек не может выбрать традицию, потому что «я не могу изменить мою историю». Я могу строить «сообщество воли» только на преодолении «сообщества судьбы», которому я принадлежу изначально, помимо моей воли⁸⁴. Так же как первородный грех изначально отмечает каждого члена иудейского или христианского сообщества, так и память о том, что испытал другой, может стать частью моей собственной памяти. Этот момент характерен для иудейской традиции. Рассуждения об этом можно найти и у Спинозы, который вслед за Декартом не видел существенного различия между памятью и воображением⁸⁵. В обоих случаях речь идет о

⁸¹ Hannah Arendt, Karl Jaspers. Correspondence 1926—1969. San Diego — New York, Harcourt Brace, 1992, p. 10.

⁸² Ричард Бернштейн, конечно, прав, когда пишет, что Арендт находила любое «экзистенциалистское» определение еврейства крайне опасным (Richard J. Bernstein. Hannah Arendt and the Jewish Question. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996, pp. 47—48).

⁸³ Hannah Arendt, Karl Jaspers. Correspondence 1926—1969, p. 11.

⁸⁴ Вайда пишет, что для Арендт идентичность равноценна признанию истории еврейского народа *моей* историей: «Тот, кто не имеет отношения к этой истории как к своей собственной (и таким образом, и *только* таким образом, к библейской религии и к идее Бога и Завета), действительно перестает быть евреем. Таким образом, вы перестаете быть евреем, если вы способны рассматривать преследование и истребление вашего собственного народа как трагедию *другого народа*» (Mihály Vajda. Between Pariah and Parvenu: Hannah Arendt on Assimilation of the Jews. — In: Graduate Faculty Philosophy Journal, v. 21, n° 2, 1999, p. 119).

⁸⁵ Об этом см.: Harry Austryn Wolfson. The Philosophy of Spinoza, v. 2. Cambridge, Mass., 1962, p. 80—90.

продолжающемся воздействии на человека некоего образа, не существующего в реальности⁸⁶. Важно, однако, отметить, что в случае Арендт память вовсе не обязана быть осознанной, но может быть вытесненной.

Отношение человека к своей идентичности, конечно, неотделимо от памяти. Здесь нет ничего нового. Своеобразием идентичности парии оказывается, однако, странная комбинация забвения традиции и ее волевого конструирования в терминах памяти. На связь памяти с волей Арендт указывала в связи с Августином:

Воля говорит памяти, что запоминать, а что забывать; она говорит интеллекту, что выбирать для понимания. Память и Интеллект оба созерцательны и как таковые пассивны; именно Воля заставляет их действовать и, в конечном счете, «связывает их воедино». <...> Память и интеллект ушли от внешних явлений (*outside appearances*) и имеют дело не с ними (настоящее дерево), а с образами (ранее увиденное дерево), и эти образы, очевидно, находятся внутри нас. Иными словами, Воля с помощью *внимания* сначала осмысленным образом объединяет наши органы чувств с реальным миром, а затем втягивает этот внешний мир в нас и готовит его для дальнейших операций...⁸⁷

Арендт прямо говорит в таком случае о «*власти ума*».

Пария способен волевым образом организовывать свою память и подвергать забвению то, что «должно быть» из нее вычеркнуто. Но воля, как мы помним, направлена на будущее, она не имеет дела с прошлым. Арендт сознательно соединяет ее со своей противоположностью (памятью), потому что такое соединение с противоположностью есть вообще фундаментальное свойство воли. В «Жизни духа», описывая «раздвоение воли» у Августина, она цитирует высказывание последнего о том, что в нем существуют «две воли, одна новая, а другая — старая»⁸⁸. Одна движет человека в будущее, а другая сопротивляется ей. Эта «старая воля» похожа на пассивную,

⁸⁶ «...мы ясно понимаем, в чем состоит различие между идеей, например, Петра, составляющей сущность его души, и идеей Петра, существующей в другом человеке, положим в Павле. Первая прямо выражает сущность тела самого Петра и заключает в себе существование только до тех пор, пока существует Петр. Вторая же более указывает на состояние тела Павла, чем на природу Петра, и, следовательно, если такое состояние тела Петра будет продолжаться, душа его будет смотреть на Петра как на находящегося налицо, хотя бы он и не существовал» (Спиноза. Этика, II, теор. 17, схолия. — Бенедикт Спиноза. Сочинения в двух томах, т. 1. СПб., Наука, 1999, с. 307).

⁸⁷ Hannah Arendt. *The Life of the Mind*. Willing, p. 100.

⁸⁸ Ibid., p. 87.

реактивную силу у Ницше, она как бы движет человека назад, в прошлое. Но она же похожа и на направленную в прошлое «струю» памяти, возникающую в момент восприятия у Бергсона, в то время как само восприятие повернуто, как иная струя, в будущее. Точно так же в самой борьбе воли с собой уже реализуется конфликт двух темпоральностей: времени, направленного в будущее, и времени, направленного в прошлое. Раздвоение это в дальнейшем получает дополнительное осмысление у Канта⁸⁹, имевшего существенное значение для Арендт. Включение парии в «новое» политическое сообщество как раз и реализуется в конфликте этих сил.

В своей последней книге Арендт подробно анализирует одну из притч «идеального» парии — Кафки, на которую ссылался и Бен-Ямин. Притча Кафки называется «Он», и начинается она так: «У него два противника. Первый теснит его сзади изначально. Второй преграждает ему путь вперед. Он борется с обоими. Первый, собственно, поддерживает его в борьбе со вторым, ибо хочет протолкнуть его вперед, и так же поддерживает его второй в борьбе с первым, ибо отталкивает его назад»⁹⁰. Здесь как раз и описана борьба воли как конфликт темпоральностей. Арендт говорит, что в притче представлено положение человека на черте, отделяющей прошлое от настоящего, которое понимается как точка столкновения двух времен. Сходная притча имеется и в «Заратустре» Ницше. Она называется «О призраке и загадке». Тут речь идет о двух уходящих в бесконечность дорогах, которые встречаются в воротах. Название ворот в переводе Арендт — «Сейчас» (Now); в оригинале «Мгновенье» — *Augenblick*⁹¹.

⁸⁹ Кант вводит понятие раздвоения в «Критике чистого разума», в «Трансцендентальной эстетике», где он определяет время «как форму внутреннего чувства, т.е. созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния» (Иммануил Кант. Собрание сочинений в восьми томах, т. 3. М., Чоро, 1994, с. 73). Кант рассматривал самосозерцание как форму раздвоения на пассивное и активное начала, в ином контексте воспроизводя схему Августина. Созерцая себя, мы пассивно испытываем воздействие себя самого как активного агента: «...мы созерцаем себя самих лишь так, как мы внутренне *подвергаемся воздействию*; это кажется противоречивым, так как мы должны были при этом относиться пассивно к самим себе...» (там же, с. 141). Хайдеггер, комментируя положение Канта о времени как воздействию субъекта на самого себя, увидел во времени «основополагающую структуру субъективности». Структура субъективности и создает линейную ориентацию времени в прошлое и настоящее в качестве отражения способности воздействовать на самого себя (Martin Heidegger. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Bloomington, Indiana University Press, 1962, p. 194).

⁹⁰ Франц Кафка. Рассказы 1917—1924. Афоризмы. М., АСТ — Фолио, 2001, с. 233—234.

⁹¹ Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1990, с. 112—113.

Борьба двух направлений времени, в которую оказывается вовлечен человек, замечает Арендт, связана «не с доктринами или теориями, но с мыслями, относящимися к опыту мыслящего Я»⁹². Это именно борьба мысли, воли, ее активность, принимающая форму борьбы темпоральностей:

С точки зрения непрерывности текущего вечного потока, включение [в него] человека, сражающегося в обоих направлениях, производит разрыв, который, будучи в обоих направлениях защищенным, расширяется в зияние. Настоящее предстает как поле битвы⁹³.

Настоящее, замечает Арендт, — это поле битвы между прошлым и будущим человека. Без сражения прошлого и будущего настоящее вообще не может состояться, а без настоящего человек не может включиться ни в политическое, ни в историю.

Пребывание между прошлым и будущим позволяет мысли *двигаться* между двумя временами, а это движение, как замечает Пег Бирмингем, «соединяет мышление с действием» и вводит его в область деятельности⁹⁴, то есть политического. Арендт вернулась к притче Кафки в книге с характерным названием «Между прошлым и будущим», где она определила ее как рентгенограмму «внутренней структуры», состоящей из «скрытых процессов духа»⁹⁵. Здесь же она повторила определение промежутка между прошлым и будущим как поля битвы духа.

И на этом поле битвы располагается пария, одиночка, конституирующий политическое сообщество. Из этого поля битвы исходит линия некой «диагональной силы», которая является результирующей борьбы прошлого и будущего. И эта диагональная результирующая отражает направление мысли. Любопытно, что зияние между прошлым и будущим представляется Арендт местом, в котором время остановлено, которое изъято из движения времени, а потому оно оказывается местом созерцания и мышления⁹⁶.

⁹² Hannah Arendt. *The Life of the Mind. Thinking*, p. 204.

⁹³ *Ibid.*, p. 205.

⁹⁴ Peg Birmingham. *Hannah Arendt: The Activity of the Spectator*. — In: *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999, p. 392.

⁹⁵ Hannah Arendt. *Between Past and Present*. Harmondsworth, Penguin Books, 1961, p. 7.

⁹⁶ О том, каким образом созерцание и мышление связаны у Арендт с действием, см.: William J. Richardson. *Contemplation in Action*. — In: *The Public Realm. Essays on Discursive Types in Political Philosophy*. Ed. by Reiner Schürmann. Albany, SUNY Press, 1989, p. 207—224.

«Это спокойствие Сейчас (quiet of the Now) в спрессованном времени, взвихренном временем существования человека; это, если использовать иную метафору, спокойствие в центре бури, который, хотя совершенно и не похож на бурю, все же является ее частью»⁹⁷. Эта остановка времени в моменте «Сейчас» соотносит позднее теоретизирование Арендт с традицией еврейско-христианской эсхатологии и с идеями наиболее значительных ее представителей в Германии XX века — Розенцвайгом, Бенямином и Эрнстом Блохом. Но это спокойное «око бури» — пространство, где возможно мышление, а потому это идеальное место для одинокого интеллектуала, члена эфемерного сообщества одиночек, будь то Кафка, Бенямин или она сама.

⁹⁷ Hannah Arendt, *The Life of the Mind. Thinking*, p. 209.

2. XAOC

Глава 6

ФИЛОЛОГИЯ — НАУКА НЕПОНИМАНИЯ (Фридрих Август Вольф, Фридрих Шлегель, Ницше)

Филология, как известно, возникает в результате переноса на литературные тексты методов, разработанных главным образом в протестантской теологии. Именно теологи первыми применили методы «критики текста» к Священному писанию. В 1678 году Ричард Саймон опубликовал «Critical History of the Old Testament», где, используя патристику, Талмуд и еврейские схолии, пытался показать, что текст Библии состоит из различных хронологических слоев. Значительную роль в истории зарождения филологии сыграл Иоханн Готфрид Айххорн (J.G. Eichhorn), учившийся у Хайне и Михаэлиса в Гёттингене. В 1780 году он начал публикацию своего «Einleitung ins Alte Testament» («Введения в Ветхий Завет»), в котором предпринял попытку на основании тщательного анализа, который мы теперь называем «филологическим», выявить первичные слои текста, тот оригинальный субстрат, с которым работал Моисей при компиляции Пятикнижия. В том же Гёттингене у тех же Хайне и Михаэлиса учился Фридрих Август Вольф, один из неоспоримых создателей современной филологии и автор знаменитых «Prolegomena ad Homerum» (1795). «Пролегомены к Гомеру» перенесли на изучение «Илиады» и «Одиссеи» методы Айххорна. *Теологическая критика текста становится у Вольфа филологической.*

Вольф исходит из того, что Гомер творил до возникновения письменности, а потому гомеровский корпус передавался устно от рапсода к рапсоду, каждый из которых вносил в более ранние версии поправки и изменения. Вольф виртуозно использует свою недюжинную лингвистическую квалификацию для выявления различных слоев текста, следуя в этом методике Айххорна. Помимо рапсодов, над текстами Гомера, по мнению Вольфа, трудились своего рода греческие протофилологи, которых он называет *diaskeuastai* — исправители.

Выводы Вольфа о том, что эпос древности состоит из множества текстовых слоев и является коллективным плодом усилий многих соавторов, сегодня, конечно, не звучат революционно. Они стали частью общепилологической догматики. Но выводы эти имели более широкое значение, нежели то, которое им обычно приписывает филология. Вольф писал относительно характера гомеровского текста: «Вряд ли возможны какие бы то ни было сомнения относительно того, что в этой области ничто не оставалось

определенным и постоянным на протяжении множества веков, так как все это зависело отчасти от места и времени рассказа, а частью — от гения и суждения рапсодов»¹.

Вольф разработал метод исторической критики текста, на два столетия ставший основой классической филологии. Но одновременно он же формулировал важные теоретические положения относительно статуса текста, который в принятой им историко-текстологической перспективе утрачивал всякую определенность и постоянство. Эту сторону вольфовского труда филология в основном не востребовала.

Зато именно этот дестабилизирующий аспект вольфовской филологии был востребован Фридрихом Шлегелем, создателем *романтической филологии*. Книга Вольфа произвела на него чрезвычайно сильное впечатление. Шлегель увидел в ней инструмент для трансформации философии, по его мнению слишком увязшей в спекулятивных системах². Речь буквально шла о программе *филологизации* философии, которая должна была в духе Вольфа перейти от систем к сознанию исторического и бесконечно развивающегося текста. Филологизация означала и *историзацию* философии. Работа гомеровских исправителей оказывалась моделью, которая позволяла в исторически сложившихся текстах обнаружить работу мысли, конституирование мысли как традиции.

Развивая идеи Вольфа, Шлегель описывал эпос (и Гомера *par excellence*) как «одновременно продолжение и начало»³. С его точки зрения, эпос имеет ту особенность, что «он не кончается и не завершается»⁴. Но эта открытость и незавершенность приписываются им и философии⁵. «С субъективной точки зрения, философия

¹ E. A. Wolf. *Prolegomena to Homer*. Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 113.

² О влиянии Вольфа на Шеллинга см.: Denis Thouard. Friedrich Schlegel: de la philologie à la philosophie (1795—1800). — In: *Symphilosophie: F. Schlegel à Iéna*. Ed. par Denis Thouard. Paris, Vrin, 2002, pp. 28—44. Шлегель был знаком с Вольфом и провел с ним некоторое время в Галле, где тот преподавал. Вольф по просьбе Шлегеля редактировал исследование последнего «История поэзии греков и римлян», опубликованное в 1798 году (см.: Ernst Behler. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 39).

³ Фридрих Шлегель. *История поэзии греков и римлян*. — В кн.: Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. 1. М., Искусство, 1983, с. 209. Уже Вольф критиковал аристотелевскую поэтику за канон повествовательной формы, предполагающий завязку, середину и конец.

⁴ Там же, с. 211.

⁵ «Совершенно естественно, что для философии, скорее движущейся к бесконечному, нежели дающей его, больше сочетающей и смешивающей, нежели завершающей все в единичности, нет ничего выше в человеческом духе, чем способность сочетать одни представления с другими и до бесконечности продолжать нить мысли множеством разных способов» (там же, с. 349—350).

всегда начинается с середины, подобно эпическому произведению», — писал он в одном из фрагментов «Атенея» (84)⁶. Философия начинает мыслиться как аналог эпосу. Именно в этом контексте можно понимать и эксцентрическую идею Шлегеля о возможности переписать Канта как писателя (читай — Гомера), высказанную в знаменитом письме Доротее «О философии»: «Для этого не требовалось бы больших вольностей, нежели те, что позволяли себе прежние критики с классическими поэтами, и я думаю, что тогда *увидели* бы, что и с чисто литературной точки зрения Кант принадлежит к классическим писателям нашей нации»⁷.

Шлегель тут отсылает к принятому им разделению классической и современной поэзии. В классической поэзии первичны поэты, творение которых завершается деятельностью «исправителей» — вольфовских *diaskeuastai*, то есть критиков. В современной поэзии критика первична (Лессинг, Кант), и из нее должна возникнуть литература, поэзия и мифология⁸. В работе «Об изучении греческой поэзии», где определены эти два вида поэзии, Шлегель писал о том, что «*теория* с ее многочисленной свитой в позднейшие времена захватывает все большие пространства вокруг себя, провозглашает себя законодательным началом современной поэзии»⁹. В известном 116-м афоризме из «Атенея» Шлегель объясняет, что философская рефлексия умножается в бесчисленном множестве зеркал, «благодаря чему перед ней открывается перспектива безгранично возрастающей классичности»¹⁰. Вот почему переписывание кантовских «критик» в поэтическом жанре может, в конце концов, превратить Канта в современного Гомера.

Этот проект филологизации философии принял отчетливые очертания в связи с проектом перевода на немецкий язык полного Платона. К проекту этому были привлечены Шлейермахер и Аст,

⁶ Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. I. М., Искусство, 1983, с. 294.

⁷ Там же, с. 353.

⁸ Ср. в 115-м «Критическом фрагменте»: «Вся история современной поэзии — это непрерывный комментарий к краткому тексту философии: всякое искусство должно стать наукой, а всякая наука — искусством, поэзия и философия должны соединиться» (там же, с. 287).

⁹ Там же, с. 105.

¹⁰ Там же, с. 295. Это безграничное возрастание связано с принципиальной незавершенностью произведений искусства в глазах романтиков. Критика — это способ бесконечного их завершения. Вальтер Бенджамин замечал по этому поводу: «Всякое произведение искусства по отношению к абсолюту искусства с необходимостью не завершено, или — что одно и то же — оно не завершено по отношению к собственной абсолютной идее» (Walter Benjamin. The Concept of Criticism in German Romanticism. — In: W. Benjamin. Selected Writings, v. 1. Cambridge, Mass., — London, The Belknap Press, 1996, p. 154).

которым и довелось уже без участия Шлегеля довести его до конца. Платон был важнейшим элементом проекта филологизации, так как к корпусу его текстов можно было применить исторический метод Вольфа. Мы и до сих пор имеем филологизированного Платона¹¹. Именно Шлегель первый разделил диалоги Платона на принадлежащие трем разным периодам и поставил в центр исследовательского внимания хронологическую последовательность развития его мысли. Платон был идеальной фигурой новой философии — он сочетал в себе философа и литератора, его мысль с трудом сводилась к целостной системе, его можно было читать именно как бесконечный диалогический эпос приближения к недостижимому абсолюту. Трансцендентальное у Платона историзировалось с помощью вольфовской филологии. Роль шлейермахеровского (а значит, в значительной мере шлегелевского) филологизированного Платона для развития философии чрезвычайно значительна. Дильтей считал этот перевод «решающим шагом» и в развитии филологии: «по своему внутреннему значению это предприятие, хотя оно до сих пор еще не оказало воздействия на филологию, может быть смело поставлено рядом с любым из усилий, открывающих период новейшей филологии»¹². Невостребованность этого радикального филологизма филологией не должна вызывать у нас удивления. Филология, как будет видно из дальнейшего, проявляет удивительную слепоту к филологическому.

Ситуация, однако, представляется мне несколько более сложной, чем я только что схематически изложил. Дело в том, что сама модель передачи гомеровского текста от рапсода к рапсоду до Вольфа прокомментирована у Платона в «Ионе», и Вольф использует Платона для своих аргументов. Он пытается показать, что рапсо-

¹¹ Ганс Иоахим Кремер уже в недавнее время обрушился на шлегелевско-шлейермахеровского Платона (который, по его мнению, отражает философские установки Шеллинга) как на модель интерпретации греческого философа, до сегодняшнего дня мешающую его адекватному пониманию. Вот как Кремер суммирует понимание Платона Шлегелем: «По мнению Шлегеля, философия Платона — это знание бесконечного, которое никогда не может быть постигнуто определенным образом и которое в своем отношении с миром позволяет себе быть представленным исключительно в образах и аллегориях. Этой цели соответствует динамическая художественная форма платоновских писаний, которые в своей внутренней структуре и поняты как целое могут указывать на бесконечность, пусть хотя бы и неопределенным образом» (Hans Joachim Krämer. *Plato and the Foundations of Metaphysics*. Albany, SUNY Press, 1990, p. 18).

¹² Вильгельм Дильтей. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики. — В. Дильтей. Собр. сочинений в шести томах, т. 4. М., Дом интеллектуальной книги, 2001, с. 110—111.

ды не были первыми интерпретаторами Гомера, и в связи с этим цитирует начало «Иона», где Сократ иронически говорит о рапсод как интерпретаторе Гомера. С усмешкой он утверждает, что рапсод не может заучивать стихи, не постигая замысел поэта: «Ведь нельзя стать хорошим рапсодом, не вникая в то, что говорит поэт; рапсод должен стать для слушателей истолкователем замысла поэта, а справиться с этим тому, кто не знает, что говорит поэт, невозможно»¹³. Но далее Сократ доказывает Иону, что рапсод на деле не обладает знанием, необходимым для интерпретации, так как, например, пассажи, касающиеся прорицаний, лучше истолкует прорицатель, а в том, что касается арифметики, лучше разберется математик и т.д. Рапсоды же не обладают *techné*, необходимым для интерпретации. Отсюда совершенно особая роль рапсода — пассивного и боговдохновенного транслятора чужого логоса. Жан-Люк Нанси заметил по этому поводу, что интерпретация рапсода совершенно не предполагает знания о существе сказанного, но заключается в умении вывести *logos* поэта на сцену, обнаружить его в движении стиха¹⁴. «Ион» предлагает модель ретрансляции логоса через одержимость, совершенно исключаящую критику и интерпретацию в современном смысле слова.

Вольф следует Платону и утверждает, что интерпретация Гомера в современном понимании этого слова начинается не с рапсодов, но с философов. Философы, однако, озабочены не точной трансляцией текстов (все еще преобладающей среди рапсодов), но приспособлением гомеровских текстов к нуждам дня. В результате именно философы изобретают аллегорическую интерпретацию, равноценную отрицанию непосредственного смысла оригинала. И хотя Вольф в целом доброжелательно говорит о философской интерпретации, он все же не может не упомянуть о «болезни повсеместного поиска анагогических или исторических аллегорий»¹⁵. Исправители, которых исследует Вольф и которых он причисляет к филологической традиции, по большей части не являются философами.

В итоге возникают две модели интерпретации. Одна, философская, касается смысла текста и его понимания. Вторая, филологическая, касается исключительно трансляции логоса, но не касается его смысла. Рапсод — филолог, потому что он озабочен исключительно передачей гомеровского стиха (что в принципе не исключает его искажений, например, в момент поэтической

¹³ Платон. Ион (530с). — Платон. Сочинения в трех томах, т. 1. М., Мысль, 1968, с. 133.

¹⁴ Jean-Luc Nancy. *Le Partage des voix*. Paris, Galilée, 1982, p. 56.

¹⁵ F. A. Wolf. *Prolegomena to Homer*, p. 152.

одержимости). Вольф писал: «...само рассказывание, так как оно сопровождалось живым импульсом и эмоциями, должно было ослаблять память и приводить к множеству изменений, особенно в тех словах, которые, казалось, завершали стих спонтанно и не обладали элегантной художественностью, способной противостоять внешним добавлениям»¹⁶. Искажения того рода касались самой формы логоса, но не «смысла». Рапсод не интересуется «смысл» текста в современном понимании этого слова. Интерпретация смысла относится к философской, искажающей традиции, не озабоченной истинной формой логоса.

К своему проекту построения исторической филологии Вольф приспособливает философский анализ Платона, который позволяет ему осуществить критику философии и выделить в текстах исторический, чисто филологический субстрат. Я хочу, однако, подчеркнуть тот факт, что *филология строится Вольфом через филологический анализ Платона*. Но анализ этот может быть понят как *критика самой философии*. Важно то, что филология в такой перспективе возникает как *наука понимающего непонимания*, как наука, целиком направленная на материальность логоса, на его манифестацию, но *не на его смысл*. Рапсод еще в большей степени, чем *diaskeuastai*, оказывается прототипом филолога.

То, что филология определяет себя как наука *непонимания* смысла текста, определяется тем, что сама ее сущность формулируется философией (Платоном через Вольфа). Вольф в данном случае выступает как своего рода рапсод Платона. Филология оформляется философией как собственный двойник, как неизменный критик философских претензий на понимание.

Эта роль двойника хорошо видна на дальнейшей судьбе этой проблематики в работах Шлейермахера и Шлегеля. Шлегель с удовольствием принимает филологию как непонимающую дисциплину¹⁷. Естественно, это непонимание, как и у Платона, не означает неспособности к интерпретации. Ведь и в «Ионе» Сократ постоянно называет рапсоду «интерпретатором». Просто *интерпретация эта направлена не на смысл логоса, но на само его явление и бытование*. В третьем томе «Атенея» Шлегель напечатал текст с выразительным названием «О непонимании», где возвел непонимание в принцип: «В значительной степени непонимание Атенея бесспорно заключено в Иронии, которая в большей или в меньшей степе-

¹⁶ F. A. Wolf. Prolegomena to Homer, p. 111.

¹⁷ О непонимании у Шлегеля см.: Ernst Behler. La théorie de la compréhension de Friedrich Schlegel. — In: Symphilosophie: F. Schlegel à Iéna. Ed. par Denis Thouard. Paris, Vrin, 2002, pp. 109—131.

ни повсюду в нем себя проявляет (außert)»¹⁸. Непонимание есть не столько непонимание смысла, сколько самопроявление определенного типа дискурса, который Шлегель называет ироническим¹⁹. Вот как писал Шлегель об иронии: «Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима»²⁰.

Иронию нельзя понять в плоскости смысла, потому что вся она состоит из парадоксов, противоречий и апорий²¹. Ее можно понять только как бытование дискурса, проявляющего себя через непонимание. И это понимание непонимания связывается Шлегелем с энтузиазмом, то есть с той же одержимостью, которая определяет «интерпретацию» у рапсода (об одержимости и энтузиазме как проявлениях аффекта возвышенного, обращенного к ничто, см. конец главы девятой). В непонимании есть чистое самопроявление гения. Шлегель писал, что «сушность поэтического чувства заключается, вероятно, в возможности полностью аффицировать себя из себя самого, впадать в аффект из ничего и фантазировать без всякого повода»²². Поэтическое поведение (поэта, рапсода) полностью располагается в области смысловой пустоты. Но пустота эта не означает негативности. В статье о непонимании Шлегель иронически утверждает, что «благополучие семей и наций» покоится на непонимании. Непонимание сохраняет ядро темноты и недоступности вокруг тех явлений, которые мы хотели бы сохранить: «Да, даже ценнейшая из вещей, которой обладает человек, внутреннее удовлетворение (innere Zufriedenheit), как всем известно, в конечном

¹⁸ Friedrich Schlegel. Über die Unverständlichkeit. — In: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Herausgegeben von Gerda Heinrich. Leipzig, Reclam, 1984, S. 376.

¹⁹ Существенно, что одним из прототипов «иронического текста» был платоновский диалог, в частности «Пир». В таком диалоге было затруднено выявление однозначного, унифицированного смысла. Платоновский диалог лег в основу известного «Разговора о поэзии» Фридриха Шлегеля, опубликованного в «Атене» в 1800 году (см.: Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy. The Literary Absolute. Albany, SUNY Press, 1988, pp. 84—89).

²⁰ Фридрих Шлегель. Критические фрагменты (108). — Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 287.

²¹ Вальтер Беньямин относит романтическую иронию и остроту к области мистицизма (см.: Walter Benjamin. The Concept of Criticism in German Romanticism, p. 140—141).

²² Фридрих Шлегель. Фрагменты (433). — Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 315.

счете укоренено в такой точке, которая должна оставаться в темноте и которая тем не менее поддерживает и несет целое. Она утратила бы эту силу в тот самый момент, когда кто-нибудь захотел бы разрешить ее в понимании. Все мы и правда испытали бы чувство глубокой тревоги, если бы весь мир, как вы того хотите, в какой-то момент стал совершенно понятным»²³.

Идеи Шлегеля о позитивности непонимания долгое время оставались не востребованными и проходили по ведомству ультра-романтической теории иронии. Невостребованность этих идей свидетельствует, на мой взгляд, о слепоте филологии к своей собственной эпистемологии.

Вторую модель обращения со смыслом предложили Фридрих Аст, а затем Фридрих Шлейермахер в рамках герменевтики. Оба они исходили из представления о наличии смысла и о возможности его понять в рамках филологического подхода. Метод герменевтики был в основном позаимствован из теологии, а сам Шлейермахер был теологом, Аст же — филологом-классиком. Один из основных принципов герменевтики был сформулирован Шлейермахером следующим образом: «...любая часть текста может быть понята только с помощью понимания целого, а потому любое объяснение данного элемента уже предполагает, что целое было понято»²⁴. Этот принцип вызвал к жизни проблему «герменевтического круга», парадокса, согласно которому для понимания части необходимо понимание целого, но для понимания целого необходимо понимание части. Шлейермахер различал два типа целого — целое как язык, языковой контекст слова или высказывания, и целое как жизненный опыт автора, как совокупность его трудов. Первая целостность должна быть объектом «грамматического анализа», а вторая — объектом «технического анализа». Общее понимание смысла текста должно возникать на пересечении грамматической и технической интерпретации.

Поскольку слово не может быть понято вне контекста, Шлейермахер придавал существование значение ситуации устного общения, диалога, который задает контекст и проясняет смысл высказывания²⁵. Напомню, что у Вольфа неопределенность смысла возникала именно из устного бытования текста, а Шлегель (в противоположность Шлейермахеру) был целиком сосредоточен на

²³ Friedrich Schlegel. *Über die Unverständlichkeit*, S. 379.

²⁴ Friedrich Schleiermacher. *Hermeneutics: the Handwritten Manuscripts*. Ed. by Heinz Kimmerle. Atlanta, Scholars Press, 1986, p. 195.

²⁵ У Шлейермахера письмо — это только фиксация для глаз устной речи, а потому к нему полностью приложима герменевтика устной речи (см.: Werner Hamacher. *Writing the circle in Schleiermacher*. — In: W. Hamacher. *Premises*. Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 51—55).

письменном аспекте литературы. В письме Доротея «О философии» он писал: «Для тебя разговор был бы, вероятно, приятнее. Однако я ведь автор до мозга костей. Написанное имеет для меня неведомое тайное очарование, вероятно, благодаря тому дыханию вечности, которым оно овеяно. <...> Тихие линии кажутся мне более подходящей оболочкой для этих глубоких непосредственных проявлений духа, нежели звуки губ»²⁶. Непонимание в большей степени реализует себя в письменном тексте, лишенном жизненного контекста, который делает более ясным смысл высказывания. Филологическое восстановление контекста по отношению к древнему (и не очень древнему) письменному тексту оказывается делом чрезвычайно ненадежным.

В самом известном из «герменевтических текстов» Шлейермахера — его лекциях 1829 года перед Прусской академией «О понятии герменевтики со ссылкой на указания Ф. А. Вольфа и учебник Аста» специально обсуждается герменевтика древних классических текстов. С самого начала становится понятным, что жизнь таких авторов, как Гомер, ничем не может помочь филологу. В качестве исходных смысловых целостностей остается греческий язык и то, что Аст называл «духом античности». Но дух античности — нечто совершенно лишенное определенности. Шлейермахер пишет: «мы начинаем видеть трудность, если, работая над одной из речей Демосфена, я хочу в дополнение к духу античности постулировать эллинский дух, а затем дух афинского ораторского красноречия, а затем индивидуальный дух Демосфена, и более всего особенности эпохи и специальных обстоятельств речи, как “тела”, которому она принадлежит»²⁷. Такого рода целостности не поддаются дифференциации и описанию. Они даже сопротивляются интуитивному схватыванию.

Сложность определения литературных тотальностей типа жанра или национальной литературы определенной эпохи ощущал и Шлегель, который даже позаимствовал из лексикона искусствознания понятие школы. Шлегель, особенно в своих ранних разысканиях в области античной словесности, пытался выявлять группы, образующие художественное целое. По наблюдению Дильтея, он следовал в этом «своему великому учителю Фр. А. Вольфу»²⁸. Но, по мнению того же Дильтея, эти попытки вряд ли можно было считать удачными: «И так выстраивается эстетическая конструкция

²⁶ Ф. Шлегель. Эстетика. Философия. Критика, т. 1, с. 337.

²⁷ Friedrich Schleiermacher. Hermeneutics: the Handwritten Manuscripts, p. 209.

²⁸ Вильгельм Дильтей. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличие от предшествующей протестантской герменевтики, с. 104.

литературного целого, к сожалению расплываясь, вплоть до своего туманного завершения в шлегелевской истории искусств»²⁹.

Но уже у «великого учителя» Вольфа с определениями художественных тотальностей дело обстояло не лучше. Его филологические разыскания привели его к выводу, что в эпоху Гомера не существовало понятия формы и что первоначальный гомеровский корпус не знал целостности. Так, он утверждал, что отдельные эпизоды «Одиссеи» «были сочинены Гомером и долгое время пелись таким же образом, то есть по отдельности и без всякой заботы о форме целого. Позже, в более утонченную и богатую искусствами эпоху, кто-то заметил, что, если насильно собрать эти эпизоды в единое и непрерывное тело с помощью нескольких вычеркиваний, добавлений и изменений, они могут быть превращены, как и случилось, в новый и более совершенный памятник»³⁰. И хотя Вольф так никогда и не избавился от призрака некой первичной гомеровской формы, которую он стремился восстановить, «Прологомены» в целом говорят о целостности формы как о позднейшем изобретении критиков — «философов, математиков, астрономов, докторов, историков, географов, мифографов и риториков»³¹. Форма не является первичным филологическим понятием. Она, по существу, заимствована литературой у философии. Этот вывод весьма радикален, ведь форма как целостность — главный носитель смысла.

Вольфовский радикализм в полной мере будет оценен только Ницше, который сам начинал как филолог и пытался реформировать философию на основе последовательного филологического радикализма. Его отказ от философских систем, резкая критика метафизики и широкое использование формы фрагментов, излюбленной Шлегелем, свидетельствуют о преемственности между Ницше и более ранними последователями Вольфа.

Ницше хорошо знал Вольфа, штудировал «Прологомены» и под их прямым влиянием написал свою вступительную речь при вступлении в должность в Базеле «Гомер и классическая филология». Эта речь — едва ли не первая в истории филологии декларация о смерти автора. Доводя выводы Вольфа до логического конца, Ницше заявляет, что Гомера как авторской целостности вообще нет, что он — не что иное, как позднейшая иллюзия герменевтов. Для древних греков Гомер был чистой материальностью, но постепенно он становится ярлыком, обозначающим некое эстетическое *целое*. В древности, считает Ницше, «значение Гомера понималось ма-

²⁹ Вильгельм Дильтей. *Герменевтическая система Шлейермахера в ее отливании от предшествующей протестантской герменевтики*, с. 104.

³⁰ F. A. Wolf. *Prolegomena to Homer*, p. 122.

³¹ *Ibid.*, p. 168.

териально, а не формально»³². Но по мере нарастания эстетического начала «материальное значение Гомера как отца героического эпоса переходит в эстетическое значение Гомера»³³. Материальное значение связывается Ницше с автономной ценностью фрагмента, слова, эстетическое — с общим понятием формы, плана³⁴. Чем больше Гомер связывается с эстетической формой, тем более сам он превращается в чисто эстетический фантом.

По мнению Ницше, Вольф просто не решается сделать последний логический шаг и увидеть в Гомере то, чем он был уже в древности, — легенды, видимости. Гомер — это личность, сотворенная из понятия³⁵. Ницше окончательно развеивает идею о некой первичной тотальности, которая может служить фундаментом для интерпретации смысла. Филология обнаруживает изначальное отсутствие целостностей, а потому решительно располагается вне области смысла. Целостности — это иллюзии, создаваемые филологией для самой себя под воздействием философии и даже теологии. Целостность — это, по существу, теологическое понятие. В заметках к неосуществленному трактату «Мы, филологи» Ницше обсуждал судьбу классической филологии, которая, по его мнению, в какой-то момент подчиняется христианской церкви, придающей «классическим исследованиям *безобидное* направление: *был открыт филолог*, ученый, который в иных своих проявлениях — священник или что-то в этом роде. <...> В этом отношении примечателен Фридрих Август Вольф, потому что он *освободил* свою профессию от теологии. Но его достижение полностью не было понято, так как агрессивный, активный элемент — тот, что мы ассоциируем с поэтами-учеными Ренессанса, — не был развит»³⁶.

³² Фридрих Ницше. Гомер и классическая филология. — В кн.: Ф. Ницше. Философия в трагическую эпоху. М., REFL-book, 1994, с. 61.

³³ Там же.

³⁴ Ницше считал, что Гомер не придавал значения целому как области иллюзии: «Бесконечное богатство картин и образов в гомеровском эпосе делает невозможным такой общий взор. <...> Он знал, что никто не принимает во внимание целого, только частности. <...> Напротив, план явился самым поздним продуктом, он гораздо моложе славы Гомера. Итак, значит, те, что доискиваются “первоначального и совершенного плана”, ищут призрак...» (там же, с. 62).

³⁵ О радикальном переосмыслении Вольфа у Ницше см.: James I. Porter. Nietzsche and the Philology of the Future. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 69—81.

³⁶ Nietzsche. Notes for «We Philologists». — Arion, n° 1—2, 1973—1974, p. 327. Чрезвычайно показательно, что еще в 1960-е годы заметки к «Мы, филологи» были отвергнуты солидным академическим издательством под тем предлогом, что они могут спровоцировать антагонизм со стороны современных представителей филологии (см.: John Peradotto. Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics. — Arethusa, v. 16, n° 1—2, Spring and Fall 1983, p. 18).

Вольф освобождает филологию от теологии, потому что вместо персонифицированного понятия — Гомер или Бог — он обнаруживает полный хаос несвязанных фрагментов. В этом смысле Вольф — ученый-революционер, обнаруживающий полную иллюзорность умозрительных смысловых целостностей. Этот хаос будет в дальнейшем осмыслен Ницше как дионисийский, а иллюзии, которые скрывают его завесой видимости, — как аполлоническое. Современная филология, по мнению Ницше, предала истинную филологию вольфовского типа и стала полутеологией, наукой пустых иллюзий. Ницше понимает свое призвание в восстановлении иконоборческого статуса подлинной филологии. Ницше пишет: «Классическая филология — это источник пустейшего просвещения; постоянно бесчестно употребляемая, она постепенно утратила эффективность. Ее продукт — это просто еще одна из иллюзий современного человека»³⁷. Философ ставит убийственный диагноз современной филологии: «Современная филология обязана своей силе только коалиции между филологами, которые *не хотят* или *не могут* понять древний мир, и общественным мнением, которым руководят предрассудки в пользу античности»³⁸. Нежелание понять греческий мир равнозначно нежеланию отказаться от иллюзии смысловых и формальных целостностей и увидеть этот мир как мир жестокой агрессии, кроющейся за иллюзией формы. Вот почему Ницше заявляет, что «греки, в том виде, какой они имеют сегодня, ослаблены филологами»³⁹. И отсюда же его принципиальный вывод относительно филологии: «Филолог будущего — это скептик по поводу всей нашей культуры, а следовательно и разрушитель профессиональной филологии»⁴⁰. Иными словами, новая филология должна выйти за пределы понятия культуры как философско-теоретического фантома, она должна покончить с философией в себе, и только тогда она сможет стать подлинной наукой будущего. Эрик Блондель прав, когда утверждает, что филология для Ницше не просто инструмент критики философии: «филология, — пишет он, — таким образом, превращается в критику ложной интерпретации реальности»⁴¹.

Мы видели, как из Вольфа вырастают два направления филологической мысли. Одно я ассоциировал со Шлегелем и позже с Ницше. Это движение радикализирует филологию и превращает ее

³⁷ Nietzsche. Notes for «We Philologists», p. 330.

³⁸ Ibid., p. 316.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Eric Blondel. Nietzsche: the Body and the Culture. Philosophy as a Philological Genealogy. Stanford, Stanford University Press, 1991, p. 138.

в мощный инструмент критики и обновления философии. Второе направление можно назвать шлейермахеровским. Оно пытается «спасти» филологию от самой себя, прививая к ней черенки философии, которые дают ветвь герменевтики, науки истолкования смыслов. Филология тут получает мощную интеллектуальную добавку, с которой ей передаются и типично философские болезни. Ницше, конечно, наносит мощный удар по герменевтической догматике. Самое трудное для филологии — это не просто примириться со своей принципиальной неконцептуальностью, но превратить эту неконцептуальность в мощный генеалогический метод.

В завершение я хочу коснуться Хайдеггера, который, как явствует из «Бытия и времени», как будто двигался скорее в направлении шлейермахеровско-дильтеевской герменевтики, освоенной с поправкой на феноменологию. Хайдеггер, как и Ницше, провозглашает своей целью преодоление метафизики. В этом проекте вновь, что не удивительно, по-своему участвует филология. В мои намерения не входит, конечно, подробный разговор о герменевтике Хайдеггера. Я ограничусь лишь отрывочными наблюдениями, стимулом для которых послужила книжка Жан-Люка Нанси «Разделение голосов».

Нанси обратил внимание на то, что в известном тексте «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим» Хайдеггер объясняет, что его герменевтика совсем иная, нежели шлейермахеровская. Философ объясняет, что использование им термина «герменевтика» было обусловлено его опытом богословских штудий. «Позднее, — объясняет он, — название “герменевтика” я нашел у Вильгельма Дильтея в его теории исторических наук о духе. С герменевтикой Дильтей сблизился *из того же* источника, из своих богословских штудий, особенно из своих занятий Шлейермахером»⁴². Хайдеггер буквально подтверждает тут заявление Ницше о том, что смысловые целостности проникают в филологию из богословия. Хайдеггер связывает герменевтику с критикой текста, считая, что обе эти дисциплины составляют существо филологии, и цитирует «Герменевтику и критику» Шлейермахера: «Первая есть вообще искусство правильно понимать речь другого, преимущественно письменную; вторая — искусство правильно оценивать и на основании достаточных свидетельств и данных констатировать подлинность письменных текстов и их частей»⁴³. Как видим, Хайдеггер превращает критику текста чуть ли не в раздел герменевтики, так как «подлинность» текста определяется герменевтическим способом, через отношение части и целого.

⁴² Мартин Хайдеггер. Время и бытие. М., Республика, 1993, с. 278.

⁴³ Там же.

Но сразу вслед за этим объяснением Хайдеггер утверждает, что его понимание герменевтики гораздо *шире* филологического: «Герменевтика в “Бытии и времени” и не учение об искусстве истолкования, и не само истолкование, но скорее попытка впервые определить из герменевтического существо истолкования»⁴⁴. Такое понимание герменевтики было сформулировано Хайдеггером в раннем курсе лекций «Онтология — герменевтика фактичности» (1923). Уже в этом курсе, для того чтобы растолковать свое понимание герменевтики, Хайдеггер обращается к тому самому платоновскому «Иону», который, как я пытался показать, связывает интерпретацию с непониманием, а тем самым оказывается отчасти источником Вольфа и Шлегеля, то есть радикальной, антифилософской филологии. Хайдеггер объясняет, что само греческое понятие герменевтики отсылает к богу Гермесу, «вестнику богов»⁴⁵. Речь идет о весте, которая призвана «вывести на свет бытие сущего»⁴⁶.

В традиционной филологической герменевтике — в соответствии с парадоксом герменевтического круга — понимание требует предшествующего ему понимания: без понимания целого нельзя понять часть, без понимания части — целое. Но, как показал Нанси, в «Ионе» эта форма предшествования по своей сути совершенно иная. Ведь рапсод не понимает того, что он получает от поэта; а поэт не понимает, но лишь транслирует то, что нисходит на него от муз и богов. Таким образом, предшествование здесь не имеет характера понимания, а следовательно и трансляции культуры из прошлого в настоящее, немислимой без понимания (о трансляции традиции без понимания см. главу 5). Хайдеггер формулирует свое понимание философии на основе герменевтики фактичности: «(1) Философия — это способ познания, заключенный в самой фактичности жизни и при котором фактический *Dasein* безжалостно возвращается к самому себе и безостановочно швыряется в самого себя. (2) В качестве такого способа познания философия не имеет миссии заботиться о всеобщей человечности и культуре...»⁴⁷ Речь идет лишь о предшествовании некоего логоса речи поэта или рапсода, который копирует этот логос. Поэтому Нанси позволяет себе говорить о проблематике мимесиса. Бытие обнаруживает себя через поэта как логос, который в поэте находит голос для своего уникального самопроявления. Нанси пишет:

⁴⁴ Мартин Хайдеггер. *Время и бытие*. М., Республика, 1993, с. 279.

⁴⁵ Martin Heidegger. *Ontology — the Hermeneutics of Facticity*. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press, 1999, p. 6. Эта генеалогия герменевтики много лет спустя была повторена Хайдеггером в тексте «Из диалога о языке», буквально слово в слово.

⁴⁶ Мартин Хайдеггер. *Время и бытие*, с. 289.

⁴⁷ Martin Heidegger. *Ontology — the Hermeneutics of Facticity*, p. 14. Это одна из ранних деклараций хайдеггеровского антигуманизма.

Герменевт, таким образом, прежде всего и в основном — если не исключительно — знание, которое не имеет «содержания», или смысла, но которое также и не относится к «форме». Он странный случай — это знание, и превосходное, даже совершенное знание смысла, любых смыслов по желанию, всего того, что может стать объектом *dianoia* у одного поэта. <...> Речь в меньшей степени идет о содержании высказываний, нежели о единичности акта высказывания. <...> Это знание *смысла в единственной форме*⁴⁸.

По мнению Нанси, это значит, что логос бога доходит до нас всегда *в форме интерпретации, то есть воплощения в голосе поэта или рапсода*. Нанси формулирует это так: «...“бог говорит” через интерпретацию (*dans l’interprétation*). <...> Речь идет о том, что логос самоинтерпретируется, что он является логосом исключительно в *hermeneia*, то есть как *hermeneia*»⁴⁹. Из этого следует, что сама герменевтика перестает быть герменевтикой смысла и тотальностей, но становится *герменеей* возможности передачи логоса поэту и рапсоду, как говорит Нанси, *разделения логоса на голоса*.

Таким образом, от философской герменевтики Шлейермахера и Дильтея мы вновь возвращаемся к чистой *филологии*, то есть к науке производства дискурса, к правилам, которые пытался описать Фуко в своей археологии, а не к содержанию высказываний как целостностей. Этот последний пример кажется мне особенно показательным. Хайдеггер пытается использовать радикально *филологическую* (как мне представляется) модель интерпретации для описания самораскрытия бытия, то есть для построения своей *онтологии*. Казалось бы, нет ничего более далекого от радикальной филологии, чем онтология. Но, оказывается, для ее построения нет лучшего и более новаторского орудия, чем чистая филология, потому что только она позволяет очистить философию от многовековых метафизических напластований. Филология тут играет роль феноменологической редукции.

Философия нуждается в филологии и литературе как в некоем дорефлексивном слое, который она способна осмыслить и собрать в целое из отдельных кусков. Она стремится преодолеть то, что Ницше называл *материальностью*. Показательно в этой связи, с какой настойчивостью Хайдеггер систематически возводит рядом с метафизическим и рефлексивным слой неотрефлексированного. В этом слое, по мнению Хайдеггера, осуществляется непосредственный контакт с бытием. Слой этот ассоциируется у него с до-

⁴⁸ Jean-Luc Nancy. *Le Partage des voix*. Paris, Galilée, 1982, p. 58. *Dianoia* — по-гречески «понимание».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

сократиками или поэтами, прежде всего Гёльдерлином. За этим слоем, который всегда первичен, следует слой рефлексии и метафизики, в котором бытие подвергается деформации и забвению. Марлен Зарадер заметила, что у Хайдеггера существует как бы два начала, относящихся к разным регистрам, одно — к регистру от-рефлексируемого, а второе — дорефлексивного. Одно начало открывает линию нашей судьбы, второе — истории. При этом второе начало возвращается к первому, но уже на рефлексивном уровне. Видимая история

начинается с Платона и вступает в завершающую фазу в творчестве Ницше, она называется метафизикой и в своей истинности интерпретируется как история существовательности существующего (*l'étantité de l'étant*). С другой стороны, существует тайная история фундаментального вопроса (*Grundfrage*): она начинается с первыми греками, в самом акте своего начала избегает осмысления и обретает память у Хайдеггера. Она называется историей бытия и интерпретируется в своей наконец-то обнаруживаемой истинности как история сокрытия (*histoire d'un retrait*)⁵⁰.

Филология выступает в такой философской модели как хранитель первичного, дорефлексивного слоя, ожидающегося философского самораскрытия. Но это раскрытие смысла, с точки зрения филологии, совершенно не нуждается в фундаментальной онтологии, она осуществляется в самой материальности высказываний, в том, что Ницше уже называл материальностью, и в том, что Батай осмысливал как радикальную, разрушительную, революционную силу самой материальности. Напомню уместные в данном случае слова Батая: «Низкая материя находится вне и является чуждой идеальным чаяниям человека, она отказывается сводиться к большому онтологическому машинам, возникающим из этих чаяний»⁵¹. Радикальная филология мыслит себя не платонически или онтологически, но гностически.

Несколько слов в заключение. Филология являет собой радикальное орудие очищения философии от концептуального и метафизического мусора, который с веками нарастает на этой дисциплине. Эту роль она может выполнять лишь в той мере, в какой она сопротивляется философизации. Но философизация — неотвратимый спутник филологии. Будучи в своем радикальном варианте наукой непонимания, отрицания смысловых целостностей и нау-

⁵⁰ Marlène Zarader. *La dette impensée*. Paris, Seuil, 1990, p. 45.

⁵¹ Georges Bataille. *Le bas matérialisme et la gnose*. — In: G. Bataille. *Œuvres complètes*, v. 1. Paris, Gallimard, 1970, p. 225.

кой о функционировании дискурсов, филология испытывает глубокую тоску по *смыслу*, который она конструирует для себя с помощью заимствований из философии. Так из Вольфа возникает герменевтика Шлейермахера. Отсюда острая потребность в периодической радикализации филологии, очищении ее от призраков смысловых тотальностей. Парадоксальным в этой ситуации является то, что в своей чистой и радикальной форме филология, по существу, *востребуется лишь философией*. Филолог будущего, который, по мнению Ницше, похоронит пустую философию настоящего, — это, по существу, философ. Хайдеггер, беря на вооружение богословско-филологическую герменевтику, возвращает ее в русло радикальной филологии, но осуществляет это в пределах онтологии, которая делает этот жест практически незаметным. В конце концов, именно философ нуждается в филологии, которая в своем поиске смысла неизбежно обращается к философии. Новация оказывается на стороне тех философов, которые мыслят себя как филологи, или тех филологов, которые мыслят себя как философы, то есть рефлексиируют над понятием филологии. Различить их в конечном счете почти невозможно. Ницше — самый радикальный из филологов — именно в силу своего отрефлексированного филологического радикализма становится философом. Он являет себя как филолог, способный осмысливать филологическое *непонимание* как филологическую силу. Но такого рода рефлексия, как правило, лежит за пределами филологии.

Глава 7

РЕВОЛЮЦИЯ КАК СОБЫТИЕ СМЫСЛА

1. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ

Революция, всегда являющаяся вторжением неопределенности, хаоса, непостижимости в мир рушащегося порядка, являет внешнему наблюдателю совершенно иную физиономию, а именно видимость совершенной определенности, радикального противостояния черного и белого, абсолютно, категорически сформулированных лозунгов и топорных в своем символическом единообразии эмблем. Революция в такой перспективе предстает одновременно и как область совершенной неопределенности, и как область гипертрофированной, предельной определенности.

В конце «Преступления и наказания» Достоевский описывает один из снов больного Раскольникова. Раскольникову снилась эпидемия моровой язвы, идущей из глубины Азии в Европу. Болезнь несли с собой «какие-то новые трихины», вселявшиеся в тела людей:

Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя такими умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге...¹

¹ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1957, с. 570—571.

Этот текст Достоевского интересен как раз тем, что описывает предельную ясность сознания и непоколебимость убеждений как психическую болезнь, которая совершенно неотделима от крайней неопределенности и неясности. Чем яснее сознание людей, тем в большую пучину неопределенности они низвергаются. Розанов поместил этот сон Раскольникова в главку «*Perturbatio aeterna*» (вечное смятение) книги «Апокалипсис нашего времени», посвященной рефлексии над русской революцией. И хотя сам он пытался найти религиозно-эсхатологические корни происходящего, он все же без колебания относил революцию к области чистой неопределенности: «Есть в мире какое-то недоразумение, которое, может быть, неясно и самому Богу. В сотворении его “что-то такое произошло”, что было неожиданно и для Бога. <...> Что такое произошло — этого от начала мира никто не знает, и этого не знает и не понимает Сам Бог»². Бог не знает смысла происходящего потому, что, как и человек, перестает занимать по отношению к случившемуся внешнюю позицию. Революция не оставляет места для стороннего наблюдателя, так как непосредственно захватывает существование всех к ней причастных, в том числе и Бога.

Иными словами, Бог помещает себя в ситуацию, изнутри которой невозможно понять ее смысл. Понятие ситуации было востребовано в XX веке экзистенциалистами, которые попытались осмыслить его. Ситуация — это то, во что включен человек, то, в чем он существует, она имеет для него экзистенциальный характер. Постигание бытия через экзистенцию в ситуации радикально отличается от рационального понимания мира, предстающего взору внешнего наблюдателя как тотализированная картина. Ясперс различал *Dasein* и *Existenz*. Первое дается внешнему наблюдателю в качестве объекта, а второе — экзистенция — нет, оно выражает необъективируемую сторону Я. Ситуация прямо связана с *Existenz*³. Ясперс выделял целый класс ситуаций, которые вообще непостижимы для наблюдающего их извне разума, но которые могут быть

² В. В. Розанов. Апокалипсис нашего времени. М., Республика, 2000, с. 17.

³ Ясперс писал о специфической, нерасширительной форме охвата действительности, характерной для *Existenz*: «На первый взгляд, *Existenz* кажется сужением, так как оно — одно из многих. Может показаться, что широта охвата была сжата в уникальность индивидуального я, которая в противоположность реальности, охватываемой духом, выглядит как пустота точки. Но эта сжатая точка, расквартированная, если так можно выразиться, в теле эмпирического существования, в данном конкретном сознании, в данном духе, в действительности — единственно возможное обнаружение глубин Бытия как историчности. Из всех способов охвата я может быть по-настоящему уверено в себе только в *Existenz*» (Karl Jaspers. *Reason and Existenz*. New York, The Noonday Press, 1955, p. 61).

даны нам только помимо сознания в чистом их проживании. К таким «абсолютным», «предельным ситуациям» (Grenzsituationen) относятся смерть, страдание, боль, вина. Невозможность рационального понимания ситуации, проживаемой человеком, неотрывно связана с его свободой. Свобода оказывается непременным спутником неопределенности, непонимания, недетерминированности, предполагающих возможность и необходимость свободного выбора. Именно потому, что всякая экзистенциальная ситуация неотделима от свободного выбора, она по своей сути исторична. Именно в ней осуществляется изменение, движение вперед. Если свободного выбора нет, а есть полный детерминизм механизма, то не существует и истории⁴.

Существование — исторично. Его реальностью является недетерминированность в момент принятия решения, то есть свобода. Существование не является субъективностью, но не является и объектом; именно поэтому так трудно его понять и проинтерпретировать. Антропологически ситуация и существование связаны с постоянным изменением, неопределенностью, которые проявляют в себе природу человека, безнадежно ищущего через них свое бытие.

Экзистенциальная антропология поэтому с большим подозрением относится к первобытным сообществам и тем нецивилизованным обществам, которые не знают истории, то есть живут в замкнутом кругу бесконечных ритуальных повторений одного и того же. Поскольку антропологически человек начинается с исторического изменения, то философская антропология (в отличие от ее этнографического варианта) начинается тогда, когда круг ритуальных повторений разрывается. Человеческое сознание противоположно природным явлениям, которые постоянно себя воспроизводят. С точки зрения философской антропологии, не существует природных, естественных, неисторических форм сознания⁵.

⁴ Когда-то Гегель сказал, что история — это всегда история свободы. Это его высказывание было популяризировано Виктором Кузеном, Мишле и другими французскими писателями. Для Гегеля история — это процесс освобождения человека. Для экзистенциализма история невозможна без свободы. Кроче, которого нельзя отнести к экзистенциалистам, говорил о том, что необходимо переосмыслить это утверждение Гегеля, «не приписывая истории задачу сотворения свободы, которой не существовало в прошлом, но утверждая, что свобода — это вечный творец истории и субъект всякой истории» (Benedetto Croce. *History as the Story of Liberty*. New York, Meridian Books, 1955, p. 57).

⁵ «Объективное изучение этих метаморфоз составляет ориентацию мира — как антропологию, аналитическую психологию и интеллектуальную историю. Начиная с притупленного сознания примитивного человека, такое исследование позволяет нам увидеть скачки в человеческой истории от одной формы к

Сартр в «Критике диалектического разума» будет писать о сообществах без истории, или сообществах, где «история остановилась» и где «группы людей живут растительной жизнью и никогда не разрывают цикла повторений, производя свою жизнь набором примитивной техники и инструментов и не зная абсолютно ничего помимо этого»⁶. По мнению Сартра, такого рода сообщества вводятся в историю благодаря нехватке необходимых для существования средств, которая нарушает воспроизводство внеисторического, тупоумного баланса растительной жизни.

В такой перспективе революция оказывается одновременно и наиболее полным выражением истории и наиболее полным выражением экзистенциальной ситуации одновременно, что, конечно, не удивительно.

В книге «Бытие и ничто» противопоставление исторического, то есть человеческого, природе принимало у Сартра форму противопоставления двух типов бытия — бытия-в-себе (*l'être en-soi, l'en-soi*) и бытия-для-себя (*l'être pour-soi, le pour-soi*). Бытие-в-себе непостижимо для человека, как кантовская вещь-в-себе. О нем можно сказать только, что оно есть и что оно идентично себе: «стол есть стол», — объясняет Сартр. Это бытие массивно и неподвижно, оно не имеет ни внешнего, ни внутреннего, оно не пассивно и не активно. «В-себе не имеет ничего тайного; оно цельно (массивно)»⁷, — пишет Сартр. *L'en-soi* противостоит бытию-для-себя — *le pour-soi*. Это бытие человека, главная особенность которого не иметь идентичности и быть чистой негативностью, ничем. Для-себя не имеет никакой стабильности. Это бытие сознания. Сартр признается, что *le pour-soi* является метаморфозой хайдеггеровского *Dasein*, которое всегда находится вне себя⁸. Сартр объясняет: «...бытие сознания не совпадает с собой в полной эквивалентности. Такая эквивалентность принадлежит в-себе и выражается простой формулой: бытие — это то, что есть. <...> “А есть А” обозначает, что А существует в бесконечной плотности. <...> Отличительной характеристикой сознания, с другой стороны, является то, что это

другой, увидеть, как зачатки медленно развиваются, а затем неожиданную вспышку нового истока сознания. <...> Изучение меняющегося сознания учит нас тому, что мы не можем постулировать какое бы то ни было реальное сознание как “естественное сознание” или его субстанцию как “естественную картину мира”» (Karl Jaspers. *Philosophy*, v. 1. Chicago, The University of Chicago Press, 1969, p. 52).

⁶ Jean-Paul Sartre. *Critique of Dialectical Reason*, v. 1. London — New York, Verso, 2004, p. 126.

⁷ Jean-Paul Sartre. *Being and Nothingness*. New York, Washington Square Press, 1966, p. 28.

⁸ Ibid., p. 52.

декомпрессия бытия. Действительно, невозможно определить его как совпадение с собой. Об этом столе я могу просто сказать *этот* стол. Но я не могу ограничить себя утверждением, что моя вера есть моя вера; моя вера — это сознание веры»⁹. «В-себе» грубо соответствует природному миру, «для-себя» — человеческому.

Несовпадение сознания с собой и делает его постоянным отрицанием, *ничто*, которые вносятся нами в мир и дестабилизируют неподвижность «в-себе». Свобода понимается Сартром именно как выражение этого бытия-для-себя. Ситуация сопрягает бытие-в-себе с бытием-для-себя. «Я» сталкиваюсь с окружающим миром как с бытием-в-себе и стремлюсь его изменить. Я вижу скалу и хочу взобраться на нее. Мое свободное желание воздействует на мир, благодаря ему я выделяю скалу из окружающего мира. Сам выбор скалы есть результат моей свободы, но моя свобода детерминруется, ограничивается объективными характеристиками скалы. Но, как выражает эту сартровскую ситуацию оппонент Сартра Раймон Арон, «тем не менее гора может обнаружить сопротивление ее покорению, только если скала интегрирована свободой в “ситуацию”, чьей основной темой будет скалолазание»¹⁰.

Жесткая система смыслов, возникающая в каждой революции, в каком-то смысле является результатом вторжения бытия-в-себе в бытие-для-себя. Человеческое как будто превращается в неорганическое. Само по себе это превращение имеет характер семантической метаморфозы неопределенности в значение. Но как и почему происходит такая метаморфоза в революции?

Ситуация, безусловно, обладает способностью кристаллизоваться в некие стереотипы, которые Макс Вебер называл этосом (*ethos*). Например, класс, классовое сознание — это стереотип сознания, выработанный в рамках одной и той же ситуации и превращенный в интериоризированную программу поведения. Вебер определял понятие класса через понятие ситуации: «Термин “класс” отсылает к любой группе людей, находящихся в одной и той же ситуации»¹¹. Человек не способен увидеть свою экзистенциальную ситуацию извне и со стороны, но он поддается иллюзии, что это возможно, и отчуждает ситуации в целостных картинах мира, которые оказываются основным источником идеологии. «Этос» возникает в результате повторения, воспроизведения одной и той же ситуационной структуры, а революция является чем угодно, толь-

⁹ Jean-Paul Sartre. *Being and Nothingness*. New York, Washington Square Press, 1966, p. 120—121.

¹⁰ Raymond Aron. *History and the Dialectic of Violence*. New York, Harper & Row, 1976, p. 163.

¹¹ From Max Weber: *Essays in Sociology*. Ed. by H. H. Gerth and C. Wright Mills. New York, Oxford University Press, 1946, p. 181.

ко не повторением, хотя, как показал еще Маркс, революция не в состоянии до конца избежать повторности, правда, второй раз она воспроизводит ту же ситуацию в виде фарса.

Повторение, однако, не в состоянии выработать «сильных» смыслов. Повседневная жизнь вся пронизана ритуальными повторениями действий, что приводит к ее интенсивной схематизации, но не насыщает «сильными» смыслами. Альфред Шютц говорил в связи с этим о «рутинизации» ситуации как способе ее понимания¹². Повторение в горизонте прагматических задач, несомненно, вносит определенную ясность в ситуацию, но рутинизация ситуации основывается на ее крайне поверхностном понимании. Впрочем, как считал Шютц, человеческая практика в принципе не нуждается в глубоком знании ситуации: «“Новый” элемент рутинной ситуации вследствие этого определяется только с очень низкой степенью ясности (по контрасту со знанием <...>); эта степень ясности прагматически достаточна»¹³.

Революция отличается от постепенно складывающейся рутинизации, во-первых, скоростью, с которой в ней развиваются смыслы, а во-вторых, невероятной энергией символизации жизни, которая абсолютно недоступна повтору. Кроме того, и в этом Достоевский совершенно прав, речь идет об ощущении абсолютного знания, а не об опыте половинчатой ясности, характеризующей повседневность. Область политического, как на это неоднократно указывала Ханна Арендт, — вообще говоря, не область истинного, а область мнения, разделяемого группой людей, область *doxa*. Парадоксальность ситуации революции заключается как раз в том, что участвующие в ней моделируют себя по образу именно философа, то есть исключают себя из политической ситуации как ситуации, не ведущей к переживанию истины. Именно поэтому революция, как правило, пытается уничтожить мир выкристаллизовавшегося «этоса» как результата повторений и рутинизации ситуации.

Отсюда абсолютная необходимость *tabula rasa*. Все настоящие революции сопряжены с амбициозными антропологическими

¹² Шютц считал, что онтологически ситуация накладывается на человека как ограничение его свободы. Особенно очевидна эта ограничивающая свободу функция в истории складывания ситуации, которая уже не может быть изменена. Возможность же изменить ситуацию по отношению к ее будущему требует от человека особой позиции, способности определять ситуацию. Эта способность, по мнению Шютца, выражается в том, что каждый человек извлекает из бесконечного количества возможностей, предлагаемых ситуацией, только те, которые соответствуют его практическим интересам и планам. Такое прагматическое «сужение» «проблематичной ситуации» (как он ее называет) позволяет свести ее к рутинной ситуации.

¹³ Alfred Schutz and Thomas Luckmann. *The Structures of the Life-World*. Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 117.

проектами, а именно с созданием нового, свободного человека, не испорченного миром минувшего, то есть не разделяющего устойчивых идеологических картин мира и устаревших моделей поведения. Все они ориентированы на восстановление подлинно человеческой свободы, и все они, как и всякое *le rouir-soi*, связаны с мощным импульсом *ничто*, отрицания. В принципе революция — это такая ситуация, в которой *свободное человеческое бытие* призвано обнаружить себя в полной мере. Но эта свобода неизбежно вступает в противоречие с революционным проектом, который, провозглашая свободу, реализует жесткое ограничение свобод.

Постоянный критик Сартра и друг его юности Раймон Арон обратил особое внимание на то, что Сартр — теоретик человеческой свободы — был не в состоянии понять сущности обещания, верности клятве. Арон вспоминал о том, что это непонимание с полнотой проявилось в лекции, прочитанной Сартром на семинаре у Габриеля Марселя в 1938 году и посвященной клятве. В этой лекции Сартр сравнил клятву с обещанием не пить, даваемым пьяницей: «ненужным, если я не буду выпивать, лишенным силы, когда я нахожусь в состоянии опьянения». Как замечает Арон, человек Сартра «не знает сегодня, чего он будет хотеть завтра»¹⁴. Между тем способность сохранять постоянство воли, обещать еще Ницше рассматривал как важнейшее достижение человека, отличающее его от животных, не имеющих памяти. Ницше писал, что при переходе от животного к человеку

...забывчивость в некоторых случаях упраздняется — в тех именно случаях, где речь идет об обещании: стало быть, [человек вырабатывает в себе] никоим образом не просто пассивное неумение отделаться от вцарапанного однажды впечатления, не просто несварение данного однажды ручательства, с которым нельзя уже справиться, но активное *нежелание* отделаться, непрерывное воление однажды поволенного, — настоящую *память воли*, так что между изначальным «я хочу», «я сделаю» и собственным разряжением воли, ее *актом* спокойно может быть вставлен целый мир новых и чуждых вещей, обстоятельств, даже волевых актов, без того чтобы эта длинная цепь воли лопнула. Что, однако, все это предполагает? То именно, насколько должен был человек, дабы в такой мере распоряжаться будущим, научиться сперва отделять необходимое от случайного, развить каузальное мышление, видеть и предупреждать далекое как настоящее, с уверенностью устанавливать, что есть цель и что средство к ней, уметь вообще считать

¹⁴ Raymond Aron. *History and the Dialectic of Violence*, p. 117—118.

и подсчитывать — насколько должен был сам человек стать для этого прежде всего *исчислимым, регулярным, необходимым*, даже в собственном своем представлении, чтобы смочь наконец, как это делает обещающий, ручаться за себя *как за будущее!*¹⁵

Ханна Арендт считала это утверждение важнейшим достижением политической философии Ницше, основанием человеческой суверенности: «Суверенность покоится в возникающей ограниченной независимости от непредсказуемости будущего, и ее границы те же, что предполагаются способностью обещать и сдерживать слово»¹⁶. В полной мере это относится к революции, которая тем и отличается от бунта, что является результатом настойчивых усилий, а не мгновенного каприза толпы. Революция невозможна без устойчивого проекта.

Габриель Марсель говорил в связи с революционным проектом о революционном ощущении *принадлежности* некоему Делу и уточнял: «Эта принадлежность, как мне кажется, не отделима от острого и интенсивного чувства наличия противоположных сил, угрожающих разрушить те усилия, которым человек себя посвятил»¹⁷. В результате противодействия революционному проекту «“принадлежность к” деградирует в той мере, в какой реальность, которой она подчиняется, уплотняется, стабилизируется и, соответственно, становится подобной машине, одним из рычагов которой я оказываюсь»¹⁸. Иными словами, для Марселя устойчивость принадлежности Делу — вынужденная реакция на враждебное окружение, которая и ведет к постепенной деградации революции, ее замораживанию, ее превращению в то, что Сартр несколькими годами позже определит как *l'ep-soi*. «Устойчивость принадлежности Делу» ставит под сомнение саму *неопределенность* ситуации, обыкновенно сопровождающую во всяком случае начало (если не финал) всякой революции.

¹⁵ Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1990, с. 439—440.

¹⁶ Hannah Arendt. *The Human Condition*. Garden City, Doubleday, 1959, p. 220.

¹⁷ Gabriel Marcel. *Phenomenological Notes on Being in a Situation*. — In: G. Marcel. *Creative Fidelity*. New York, Crossroad, 1982, p. 96.

¹⁸ Ibid., p. 96. Марсель гораздо настороженней Сартра в отношении стабилизации реальности. В книге «*Homo Viator*» он замечает: «Возможно, стабильный порядок может быть установлен, только если человек в полной мере сознает свое положение в качестве путешественника, то есть если он постоянно будет напоминать себе, что должен прорубить для себя опасную тропу через неустойчивые блоки мироздания, которое рухнуло и сыплется по всем направлениям» (Gabriel Marcel. *Homo Viator*. New York, Harper & Brothers, 1962, p. 153).

2. СОБЫТИЕ КАК ТОРЖЕСТВО ОЗНАЧАЮЩЕГО (БАДЬЮ, ЛЕФЕВР)

Попытку понять взрывной характер символизации мира, то есть возникновение «устойчивости», «определенности», которая приходит на некотором этапе революции, недавно предпринял Ален Бадью. Бадью в своей антропологии сохранил экзистенциалистское понятие ситуации. Ситуация у Бадью включает в себя непредсказуемое, случайное соположение элементов. Она организуется случайностью и являет собой неформализуемое множество, то есть именно невыразимую и несхватываемую подвижную совокупность, о которой говорили экзистенциалисты. В книге «Теория субъекта» Бадью описывает складывание ситуации на примере демокритовского клинамена, случайного отклонения падающих атомов, в результате которого образуются тела. Когда же тела сложились, случайность в них становится невидимой, так как отклонившийся в падении атом никак не маркирован по отношению к неотклонившемуся. Бадью говорит о замене «слабого различия» (различия мест) «сильным различием», например оппозицией пустоты и наполненности¹⁹.

Но наиболее развернутую и тонкую теорию политического (и своеобразную онтологию) Бадью обосновал в своем основном труде «Бытие и событие» (1988). Онтология тут построена на основании математической теории множеств, которая служит философу моделью, в том числе и разнообразных политических процессов²⁰. Бадью начинает с постулирования некоего множества, которое он называет ситуацией (таким образом, осуществляя на уровне терминологии переход от математики к политике). Ситуация у Бадью по своему смыслу прямо противоположна экзистенциальной ситуации, отмеченной неопределенностью. У Бадью ситуация выражает как раз структурную определенность. Мир состоит из неформализуемых множеств, о которых ничего нельзя сказать, кроме того, что они отмечены неопределенностью и бесконечны по своему составу. Теория множеств позволяет Бадью перейти от этих неформализуемых множеств к множествам структурированным, мыслимым и конечным. Всякое формализуемое множество (а математика имеет дело только с такими) возникает в результате селекции,

¹⁹ См.: Alain Badiou. *Théorie du sujet*. Paris, Seuil, 1982, pp. 76—82.

²⁰ Полезным для читателя может быть философский анализ политической теории Бадью, в частности понимания им события, в кн.: Артемий Магун. *Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта*. СПб., Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008.

отбора элементов из бесконечного анархического кишения неформализуемых множеств, которые всегда первичны и которые являются основой для формализуемых. Но эти неформализуемые элементы недоступны для счета, не включены во множество, хотя Бадью и считает, что игнорировать их нельзя. Их наличие позволяет ему утверждать, что истина лежит не в области формализуемого, но в области неформализуемого. Математическое множество — это совокупность таких отобранных элементов, составляющих некую целостность. Нация, например, состоит из граждан. Каждый гражданин считается за единицу множества «нация», но сам этот гражданин — множество, он может до бесконечности делиться на элементы — вплоть до клеток, молекул, атомов и даже элементарных частиц. Но эти клетки и молекулы не будут считаться за единицы множества «нация». Способность считаться за единицу не является какой-то «природной» особенностью члена множества, наоборот, она является результатом принадлежности этого элемента данному множеству. Более того, эти единицы приобретают существование только в той степени, в какой они презентированы множеством. Существовать означает принадлежать множеству, то есть быть им презентированным. Гражданин существует лишь в той степени, в какой он принадлежит нации, то есть ей презентирован. Поскольку существовать означает принадлежность множеству, сам элемент не может себя презентировать, то есть принадлежать себе.

Помимо элементов в множество входят подмножества, или «части». Каждый элемент подмножества *принадлежит* множеству, но сами подмножества не принадлежат множеству, но в него *включены*. Например, подмножества «партии» состоят из граждан, которые являются элементами множества «нация», то есть принадлежат этому множеству, но сами партии не принадлежат множеству «нация», они его — части, которые включены в это множество, то есть не считаются в нем за единицу, не принадлежат ему. Множество «нация» имеет огромное множество «частей»: налогоплательщики, заключенные, граждане, покрытые социальным страхованием, зарегистрированные избиратели, члены религиозных конгрегаций и т.д. Из элементов множества может складываться бесконечное количество подмножеств, как из букв алфавита бесконечное количество слов, фраз и т.д. Отсюда важное для Бадью положение о том, что количество подмножеств всегда избыточно по отношению к количеству членов множества.

Но эта ситуация имеет и иную сторону. Когда некое множество считается за единицу, то есть презентруется и тем самым обретает бытие, сама операция такого счета за единицу неизбежно абстрагируется от субстанциального бытия сухого (например, граждан, ко-

торые именно в силу своей субстанциальности не могут с полным основанием считаться за единицу или за множество). Ведь эти категории приложимы только к формализуемому математическому множеству. Поэтому постулирование наличия множества или счета за единицу всегда является результатом волевого решения, аксиоматического полагания. Но только *пустое* множество может аксиоматически полагаться множеством или считаться единицей, то есть приобретать бытие в онтологической плоскости. Это следует из того, что в пустом множестве не содержится равным счетом ничего, а никакой анализ этого ничто не может привести нас к постулированию множества или счета за единицу. Иными словами, только пустота подлежит аксиоматике чистой онтологической презентации, а следовательно, только пустота в самом процессе этой презентации оказывается эквивалентной бытию. В итоге мы имеем множество, в котором всегда существует угроза избытка частей по отношению к элементам и которое всегда включает пустое подмножество, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что оно пустое. Эти два аспекта формализуемых множеств или ситуаций, по мнению Бадью, всегда подвергают исчислимые, формализуемые упорядоченные и соответственно мыслимые множества угрозе вторжения чего-то неопределенного, анархического, опасного.

Государство, например, по мнению Бадью, занимается главным образом тем, чтобы контролировать это разрастание частей, хотя силу государства Бадью склонен измерять его избыточностью. Угрожающий же призрак пустоты может быть взят под контроль только через операцию вторичного структурирования, метаструктурирования структур. Это связано с тем, что сама структура, в которую включены части (подмножества), не считается за единицу и нуждается как бы во множестве второго порядка. Государство у Бадью занимается не членами множества, но частями, не принадлежностью, но включенностью. Именно государство структурирует членов нации — граждан — в подмножества налогоплательщиков, солдат, получателей социального страхования и т.д. «...Государство, являющееся состоянием историко-социальной ситуации, имеет дело с коллективными подмножествами, а не с индивидами»²¹, — замечает Бадью. Простые избиратели, таким образом, не *презентируются* в ситуации государства, но *репрезентируются* в ней в качестве представителей принадлежащих ей подмножеств — например, той или иной группы населения. Репрезентация, таким образом, является метаструктурной операцией, а презентация — структурной. Конфигурация частей ситуации при

²¹ Alain Badiou. Being and Event. London — New York, Continuum, 2005, p. 105.

своим изменением может вызвать радикальную трансформацию всей ситуации. Государство озабочено и тем, чтобы включенное в нацию пустое неопределенное множество не приобрело существования, не наполнилось нежелательным содержанием. Государство, таким образом, — это метаструктурирующая сила, оперирующая в интересах господствующего класса и направленная против проникновения в ситуацию анархии. Так, например, государство стремится не допустить существования подмножества «мигранты», которые не включаются ни в какую группу, конституированную метаструктурой ситуации. Событие, как его понимает Бадью, делает это ничто, эту пустоту обнаружимыми и значимыми.

Пустое основание множества, это патологическое подмножество внутри ситуации, Бадью называет «событийным местом»: «Я буду называть *событийным местом* совершенно ненормальное множество; то есть такое множество, ни один элемент которого не презентируван в ситуации. Само место презентирувано, но “под” ним ничто составляющее его не презентирувано. Как таковое, место не является частью ситуации. Я бы также сказал о таком множестве, что оно — на грани пустоты...»²² Ненормальность такого множества эквивалентна его абсолютной сингулярности. Пустота — это неспособность членов этого множества считаться за единицу, их непрезентируемость, несуществование для ситуации. Такое «место» оказывает на ситуацию (то есть социум) только минимальное воздействие, в каком-то смысле оно видимо и невидимо одновременно.

Событийное место, как призрак, присутствует в ситуации, но никак ею не детерминировано, так как в нее структурно не включено. Оно как бы прерывает бесконечную регрессию множеств и подмножеств как функциональных единиц ситуации. Эта автономия событийного места, как я уже замечал, позволяет ему играть роль *основания*: «Правильно, таким образом, сказать, что места являются основанием ситуации, так как они — абсолютно первичные для нее термины; они прерывают исследование ситуации в соответствии с ее комбинаторным происхождением»²³.

²² Ibid., p. 175.

²³ Ibid. Магун справедливо соотносит пустоту основания у Бадью с пустотой события (Ereignis) у позднего Хайдеггера и негативностью события у Жан-Люка Нанси (см.: Артемий Магун. Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта, с. 203—210). Но я хочу напомнить, что неопределенность основания у Хайдеггера восходит к немецкому мистицизму — с фундаментальным для него понятием бездны как основания: Abgrund Майстера Экхарта или Ungrund Бёме. У последнего Бог неизвестен самому себе и является совершенно неопределенным основанием всего сотворенного и самого себя: «Он мыслит только самого себя и извлекает себя в себя из Ungrunde

События, по мнению Бадью, возникают именно в «событийных местах», которые должны им предшествовать. Чтобы событие имело место, необходимо, чтобы в ситуации имелось такое видимое/невидимое множество без презентированных членов. Поскольку событие всегда возникает в «месте», оно локально, локализуемо и в конечном счете исторично. Событие возникает в месте пустоты неожиданно, непредсказуемо. Более того, оно является результатом сознательного и волюнтаристского по своему существу решения, названия этого места, приписывания ему *имени*. Поскольку этот элемент совершенно пуст и непредставим, мы можем представить его заполненным любым неформализуемым и оттого невидимым множеством. Но это значит, что пустое подмножество — это не небытие, но место кишения неформализуемого бесконечного множества, о котором мы ничего не знаем, но которое может явить себя на свет только в результате субъективного волевого решения. Поскольку «событийное место» не принадлежит ситуации, оно являет себя из себя самого, как будто выныривая с грани пустоты и являя миру непрезентированное и нерепрезентированное в качестве членов новой ситуации. Питер Холлуорд так характеризует существо децизионизма Бадью:

На первый план выходит решение и решающий, субъект, утверждающий аксиому, субъект, решающий вопросы по ту сторону доказательств, утверждающий неформализуемый медиум бытия и делающий еще один шаг в (бесконечной) погоне за онтологической последовательностью (consistency)²⁴.

Событие — это локализирующая кристаллизация, осуществляемая вокруг этой пустоты. В каком-то смысле событие само не имеет основания или основано на пустоте. Событие являет себя через самообозначение неким Означающим, Именем. В «Этике» Бадью приводит выразительный пример:

Маркс составляет событие в политической мысли тем, что обозначает именем пролетариата центральную пустоту зарождающихся буржуазных обществ. Ибо пролетариат — всего лишенный, отсутствующий на политической сцене — и является тем, вокруг

в Grund (из бездны в основание или почву)» (цит. по: John Joseph Stoudt. Jacob Boehme: His Life and Thought. New York, The Seabury Press, 1968, p. 200). Эта формула Бёме вполне относима к событию Бадью, чьим основанием («событийным местом») также является ничто, Ungrund. О мистико-теургической стороне некоторых теорий революции см. ниже.

²⁴ Peter Hallward. Badiou: a Subject to Truth. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 76.

чего организуется самодовольная полнота власти собственников капитала. В конечном счете скажем, что фундаментальная онтологическая характеристика события — включение, именование ситуативной пустоты того, для чего оно составляло событие²⁵.

Дело в том, что, согласно Бадью, пустота, пустое множество может быть только названо. Это название неотрывно связано с аксиоматикой чистой презентации. Событие, следовательно, оказывается жестом, в котором пустота ситуации трансформируется в презентированность членов (например, невидимого до события пролетариата). В «Бытии и событии» Бадью приводит в качестве примера Французскую революцию, которая возникает из ниоткуда и выворачивает вчерашнюю пустоту в презентированность одним жестом названия этого события «революцией»: «Событие — со всей очевидностью — это множество, которое одновременно презентует все свое место и, с помощью чистого означающего самого себя, имманентного собственному множеству, презентует презентацию себя, то есть бесконечное множество, которым оно является»²⁶. Создавая новую ситуацию, событие устанавливает новую структуру, новые связи подмножеств, членов, элементов. Тем самым пустота, неопределенность превращаются в их противоположность — насыщенность, кристалл. Эта новая структура обозначается Бадью как «верность (*fidélité*) событию». Верность отделяет связанные с событием множества от не связанных с ним и закрепляет новые структурные отношения множеств и подмножеств.

Событие прежде всего является переворотом семантического свойства, реструктурирующим ситуацию или создающим новую структуру. Само по себе оно неуловимо и дает о себе знать лишь постфактум, когда новая ситуация уже налицо. Именно в этот момент событие постулируется как ее исток. Множество, которым является ситуация, «аксиоматически однородно»²⁷, — утверждает Бадью, а событие — это всегда «расстояние между двумя разнородными множествами (*l'écart de deux multiplicités hétérogènes*)»²⁸. Событие нематериально в той степени, в какой оно — чистый разрыв, расхождение между множествами.

Чрезвычайно важно также и то, что событие фиксируется в *означающем*, которое, собственно, и организует новое множество. Покуда Маркс не назвал пролетариат, пролетариат «не существовал», то есть находился ниже уровня ситуации, не был в ней пред-

²⁵ Ален Бадью. Этика. СПб., Machina, 2006, с. 99.

²⁶ Ibid., p. 180.

²⁷ Alain Badiou. Court traité d'ontologie transitoire. Paris, Seuil, 1998, p. 57.

²⁸ Ibid.

ставлен, был невидим. То же самое происходит и с иным означающим — «революцией». Пока революция не названа, происходит нечто — Генеральные штаты, Большой страх, Конвент, санкюлоты, гильотина, Конвент и т.д., — не создающее ситуации, не являющееся Событием. Революция и есть то означающее, которое создает вокруг события определенную констелляцию смысла, значащую тотальность. Означающее «революция» в конечном счете и производит революцию, как ситуацию. Бадью пишет: «...*Революция — это центральный термин (элемент) самой Революции*: иными словами, способ, которым сознание эпохи — и ретроактивное вмешательство нашего сознания — фильтрует все место через одну из событийных квалификаций»²⁹.

Ощущение революционного хаоса (первая стадия революции) можно сопоставить со смутным ощущением событийного места — здесь ничто не сводимо к структурным единицам множества, ничто не называемо. Такое ощущение создает, например, хаотическое движение массы, которое по своему существу неопределимо³⁰. Событие же трансформирует неопределенность «места» в определенность означающего. Именно тут и происходит интересный меня переход от экзистенциального человека к человеку, претендующему на знание истины, каким является революционер³¹. В момент события и происходит переход от неопределенного к символическому, основанному на сильных, структурных различиях. Явление «истины» делает необходимым удержание ситуации, ее фиксацию, проявляющуюся в «верности» событию. Именно в удержании события, в верности ему конституируется субъективность и связанная с ней «этика верности». Человеческая природа у Бадью проявляет себя не столько в неопределенности ситуации, сколько в верности событию.

Но, поскольку большое означающее события занимает место, до этого маркированное пустотой, верность событию не может до конца исключить пустоты из новой ситуации, хотя и скрывает его «деспотическим означающим». Это означающее фиксирует новую ситуацию, в которой постепенно созревает иное «событийное место», не обнаружимое в ее контексте. Как только новое множество возникает, оно неизбежно создает новую зону вытесненной им неопределенности, в которой коренится новый событийный, се-

²⁹ Alain Badiou. *Court traité d'ontologie transitoire*. Paris, Seuil, 1998, p. 180.

³⁰ Бадью пишет: «...толпу никогда нельзя постигнуть в ее причинности, поскольку она в ней исчезает...» (Alain Badiou. *Théorie du sujet*, p. 84).

³¹ Бадью уверен в том, что политику можно рассматривать в терминах «истинного» и «неистинного», в то время как Ханна Арендт, например, считала политику областью мнения («доксы»), а не истины.

мантический взрыв. Верность событию в таком контексте может стать причиной идеологической слепоты.

Хорошо известно, что после революций, после их почти мгновенного распада и исчезновения, после истощения ситуаций революция продолжает разыгрываться именно как верность событию, то есть *смыслу*, ради которого революционеры идут на смерть. Мы знаем, что именно во имя верности определенной констелляции смысла шли на смерть в сталинских застенках революционеры старшего поколения. Революция к этому времени сохранялась исключительно в виде смысловой структуры, своего рода мнемонического образа.

Чтобы понять революцию как прежде всего событие смысла, мне представляется целесообразным обратиться и к творчеству иного французского мыслителя — философа и социолога Анри Лефевра. Лефевр главным образом известен своими разработками понятия социального пространства и повседневной жизни, или, как выразились бы российские теоретики 1920-х годов, *быта*. Лефевр, пожалуй, глубже, чем кто бы то ни было, осознал связь революции с повседневностью.

Для Лефевра повседневность — это сфера отчуждения человека. Но сфера эта далеко не одномерна. С одной стороны, повседневность — это продукт отчужденных форм жизни: институций, идеологии, языка, культуры и т.д. С другой же стороны, это сфера неоформленного, спонтанного: «...бесформенное переливается через формы. Оно их избегает. Оно делает нечеткими их контуры»³². Поэтому повседневность — это сфера непрекращающейся борьбы между плоским, тривиальным и спонтанным, глубоким. Борьба эта разворачивается в некоем образовании, которое Лефевр называл «семантическим полем». Семантическое поле не обладает структурностью, в нем проявляются и исчезают «потенциальности» и «силы». Организовано это поле в виде различных знаковых слоев, накладывающихся друг на друга. Наиболее глубокий слой — это архаические *символы*, связанные с циклическими проявлениями существования, над символами имеется слой *знаков* — речи, письма. Над знаками располагается связанный с современной технологией слой *сигналов*, то есть инструкций и указаний. Сложность семантического поля повседневности заключается в нелинейных отношениях этих слоев: «Специфическая структура и динамизм семантического поля производят следующую несбалансированность, характерную для повседневности: с одной стороны, оно *детерминировано символизмами, которые оно не в состоянии признать*

³² Henri Lefebvre. Critique of Everyday Life, v. 2. London — New York, Verso, 2002, p. 64.

в качестве таковых и которые оно проживает, как если бы они были реальностью; с другой стороны, оно организовано сигнализацией, которую оно принимает за основные детерминирующие ее элементы»³³.

Противоречия существования невозможно осмыслить, они не поддаются описанию и не являют себя в повседневном. Единственный момент, когда эта неопределенная и многоуровневая магия поддается пониманию, — это революция. Революция для Лефевра — это время, когда происходит выявление скрытых в толще семантического поля символов: «Всякая революция уничтожает набор символов. Или иначе: в попытке уничтожить их она уничтожает сама себя. Она может лишь попытаться разрушить их, потому что, как мы теперь знаем, эти символы играют структурную, или “структурирующую” роль, которая тем более эффективна, чем более они скрыты. В итоге всякая революция делает невероятное усилие заместить старые символы, которые она уничтожала, новыми (почти всегда неизбежно политическими)»³⁴.

Революция, таким образом, для Лефевра — это уничтожение глубинной, и от того бессознательной, символической структуры, которая заменяется новыми и, если так можно выразиться, поверхностными символами (вроде «флага»). Но под этими символами, постепенно превращающимися в знаки и сигналы, вновь проступает сеть глубинных архаических символов, знаменующая собой крушение революции. В каком-то смысле то, что описывает Лефевр, напоминает модель Бадью. Здесь тоже имеются видимый и невидимый слои смысла. Невидимые символы похожи на «событийные места» Бадью и т.д. Но главное, что у обоих мыслителей принципиальную роль играют символы — «большие означающие».

Символ подробно обсуждался Лефевром в книге «Язык и общество». В этой книге философ критикует существующие модели языка, которые он разделяет на одномерные (чисто ассоциативный подход к языку) и двумерные, к которым он относит структурную лингвистику, как она была сформирована Соссюром. Двумерность структурной лингвистики выражается прежде всего в оппозиции «вертикальной» оси языка, парадигматики, селекции, метафорики и горизонтальной оси речевой практики, синтаксиса, смежности, метонимии. Эти две оси, по мнению Лефевра, не исчерпывают функционирования языка, так как, по существу, сводят семантику к двум аспектам, соответствующим двум языковым осям. Вертикальная ось имеет дело со значением (сигнификацией — *signification*), то есть с отношением означающего и означаемого, знака

³³ Henri Lefebvre. *Critique of Everyday Life*, v. 2. London — New York, Verso, 2002, p. 297.

³⁴ *Ibid.*, p. 304—305.

и референта, а горизонтальная, синтаксическая ось имеет дело с ценностью (*valeur*), то есть со свойствами знака, проявляемыми в речевой цепочке, в способности означающих сочетаться с другими означающими. По мнению Лефевра, смысл не может сводиться ни к словарному значению, ни к знаковой ценности. Поэтому он предлагает ввести в лингвистику третью, социальную ось, которая соответствует измерению символа. Символ — это совокупность семиотических операций в различных ситуациях, по существу, это совокупное отражение социальной практики человека в языке. Например, символическая фигура отца, символ отца возникает из напластования различных ситуаций, он складывается из метафорической близости идеи корня, древа, жоака, пастыря и т.д. В этом смысле символ по своему смыслу гораздо шире значения.

Когда из-под хаотической массы различных сообщений, коды к которым утрачены, начинает появляться символ, происходит как бы обнажение тех языковых форм, в которых зафиксирована практика человеческого сообщества. В языке социальная практика приобретает форму, содержанием которой является многослойное и неопределенное сообщение. Лефевр утверждает, что языковая форма, поскольку она отличается атомарностью, дробимостью на единицы, по своему характеру дискретна, а содержание континуально. При этом единственным носителем этой континуальности, мелодики и экспрессивности, которая с ними связана, является символ: «...спонтанное содержание жестов, мимики, криков, стенаний и призывов, “экспрессивности”, переходящее символическое измерение языка, благодаря разным видам деятельности, отличающимся друг от друга, принимает артикулированную форму»³⁵.

По своему характеру символические образования как будто являются экспрессивными, поскольку в них фиксируются не столько понятия, сколько социальная практика. Но их экспрессивное содержание не может найти выражения в адекватной форме, потому что длительность этого содержания, его темпоральность преобразуются формой в свою противоположность — фрагменты, атомы, единицы: «Формы и деятельность, которую они возбуждают, никогда не утратят своего времени. <...> И вместе с тем они утратят Время, так как время утратит их. Им не удастся зафиксировать темпоральность, хотя тайной их происхождения является вписывание темпоральности в simultanéité. Вписывающееся в них время подтачивает их»³⁶. В ином месте Лефевр будет говорить о «переходе от экспрессивного к сигнификативному, которое раз-

³⁵ Henri Lefebvre. *Le langage et la société*. Paris, Gallimard, 1966, p. 312.

³⁶ *Ibid.*, p. 313.

рушила связь между означающим и означаемым»³⁷. Вместо связи с референцией, с миром физических величин и практики язык становится автореферентным и простой цепочкой внутренних дифференциаций.

Неспособность фиксировать форму протекающего времени приводит к тому, что символ вписывается в некую циклическую, замкнутую темпоральность, так или иначе соотносимую с его дискретной формой. Особенно очевидно это в момент революционного слома повседневности и пустых дискурсивных форм. Время смены, проявления знаков Лефевр назвал «моментом» и сделал попытку разработать то, что он назвал «теорией моментов»³⁸. Моменты являются кристаллизацией в символах циклического времени, повторения. Они возникают в результате сознательного решения, выбора, изолирующего момент из магмы смысловой и знаковой неопределенности. Так, например, чувство индивидуальной любви возникает как *момент*, в котором проступает история любовного чувства на Западе — переход от платонической или космической любви к индивидуальной страсти, впервые реализовавшийся на юге Франции в результате скрещивания христианской и мусульманской традиций.

Эта кристаллизация момента индивидуальной любви также происходит в результате дифференциации любви от чистого телесного влечения или эротической игры, фривольности и т.д. Иными словами, «момент» — это выделение из бесконечного поля возможностей одного, в данном случае «чувства». Практика, в данном случае коллективная память практики любви, приобретает в символе дискретную форму. Тем самым выявление момента позволяет соединить жизнь с речью и спроецировать смысл на повторяющиеся моменты общечеловеческого существования. И все-таки «момент» разрушает рутину повседневности и в этом смысле прямо связан с революцией³⁹.

³⁷ Henri Lefebvre. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris, Gallimard, 1968, p. 214.

³⁸ Создание этой теории явилось источником для создания ситуационистами, в частности Ги Дебором, теории ситуаций. Об отношении Лефевра к ситуационизму и разрыве с ним см.: Henri Lefebvre on the Situationist International. Interview conducted and translated in 1983 by Kristin Ross. — October, n° 79, Winter 1997, p. 69—83).

³⁹ Теория момента возникла в сознании Лефевра в связи с прямым переживанием явления символов. В 1920-е годы в Пиренеях на него произвело сильное впечатление зрелище солнца, перечеркнутого крестом церкви. Такая констелляция символов — распятое солнце, солярный крест — предстали ему как «момент», когда происходит оживление и проживание символов. Момент — это волюнтаристский прорыв из рутинной, отчуждающей повсе-

«Момент» Лефевра чем-то напоминает «событие» Бадью. Момент, как и событие для Бадью, может быть любовью, поэмой или революцией. И если событие фиксируется через этику верности, то момент сам приостанавливает время и переходит в режим нищевского вечного возвращения.

Но самое важное, что «момент» Лефевра, момент революции, — это момент семантический, смысловой по существу. Если в семантическом поле символы невидимы и действуют лишь в под-сознании, то в моменте, и в моменте революции прежде всего, происходит своего рода выброс невидимых символов на авансцену. Революция, таким образом, — это жест наложения смыслов на реальность, и именно в этом жесте приобретает все свое значение субъект, неожиданно расправляющий свои плечи.

Революция — это прежде всего момент, когда являет себя *означающее*. Не случайно, конечно, Лакан связал становление символического с моментом убийства отца или кастрации, то есть с моментом символического террора, в полной мере явленного и в убийстве царя. Возникающее на месте отца, царя, пениса зияние, пустота («событийное место») преобразует сферу воображаемого в область символического, в которой царит Означающее с большой буквы, где возникает структура, позволяющая обмену и подстановки. Не случайно у Достоевского бессмысленная ярость убийств совпадает с кристаллизацией смысла, с озарением истиной.

В семантическом поле Лефевра нет места означающему, потому что знаковые слои тут постоянно смещены друг по отношению к другу и не позволяют никакой фиксации символических позиций, с которыми в конечном счете связывает себя субъект. Делёз и Гваттари отличали означающие от незначащих «территориальных знаков», которые связаны между собой в бескрайнем поле горизонтальных различий. Означающее вдруг врывается в этот горизонт как некая вертикальная ось смысла:

дневности в область смыслов, но в область, которая непременно обращена к прошлому и основывается на циклическом повторении символического. Ситуационисты критиковали Лефевра за неумение мыслить радикально новую ситуацию. Ги Дебор в «Обществе зрелища» (1967), во многом отталкиваемом от теоретизирования Лефевра, специально обсуждал проблему циклического времени, которое, по его мнению, отменялось линейным временем производства, открывающим доступ к прогрессивному движению истории. Дебор, в частности, писал о «псевдоциклическом времени» потребления, являющем себя в телевидении: «Этот особый товар эксплицитно представлен как момент подлинной жизни, циклического возвращения которого мы призваны ожидать» (Guy Debord. *The Society of the Spectacle*. New York, Zone Books, 1995, p. 112). То, что для Лефевра — момент революционного обновления символов, для Дебора — зрелище, отчуждающее человеческое существование.

Что такое означающее в первой инстанции? Каково его отношение к незначущим территориальным знакам, когда оно выскакивает из их цепочки и навязывает — накладывает сверху — плоскость субординации на плоскость их имманентных коннотаций? Означающее — это знак, который стал знаком знака, деспотическим знаком, подменившим собой территориальный знак, пересекающий порог детерриториализации: *означающее — это попросту детерриториализованный знак как таковой*. Знак, ставший буквой. Желание больше не осмеливается желать, став желанием желания, желанием деспота желания. Рот больше не говорит, он пьет букву. Глаз больше не видит, он читает. <...> Короче говоря, означающее появляется дважды: первый раз как цепочка элементов, по отношению к которым означаемое — это всегда означающее для другого означающего, и второй раз как отдельный объект, от которого зависит вся цепочка и который распространяет по цепочке эффекты значения⁴⁰.

Означающее привносит с собой значения и таким образом становится новым деспотом, которому подчиняются массы. В «Тысяче плато» Делёз и Гваттари называют главным свойством такого восходящего по вертикали означающего, притягивающего к себе детерриториализованные означающие, — *лицевидность* (*visagéité*): «Лицо — это Икона, присущая значащему режиму, внутренняя ретерриториализация системы. Означающее ретерриториализуется на лицо»⁴¹. Иными словами, такое центрующее на себя систему Означающее приобретает видимость лица и именно с таким псевдолицом становится символом. Некоторые символы просто персонализируются. Ленин, например, становится в России лицом означающего «революция». В каком-то смысле иллюстрацией такого преобразования хаоса в лицо может служить работа В. Чаранговича «Портрет Ленина в стиле Джексона Поллока» (1980, илл. 37), где из хаоса пятен и линий вдруг выступает знакомое лицо⁴². Хаос превращается в ситуацию, притягивая к себе «лицевидность», неотделимую от символического. В этот момент происходит существенное преобразование стиля. Если стиль Поллока по природе своей экспрессивен, а структура полотна такова, что не позволяет взгляду остановиться на репрезентации объекта, то по-

⁴⁰ Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 206—207.

⁴¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 144.

⁴² Анализ этой картины см.: *Art & Language. Portrait of V. I. Lenin*. — In: *Modernism. Criticism. Realism*. Ed. by Charles Harrison and Fred Orton. New York, Harper & Row, 1984, p. 145—169.



Илл. 37

явление из «поллока» лица уводит экспрессивность линии и краски в область малозначимого фона, чистой потенциальности и останавливает всякую экспрессивную динамику, буквально раздавленную господством лицевого означающего.

Бадью описывает событие репрезентации в терминах, отчасти напоминающих Карла Шмитта. По мнению Шмитта, всякая политическая репрезентация имеет моделью экклезиастическую репрезентацию, когда видимая институция церкви *представляет* невидимый «град людской». Политическая сила церкви и ее наследников, как считал Шмитт, заключается именно в способности к репрезентации невидимого: «Она имеет силу для той или иной фор-

мы только потому, что имеет силу для репрезентации. Она репрезентирует *civitas humana*, она в каждое мгновение изображает собой вочеловечивание и крестную жертву Христа, она репрезентирует самого Христа, лично ставшего в исторической действительности человеком Бога⁴³. Но, конечно, в основе самой идеи церковной и политической репрезентации лежит воплощение Христа, делающее видимым невидимого Бога⁴⁴. Лицо Ленина на картине Чаранговича, в конце концов, отсылает к лицу Христа на иконе.

Со сказанным связано и возникающее в определенные периоды убеждение, что мир может быть изменен чистой манипуляцией символов, то есть знаков репрезентации. На закате античности, например, когда в мир вторглись христианство, гностицизм и тяготеющий к магии поздний неоплатонизм, поэзия и даже отчасти философия вдруг утратили свое значение, а на первый план выдвинулась так называемая *теургия*⁴⁵. Первым «теургом» принято считать некоего Юлиана, жившего во времена Марка Аврелия. Доддс пишет о Юлиане, что тот придумал словечко «теург», чтобы отличить себя от теолога, «который говорил о богах, в то время как он “воздействовал на них” или даже, возможно, “создавал” их»⁴⁶. Одной из основных процедур теургии была манипуляция символами (об этом среди прочего говорилось в предисловии к этой книге). Для такой манипуляции использовались растения, животные, минералы. Считалось, что каждый бог имеет в растениях, животных и минералах «симпатическую репрезентацию», или символ. Так что, воздействуя на них, можно непосредственно воздействовать на богов и, соответственно, на порядок мира. Некоторые направления гностицизма можно считать христианской теургией. Явление Христа — это несомненное событие в духе Бадью, имя Христа создает новую беспрецедентную ситуацию⁴⁷, которая впол-

⁴³ Карл Шмитт. Римский католицизм и политическая форма. — В кн.: К. Шмитт, Политическая теология. М., Канон-Пресс-Ц — Кучково поле, 2000, с. 125.

⁴⁴ О связи репрезентации с христианским догматом воплощения у Шмитта см.: Tristan Storme. Carl Schmitt et le marcionisme. Paris, Cerf, 2008, p. 66—83.

⁴⁵ О подъеме теургии в связи с упадком литературы и философии см.: John P. Anton. Theourgia — Demiourgia: A Controversial Issue in Hellenistic Thought and Religion. — In: Neoplatonism and Gnosticism. Ed. by Richard T. Wallis. Albany, SUNY Press, 1992, p. 9—32.

⁴⁶ E. R. Dodds. The Greeks and the Irrational. Boston, Beacon Press, 1957, p. 283—284.

⁴⁷ «...воскресение не оказывается в глазах самого Павла чем-то самим по себе фальсифицируемым или доказуемым. Оно есть чистое событие, начало эпохи, изменение соотношения возможного и невозможного» (Ален Бадью. Апостол Павел: Обоснование универсализма. М. — СПб., Московский философский фонд — Университетская книга, 1999, с. 40). Книга Бадью о святом Павле во многом посвящена исследованию пришествия Христа как события.

не закономерно порождает собственную теургию, попытку соединиться с Христом, воздействовать на «ситуацию» с помощью игры означающих.

Показательно, что накануне русской революции теургическое движение возникает в символизме. Русский символизм отчасти вообще можно считать революционной теургией. Французская революция сопровождается взрывом теургии в форме иллюминизма, месмеризма, романтической натурфилософии и т.д.⁴⁸

Теургический элемент в подтексте проглядывает и у Лефевра с его всплыванием символа на поверхность — символа, который трансформирует реальность. Момент, когда у Лефевра начинается восхождение символа, этот революционный момент становится мгновением установления новой революционной деспотии смыслов, которая гораздо страшнее неопределенной семантической ситуации, в которую повседневность постоянно погружает значения. Революция — это разрушение тривиальности мощным напором смысла, в котором исчезает свобода человеческого существования. В своей глубинной сути революция оказывается событием замораживания и презентации означающих, символов, метафор и метонимий, отменяющих неопределенность экзистенциальной ситуации, а следовательно и свободу. В качестве такого пароксизма смыслов революция несомненно отменяет себя в момент своей победы. Раскрепощая потенциальности лефевровского семантического поля, революция одновременно полностью исчерпывает семантические потенции, исчезающие за торжеством деспотического означающего.

3. «ЕСТЕСТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК» И МАСКА (САРТР, МОСС)

После сказанного я хотел бы вернуться к Сартру и его решению интересующей меня проблемы. Ведь именно у него экзистенциалистское понимание ситуации как состояния странным образом сочеталось с идеей определенности революционного проекта.

После войны и в связи с лавинообразным ростом коммунистического влияния во французском обществе Сартр стал делать попытки скрестить экзистенциализм с марксизмом, представить экзистенциализм как революционную доктрину. Процесс этот увенчался созданием в 1960 году «Критики диалектического разума», вызвавшей ураган критики, в том числе и со стороны струк-

⁴⁸ См.: Robert Darnton. *Mesmerism and the End of Enlightenment in France*. New York, Schocken, 1970.

туралистов, например Леви-Стросса. Но дрейф в сторону революционной теории начался раньше. В 1946 году Сартр опубликовал эссе «Материализм и революция», в котором он поставил вопрос о революционном сознании. «Революционное мышление, — писал Сартр, — это мышление в ситуации»⁴⁹. Но революционер (его моделью оказывается рабочий) включен в ситуацию сложным образом. С одной стороны, он живет в репрессивном обществе, с которым он стремится покончить, и хотя принадлежит его ситуации он, не репрезентирован в ней в качестве пролетария (если использовать термины Бадью). Но, пишет философ, «революционер, с другой стороны, определяется тем, что он выходит за пределы ситуации, в которую он включен. И поскольку он выходит за ее пределы и движется к радикально новой ситуации, он может ее охватить как синтетическую целостность, или, если хотите, он заставляет ее существовать для себя как тотальность. Так, с помощью своего выхода в будущее и с точки зрения будущего, он ее *понимает*. Вместо того чтобы являться ему как смилившейся жертве, в виде неизбежной априорной структуры, она для него только момент мироздания. Так как он хочет ее изменить, он вынужден непосредственно рассматривать ее с исторической точки зрения, а себя он вынужден рассматривать как агента истории»⁵⁰. Таким образом, революционер трансцендирует ситуацию, в которую он заключен и которую он одновременно видит со стороны. Он проживает ситуацию, но обладает и уникальной способностью к скачку в будущее и обозрению ситуации как рационально схватываемой тотальности, как той самой общей картины мира, которую Ясперс считал идеологической иллюзией, разрушающей свободу человека⁵¹.

Обретая способность обозревать прошлое и будущее, революционер как бы овладевает историей, но одновременно становится ее частью, входит в нее как агент истории. И здесь история оказывается понятием, отменяющим свободу. Осознавая себя частью истории, ее движения, ее детерминистских цепочек, революционер утрачивает свободу⁵². Именно этот момент представляется мне

⁴⁹ Jean-Paul Sartre. Literary and Philosophical Essays. New York, Collier Books, 1962, p. 227.

⁵⁰ Ibid., p. 225—226.

⁵¹ Сартр теперь определяет свободу иначе, чем в «Бытии и ничто»: «Возможность подняться над ситуацией ради того, чтобы получить ее перспективный вид (перспективу, являющуюся не чистым знанием, но неуничтожимым единством понимания и действия), — и есть именно то, что мы называем свободой» (ibid., p. 235—236).

⁵² Сартр в «Критике диалектического разума» формулировал эту ситуацию в привычных после Гегеля и Маркса категориях диалектики: «Если моя жизнь по мере углубления становится Историей, она должна проявить себя на глу-

принципиально важным. Здесь происходит подмена экзистенциалистского понимания истории детерминистским ее пониманием. Но, впрочем, сама абсолютизация истории в экзистенциализме подготавливает крушение свободы выбора. Не случайно тоталитарные режимы всегда абсолютизировали роль истории и постулировали человека как ее агента. Ханна Арендт говорила о замене понятия «политического» как связанного со свободным выбором понятием «исторического», отменяющего этот выбор⁵³.

Не входя в подробности сартровской политической теории, я остановлюсь только на одном аспекте, который представляется мне принципиальным. Возникает вопрос, каким образом революционер в состоянии выйти за пределы той ситуации, в которую он экзистенциально включен и которую он не в состоянии рационально понимать изнутри? Ответ Сартра интересен: революционер выходит за пределы ситуации, уничтожая все те ценности, все те идеологические мнения, которые определяют веберовский этос данной ситуации. Он как бы оказывается активным отрицанием идеологической «доксы», нигилистом *par excellence*. «Он хочет, — пишет Сартр, — исключительно освободить себя от всех тех ценностей и правил поведения, которые придумал правящий класс, потому что эти ценности и правила лишь ограничивают его поведение и по своей природе призваны продлить *status quo*. <...> Таким образом, революционер — это человек, который не требует прав, но уничтожает саму идею прав, которые он считает продуктом силы и традиции. Его гуманизм не основан на человеческом достоинстве, но, напротив, отрицает за человеком какое бы то ни было особое достоинство»⁵⁴.

Иными словами, революционер, трансцендируя ситуацию, делает это с помощью *биологизации* человека, срывания с него всего человеческого как социального. Равенство людей — это не равенство прав, но равенство людей до всякого права, до правил и законов, то есть равенство биологических особей, ничем не отличающееся от равенства животных в стаде. Биологическое неотвратимо возникает в горизонте подхода, основанного на идее трансцендирования ситуации, выхода за ее пределы. Ведь именно ситуация — это пространство встречи «в-себе» и «для-себя», то есть простран-

боком уровне своего свободного развития, как строгая необходимость исторического процесса, ради того чтобы на еще более глубоком уровне открыть себя как свободу этой необходимости и, в конце концов, как необходимость этой свободы» (Jean-Paul Sartre. *Critique of Dialectical Reason*, v. 1, p. 70). Необходимость, по мнению Сартра, проникает в мир в форме внешней материальности, через «инертные продукты труда».

⁵³ Hannah Arendt. *The Promise of Politics*, p. 121.

⁵⁴ Jean-Paul Sartre. *Literary and Philosophical Essays*, p. 231—232.

ство существования человека как экзистенциальной свободы. Как только ситуация кристаллизуется в тотальность и позволяет из себя выйти, «для-себя» исчезает, оставляя место только для биологического «в-себе».

Сартр специально останавливается на отношении революционера к природе и природному. Он считает, что марксизм стремится сконструировать общество будущего как *antiphysis*, анти-природу, как общество, в котором человеческий порядок отменит порядок природы. Но, замечает он, «этот порядок должен быть создан внутри природы, которая его отрицает»⁵⁵. *Antiphysis* заключается в том, что теперь человек не постигает законы как возможности, предоставляемые природой (скала позволяет или не позволяет на себя влезть), но производит их сам, навязывает их природе. Таким образом, происходит замена *общества закона обществом целей*. Закон же должен быть упразднен потому, что он является неотъемлемой составляющей старых ценностей, то есть экзистенциальной ситуации, с которой революционер стремится покончить.

Antiphysis расправляется с *ситуацией* и человеческой свободой, с ней связанной, и заменяет ее искусственно сконструированной природой. Природный человек без ценностей, законов и привилегий оказывается, в конце концов, *искусственным* природным человеком, сконструированным революцией для своих нужд. И тут мы касаемся центрального болевого нерва антропологии революции, присущего ей мифа о природном человеке, благородном дикаре Руссо.

Ханна Арендт в своем исследовании революции специально останавливается на специфическом революционном феномене, в равной мере характерном и для Французской революции и для Октябрьской революции: борьбе с двуличием, лицемерием. Лицемерие всегда относилось к разряду мелких грехов; изображая добродетель, ханжа, как замечает Арендт, по-своему воздавал должное добродетели. Между тем всякая революция постоянно пытается сорвать с людей маску притворства, обнаружить двуличие в кажущемся «попутчике». Лицемер — центральная фигура любого революционного террора, задача которого всегда декларируется как срывание масок. Арендт считает, что Французская революция так болезненно реагировала на лицемерие отчасти потому, что последнее было неотъемлемой частью придворной культуры старого режима.

Отличие лицемера от лжеца заключается в том, что лжец сознательно надевает маску добродетели. Лицемер же стремится предстать перед другими как носитель добродетели, он не столько на-

⁵⁵ Jean-Paul Sartre. Literary and Philosophical Essays, p. 234.

пяливает маску, сколько старается убедить самого себя в своей искренности. Арендт называет лицемера «чрезмерно амбициозным» (*too ambitious*)⁵⁶. Она пытается проанализировать феномен лицемерия через сопоставление греческого *ὑπόκριτής*, обозначающего актера, и *πρόσωπον*, обозначающего маску. Маска, *prosopon*, от которой произошло слово «персона», в какой-то момент стала обозначать юридическое лицо и вошла в юридический лексикон. Как утверждает Арендт, «срывание маски с “персоны”, ликвидация юридической личности призвана обнаружить за ней “природное” человеческое существо, в то время как срывание маски с лицемера не обнаруживает за маской ничего, потому что лицемер — это сам актер, в той мере в какой он носит маску. Он претендует на то, что он и есть играемая им роль и что, когда он включается в социальную игру, он нисколько не играет»⁵⁷.

Сложность заключается в том, что революция с самого начала не признает *юридического лица*. Как заметил Сартр, юридическая сфера понимается революционерами как проявление прогнивших ценностей прошлого. Пытаясь добраться до природного человека, революция поэтому берется не столько за маски, персону, сколько за актера, за «лицемера», над которым она ставит неслыханный эксперимент по уничтожению двуличия, двойственности, неопределенности. Арендт так формулирует свой основной вывод: «...люди Революции больше не были озабочены эмансипацией граждан или равенством, в том смысле что каждый должен был в равной мере обладать юридическим лицом и быть под его защитой <...>. Они верили, что они эмансипировали саму природу, то есть освободили естественного человека в каждом и дали ему Права Человека, которыми каждый должен обладать...»⁵⁸

Именно в силу этого всякая революция в той или иной мере культивирует миф природного человека, которого она под разными видами освобождает. Вопрос, однако, заключается в том, что никакого недвуличного человека вовсе не существует. «Лицемерие», двуличие — родовая особенность всякого социального существа, наделенного памятью. Джордж Герберт Мид различал, например, два типа «Я» — I и Me. I — это я в настоящий момент, а Me — это я прошлого, которое дается мне в воспоминаниях как некий объект, который я могу подвергнуть рефлексии. Он писал: «[в памяти действует как выразитель моего я (self) [существовавшего] секунду или минуту или день назад. Данное [мне] — оно me, ранее

⁵⁶ Hannah Arendt. *On Revolution*. Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 103.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

бывшее I»⁵⁹ (о раздвоении Я и двойственности времени см. главу 19). Само наличие памяти делает неизбежным раздвоение человеческого Я, то есть его «лищемерную» неопределенность, точно так же как, по мнению Ницше, оно позволяет реализоваться устойчивому проекту, выраженному в обещании. Отсутствие социальной памяти тот же Ницше считал родовым признаком животного.

Но самое существенное — это то, что никакой однозначной природной личности как некой антропологической определенности, в том числе и видовой, просто не существует. В 1938 году Марсель Мосс опубликовал известное эссе «Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятие “Я”». Публикация эта совпадает с пиком влияния довоенного экзистенциализма. В этом эссе он показывает, что у так называемых примитивных народов роль личности исчерпывается именем, которое создает преемственность. Личности же действуют «только в качестве выполняющих возложенную на них функцию»⁶⁰ и, по существу, сводятся к этой функции. Имя-функция внешне выражается в масках. Мосс пишет об «огромном маскараде» примитивного общества и специально отмечает принятый на Аляске обычай использовать маски с двойными и даже тройными створками, «чтобы показать два или три существа (расположенные друг над другом тотемы), которые персонифицирует носитель маски»⁶¹. Иными словами, маска (персона) — *tróðsholn* — это и есть первоначальное выражение личности. Самые интересные страницы эссе Мосса посвящены понятию *persona*, игравшему важнейшую роль в римской цивилизации. Мосс показывает, что понятие это связано с маской, взятой у этрусков, которых он называет «масковой цивилизацией». Персона у римлян неотъемлемо связана с именем. Существовали гражданская *persona*, религиозная *persona* человека, связанные со множеством имен: *nomē* — сакральным именем, *praenomen* — именем личным, данным при рождении, *cognomen* — прозвищем, которое можно носить и которое идентифицируется с *imago* — посмертной маской покойного. Постепенно, как пишет Мосс, «слово ?сущиpn распространяется на индивида в его наготе, когда сброшены любые маски»⁶².

Понятие сознания, которое мы теперь связываем с человеческой личностью, по мнению Мосса, приходит к нам от стоиков, но

⁵⁹ George Herbert Mead. *On Social Psychology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1964, p. 229 («the I in memory is there as the spokesman of the self of the second, or minute, or day ago. As given, it is a “me” which was the “I” at the earlier time»).

⁶⁰ М. Мосс. *Общества. Обмен. Личность*. М., Восточная литература, 1996, с. 272.

⁶¹ Там же, с. 273.

⁶² Там же, с. 285.

сами термины, его обозначающие, «играют техническую роль и четко выражают *conscious, conscientia* римского права»⁶³. Но это значит, что *persona*, маска сначала в обрядовом, потом в театральном, потом в юридическом значении предшествуют понятиям личности и сознания. Очевидно, в самих этих терминах отражается родовая двойственность, «двуличие» первобытного индивида, не имеющего никакого определенного и однозначного естественного «Я». Изгнание юридической персоны из репертуара революции поэтому равнозначно изгнанию первоначального понимания личности, а так называемый «природный человек» всех революций — не что иное, как фикция, часто оправдывающая уничтожение подлинно человеческого как двусмысленного.

Двусмысленность революционного отношения к *persona* хорошо видна, например, в таком феномене, как использование типажей в советском революционном кино. Типаж, по существу, призван свести социальную персону к биологическому типу (Эйзенштейн в «Стачке», а потом в «Старом и новом» буквально сравнивает свои социальные типажи с животными). Но, сводя человека к животному, такое кино невольно видело в природном лице человека, лишенного всякой неопределенности, маску, персону, персонаж, типаж, а не человека во всем его антропологическом богатстве, ту самую социальную функцию и имя, о которых говорит Мосс в связи с первобытным обществом. Изгнание актерства и двуличия парадоксально приводит к размножению масок, «огромному» социальному маскараду. Биологический человек никак не является на свет, вместо него неотвратимо возникает маска, персона, от которых революция стремится любой ценой избавиться.

Да это и понятно. Безуспешность революционного срывания масок во многом объясняется тем, что сама революция — это и есть маска, сокрытие реальности символом, *proscenium*’ом, лицевидностью Означающего. Поэтому срывание маски не может обнаружить ничего кроме пустоты, ничто. Недавно Бадью провозгласил революцию страстью к реальности. Я, как понятно из сказанного, не разделяю этого взгляда. Одновременно Бадью, со ссылкой на Гегеля, дал точное описание парадоксальности отношения революции к реальному:

...реальное, мыслимое в своей случайной абсолютности, никогда не достаточно реально, чтобы не быть заподозренным в видимости. Страсть к реальному — это также по необходимости подозрение. Ничто не может свидетельствовать о том, что реальное

⁶³ М. Мосс. Общества. Обмен. Личность. М., Восточная литература, 1996, с. 286.

реально, ничто, кроме системы вымыслов, в которых оно играет роль реального. Все субъективные категории революционера, абсолюта, политики — «убеждения», «верность», «добродетель», «классовая позиция», «послушание Партии», «революционный пыл» и т.д. — окрашены подозрением, что предположительно реальный момент категории — в действительности не что иное, как видимость. Именно поэтому взаимосвязь категории и ее референта должна постоянно публично подвергаться *чистке*⁶⁴.

В таком контексте страсть к реальному — это отрицание самой сути революции как события смысла, как явления означающего. Революция в пароксизме «чистки», террора проявляет невротическое прозрение недостижимости реального, заклинаемого кровью самих революционеров. Клод Лефор был совершенно прав, когда утверждал: «Чистки в тюрьмах, точно так же как большие чистки, к которым позже призывал Сен-Жюст, оправдывались желанием представить доказательство реальности Революции в виде смерти ее врагов...»⁶⁵

4. РЕВОЛЮЦИЯ И СЕМАНТИКА ЭКСПРЕССИВНОСТИ

Существует еще один важный аспект этой темы, которого я бы хотел коснуться. Когда Бадью говорит о событии как о моменте переструктурирования элементов и появления нового множества, он не останавливается на том, в чьем сознании происходит это событие. Но «событие» происходит именно в сознании. Когда Маркс называет «пролетариат», новые элементы презентуются в сознании. Сознание это правильнее было бы называть субъективностью, так как оно не является чьим-то индивидуальным сознанием, наделенным психологическими характеристиками. Субъект же, перед которым возникает множество, не может быть включен в структуру события. Он не может быть одним из элементов ситуации, ведь схватывание ситуации как множества, конечно, недоступно члену этого множества.

Субъект, переживающий событие революции, предстает у Бадью как совершенно неподвижный субъект классической философской традиции. Эта неподвижность выражается в самой форме предъявления множества, которое являет себя мгновенно и

⁶⁴ Alain Badiou. *The Century*. Cambridge-Malden, Polity, 2007, pp. 52—53.

⁶⁵ Claude Lefort. *Democracy and Political Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 83.

основывается на некой пустоте. Это творение «из ничего», не предполагающее никакой предшествующей каузальности, Альтюссером было осмыслено в категориях так называемой «философии встречи», над которой он работал незадолго до своей кончины. Воплощением такой случайной и ничем не обусловленной *встречи* выступают клинамен, то есть встреча атомов у Эпикура/Лукреция, когда некоторые атомы в падении неожиданно отклоняются от прямой и встречают на своем пути другие атомы, с которыми они соединяются. Показательно, что и Бадью в «Теории субъекта» обращается к тому же самому клинамену. Альтюссер писал: «Очевидно, что встреча ничего не создает в реальности мира, которая есть атомы, соединенные между собой, но что она *придает реальность самим атомам*, которые без отклонения и встречи остались бы *абстрактными* элементами без консистенции и существования. Можно даже утверждать, что *само существование атомов возникает в них от отклонения и встречи*, до которой они имели лишь призрачное существование»⁶⁶. Используя терминологию Бадью, можно было бы сказать о *презентации* атомов через клинамен.

Встреча у Альтюссера действительно похожа на событие у Бадью. До встречи/события «реальность» (совокупность соединенных между собой атомов) у Альтюссера не существует, как не существует до события множество у Бадью. То есть элементы множества существуют, существуют и атомы, но и те и другие ведут, используя выражение Альтюссера, «призрачное существование» (*une existence phantomatique*). Но что значит это «призрачное существование», почему оно призрачно? Призрачно оно потому, что *невидимо, не обнаружимо для субъекта*. Обнаружение же его производит мир *ex nihilo*, и производит его таким образом, что он приобретает длительность, способность к относительной неизменности, которую Бадью называл «верностью». Альтюссер в своем контексте так формулирует это положение: «Для того чтобы отклонение дало место встрече, породило мир, нужно, чтобы оно длилось, чтобы это не было “короткой встречей”, но длительной встречей, которая в таком случае становится основанием для всякой реальности, всякой необходимости, всякого Смысла и рациональности (*de toute raison*)»⁶⁷.

Эта «длительность встречи» и «верность» Бадью в равной мере характеризуют позицию субъективности, с которой они соотносятся. Это именно позиция классического неподвижного субъекта,

⁶⁶ Louis Althusser. Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre. — In: L. Althusser. Ecrits philosophiques et politiques, t. 1. Paris, Stock — IMEC, 1994, p. 541—542.

⁶⁷ Ibid., p. 541.

почти что кантовской трансцендентальности, не знающей ни истории, ни изменения. Такой субъект может соотноситься только с длящимся, с неподвижным, только с настоящим, которое трансцендирует и прошлое и будущее и тем самым выпадает из истории. Дьердь Лукач еще в начале 1920-х годов писал о такой позиции субъекта, что она выражает абсолютную неспособность соотноситься с историей. Неспособность мыслить историю, становление, по мнению Лукача, непреодолимой пропастью отделяет объект (историческую современность) от субъекта. Противостояние абсолютного, неподвижного субъекта абсолютному и неподвижному объекту, по мнению Лукача, было основой отчуждения человека от истории и может быть преодолено через динамику опосредования. Основой разрешения этой дилеммы должно стать представление о субъекте как творческом и активном начале.

Неожиданным образом Лукач видел перспективу исторической трансформации субъекта в некоторых достижениях искусства, и особенно у некоторых его теоретиков. Лукач писал: «При этом, что не укрылось от действительно значительных историков XIX века, как, например, Ригля, Дильтея, Дворжака, сущность истории состоит как раз в изменении тех структурных форм, посредством которых при данных обстоятельствах происходит размежевание человека с его средой, которые определяют предметность как его внутренней, так и внешней жизни. Но это лишь тогда становится объективно, реально возможным (и, сообразно с этим, лишь тогда может быть адекватно постигнуто), когда однократность некоторой эпохи, некоторого образа и т.д. состоит в своеобразии этих структурных форм, отыскивается и демонстрируется в них и через них»⁶⁸. Социальные множества Бадью не являются такими структурными формами, в которых субъект активно взаимодействует с объектом.

Мысль Лукача представляется мне очень важной. Именно искусство может оказаться необходимой моделью для понимания истории. Чтобы сделать свою мысль яснее, я обращаюсь к одной фигуре, которую называет Лукач, — Алоизу Риглю. Когда речь заходит о Ригле-теоретике, обычно вспоминают сомнительную идею *Kunstwollen*, некоей воли к форме, пронизывающей произведения искусства определенного периода и определяющей их стиль. Само это понятие впервые использовалось Риглем в книге «Вопросы стиля», посвященной развитию орнамента. Орнамент и понимается Риглем как схематическое и абстрактное выражение *Kunstwollen*. Поскольку разные исторические эпохи по-разному выражаются в формах, сами эти формы могут пониматься как диаграммы отно-

⁶⁸ Георг Лукач. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике. М., Логос-Альтера, 2003, с. 240.

шения субъекта и объекта в определенную историческую эпоху. В «Исторической грамматике визуальных искусств» Ригль, например, сравнивает две элементарные структурные схемы, первая из которых характерна для египетского искусства, а вторая — для греческого (илл. 38). При этом греческая модель развивает мотивы египетской: «Но способ их связи иной, более плотный. Изобретение волнообразного завитка. Здесь внутреннее принуждение утверждает себя одновременно с ясной направленностью. Египтяне представляли мотив как принудительный извне, как просто существующий, имеющийся. Простая последовательность. Завиток решил проблему сочетания и расположения мотивов»⁶⁹.

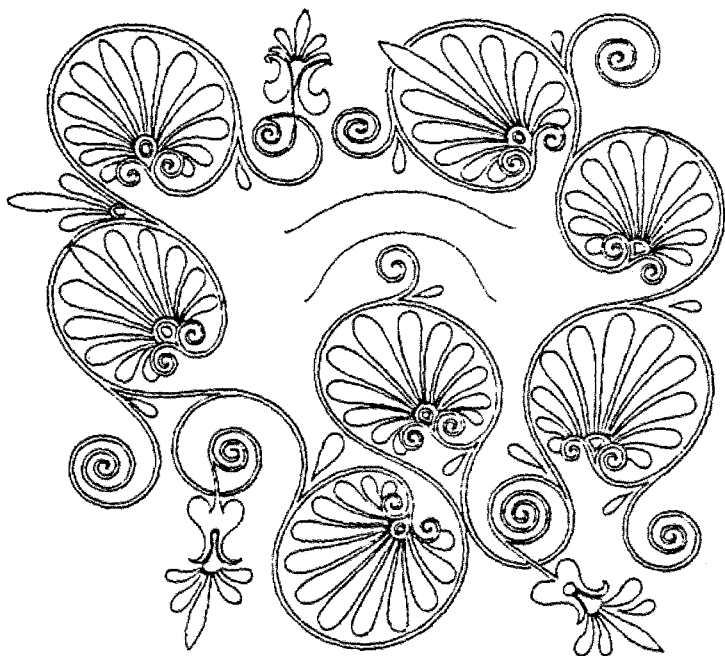
На схеме хорошо видно, что внешнее принуждение, о котором говорит Ригль по отношению к египетской модели, выражается в обездвиженности каждого из элементов цепочки. А сама эта обездвиженность во многом обуславливается внешней и неподвижной точкой зрения. Эта внешняя точка зрения исчезает в волнообразных завитках греческого орнамента, который включает в себя субъект как подвижную точку, движущуюся по орнаментальному стеблю в определенном направлении. Точка же генерации орнамента находится внутри каждого завитка, и по отношению к ней завиток разворачивается и приобретает форму. Такая форма не может возникнуть из позиции внешнего наблюдателя. Децентрализация (Делёз и Гваттари говорили бы о «детерриториализации» — см. об экспрессивности в контексте философии Делёза главу 20) субъекта как фокальной точки орнамента ведет ко все большей свободе развития мотива. В «Вопросах стиля» Ригль пишет: «Орнамент все еще возникает из определенной точки, которая, однако, перестала быть центральной точкой, вокруг которой все концентрически располагалось. Вместо этого завитки разворачивались очень свободно направо и налево из точки своего истока, двигаясь вверх и вниз, как того могло требовать наличествующее для украшений пространство» (см. илл. 39)⁷⁰. Движение это включает в себя порождаемый им субъект, но не определяется истоком, помещаемым в точку расположения классического субъекта, вне и напротив орнамента. К тому же само по себе движение по стеблю делает греческую форму темпоральной, исторической. Но главное, сама орнаментальная форма приобретает органические характеристики и являет потенциал к саморазвитию и движению, подобный тому, который мы наблюдаем в стеблях вьющихся растений. Ригль не случайно говорит тут о свободе, которая неотделима от исторического развития.

⁶⁹ Alois Riegl. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York, 2004, p. 373.

⁷⁰ Alois Riegl. *Problems of Style*. Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 184.



Илл. 38



Илл. 39

В таких динамических формах, которые Ригль обнаружил в истории искусств, есть еще одна существенная особенность. Формы эти экспрессивны по своему характеру. Следует сказать несколько слов об экспрессивности, поскольку я считаю ее фундаментальным свойством революционного движения. Мое понимание экспрессивности во многом зависит от анализа этого явления, сделанного Делёзом на материале главным образом Спинозы, Лейбница и отчасти Юма.

Спиноза формулирует идеи экспрессивности в контексте своей критики картезианства. С его точки зрения, наш разум знает только тело, в котором он обитает, и все его представления о мире

вытекают из модификаций тела, являющегося посредником между миром и человеком. В этом смысле наше сознание — это идея тела⁷¹. Отсюда следует, что «человеческая душа воспринимает всякое внешнее тело как действительно (актуально) существующее только посредством идеи о состоянии своего тела»⁷². Поэтому душа имеет адекватную идею только своего тела. «Поскольку человеческая душа воображает внешнее тело, она не имеет адекватного познания его»⁷³. Отсюда следует важнейшее положение философии Спинозы:

...душа имеет не адекватное познание о самой себе, о своем теле и о внешних телах, но только смутное и искаженное, всякий раз когда она воспринимает вещи из обыкновенного порядка природы, т.е. во всех тех случаях, когда она определяется к рассмотрению того или другого *извне*, случайно встречаясь с вещами, но не тогда, когда она определяется к уразумению сходств, различий и противоположностей между вещами *изнутри*...⁷⁴

Познание собственного тела адекватно, потому что происходит изнутри, а следовательно не в режиме репрезентации, но в режиме экспрессии. Экспрессивная идея, в отличие от картезианской модели, возникает в результате активного воздействия на нашу душу, которая претерпевает это воздействие в форме *pathos*'а. Мы имеем представление о нашем теле, о душе и о том, что на них воздействует (то есть о внешнем мире), только благодаря аффектам. «То, что мы называем “объектом”, — это только воздействие объекта на наше тело; то, что мы называем “я”, — это только идея, которую мы имеем о нашем теле и нашей душе, в той мере в какой они испытывают воздействие»⁷⁵. Но это значит, что мы не имеем о воздействующем на нас предмете никакого адекватного представления. Этот предмет дается нам лишь как образ идеи аффекта, постигается нами только через воздействие на нас этого образа. Поэтому неадекватная идея объекта — это такая идея, в которой ее воздействие скрывает от нас причину этого объекта. Неадекватная идея не выражает своей собственной причины.

⁷¹ «В плоскости разума сознание не знает ничего кроме тела, идеей которого оно является» (Richard McKeon. *The Philosophy of Spinoza*. New York — London, Longmans, Green and Co, 1928, p. 213).

⁷² Бенедикт Спиноза. *Этика* (II, 26). — В кн.: Бенедикт Спиноза. *Сочинения* в двух томах, т. 1, с. 312.

⁷³ Там же (II, 26, корол.), с. 313.

⁷⁴ Там же (II, 29, схолия), с. 314.

⁷⁵ Gilles Deleuze. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 131.

Адекватная же идея — это такая идея, которая выражает свою собственную причину. Неадекватная идея неэкспрессивна, так как она прячет собственную причину за воздействующим на нас образом. У Декарта критерием истинности идеи является ее ясность и отчетливость. Спиноза считает эти критерии недостаточными: «Декарт в его понимании ясного и отчетливого держался репрезентативного содержания идеи; он не поднялся до неизмеримо более глубокого экспрессивного содержания»⁷⁶. Лейбниц, как и Спиноза, критиковал картезианские критерии истинности, указывая на то, что они позволяют нам лишь узнавать объект, но не дают истинного о нем знания⁷⁷.

Для того чтобы достигнуть адекватных идей, необходимо испытать на себе воздействие причин, обуславливающих бытие того или иного объекта. Первопричиной всех объектов Спиноза считал Бога, выражавшего себя в явлениях мира как в собственных атрибутах и модусах. Отсюда глубокая неадекватность модели сходства. «Идеи не имитируют вещи. В своем формальном бытии они следуют за атрибутом мысли; они репрезентативны лишь в той мере, в какой они участвуют в абсолютной способности (*puissance*) мысли, которая сама по себе равна абсолютной способности производить и действовать. Вот почему всякое подражательное или модельное сходство исключается из экспрессивного отношения»⁷⁸.

Но это значит, что всякая репрезентация предмета как его внешнего образа, данного неподвижному и удаленному субъекту, — неэкспрессивна и неадекватна. Картезианская репрезентация пассивна, в то время как экспрессия активна. Современный историк философии пишет: «Выражение сохраняет с выражаемым отношение, подчиняющееся принципу непрерывности, неизвестному Декарту. Между выражением и выражаемым существует такое же функциональное отношение, как между *perceptio* и *apetitus*: всякому изменению одного соответствует пропорциональное изменение другого, и наоборот, а это означает, что восприятие активно»⁷⁹.

Только аффективное переживание самого процесса развития, становления, генезиса — экспрессивно. Если вернуться к схемам Ригля, то мы увидим, что модель греческого волнообразного завитка отличается от египетского относительно статичного орнамента

⁷⁶ Gilles Deleuze. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 137.

⁷⁷ «...часто людям, опрометчиво судящим, кажется ясным и отчетливым то, что темно и смутно. Следовательно, аксиома эта бесполезна, если не приведены критерии ясности и отчетливости <...> и если не установлена истинность идей» (Готфрид Вильгельм Лейбниц. Размышление о познании, истине и идеях. — Г.-В. Лейбниц. Сочинения в четырех томах, т. 3. М., Мысль, 1984, с. 105).

⁷⁸ Gilles Deleuze. *Spinoza et le problème de l'expression*, p. 164.

⁷⁹ Yvon Belaval. *Leibnitz critique de Descartes*. Paris, Gallimard, 1960, p. 144.

прежде всего тем, что в ней являет себя некий принцип собственной динамики, который, как мне представляется, и назывался у Ригля *Kunstwollen*. *Kunstwollen* — это не что иное, как идея, порождающая динамику формы в ее становлении, а потому никак не сводимая к понятию. Это экспрессивная идея.

Напомню, как формулировал Ригль различие между египетской и греческой формой: «Здесь внутреннее принуждение утверждает себя одновременно с ясной направленностью. Египтяне представляли мотив как принудительный извне, как просто существующий, имеющийся». В Египте форма не имеет своего внутреннего принципа развития, причины себя в себе. В Греции мы имеем дело с имманентной причиной, внутренне принуждающей форму к развитию.

Существенно, что историческая форма сознания принимает у Ригля видимость *стиля*. Андрей Белый двигался в том же направлении, что и Ригль, и оставил нам в своей до недавнего времени не опубликованной и незавершенной книге «История становления самосознающей души» обоснование понимания стиля как формы сознания, которого нет у Ригля. Белый исходит из того, что всеобщность в изучении тех или иных явлений всегда достигается «в пределах анализа индивидуальных комплексов». Так, камень, поясняет он, может рассматриваться в рамках одного «индивидуального комплекса» как «комплекс сил», в другой перспективе как носитель химических свойств и т.д. В каждом таком случае достигается всеобщность, но она существует лишь в рамках своего «научного ряда»: «Предмет “А” в методических оформлениях не останется “А”, или целостностью; он рассыплется в a^1 , a^2 , a^3 и т.д.»⁸⁰. А это значит, что познать явление — это сначала разложить его на элементы, а потом вновь собрать эти элементы воедино. И далее Белый объясняет: «Всею жизнью сплетаю явления в орнамент явлений, возводя свое здание жизни сообразно с внутренним образом, планом, живущим в моральной фантазии. Орнамент явлений, сплетаемых мною, — действительность, стиль же сцепления, выдержанность его — смысл, сомыслие»⁸¹. Он же дает следующее определение смысла: «Смысл есть стиль рисуемой картины роста конфигураций всех познавательных результатов в их лежании друг относительно друга»⁸².

Орнамент в такой перспективе — это просто диаграмма роста познания, или сознания. А механизм этого роста проявляется не

⁸⁰ Андрей Белый. Душа самосознающая. М., Канон+ОИ «Реабилитация», 1999, с. 26.

⁸¹ Там же, с. 26.

⁸² Там же, с. 27.

только в формах сознания, но и в тех фантастических арабесках, которые это сознание прочерчивает, в формах воображения. Механизм этот порождает и «орнаменты» физического и органического миров.

Наличие такой имманентной причины развития по отношению к форме можно без труда обнаружить, например, в растениях или животных. Известно, что в природе стабильность сохраняют те формы, которые тяготеют к равновесию. Когда равновесие формы достигнуто, например в шаре или иных идеально симметричных фигурах, любое незначительное нарушение равновесия в них легко поглощается формой, возвращающейся к своему исходному состоянию. В асимметричных состояниях форма может достигнуть состояния неустойчивости, которое приведет к изменению этой формы, и может привести в действие процесс ее динамического развития.

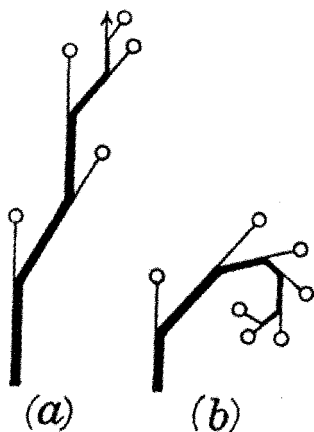
Еще в начале XX века Д'Арси Томпсон опубликовал ставшую классической книгу «Рост и форма», в которой объяснил развитие органических форм, в том числе растений и животных, через физику равновесия и его нарушения. В числе прочих форм Д'Арси Томпсон описал генезис завитка, который у Ригля лежит в основе греческой формы. Среди прочего он рассмотрел пример «сложного зонтика» (*суге unipare scorpioide*, илл. 40):

...мы начинаем с первичного ростка, из которого под определенным углом возникает иной росток; из которого в свою очередь с той же стороны и под тем же углом еще один, и так далее. Отклонение или кривизна непрерывна и прогрессивна, так как она вызывается не внешней силой, но только причиной, внутренне присущей системе. И вся система симметрична: углы, под которыми возникают новые ростки, равны, а длина ростков уменьшается в постоянной пропорции. В результате последующие ростки последующих приращений роста оказываются завитками кривой, и эта кривая — настоящая логарифмическая кривая⁸³.

Кривая роста такого завитка экспрессивна потому, что она выражает в своей форме причину своего развития.

Но то же самое можно отчасти отнести и к обществу, хотя картина тут неизмеримо более сложная. В качестве примера можно, например, использовать теорию экономического развития, разработанную Йозефом Шумпетером примерно в то же время, когда Д'Арси Томпсон писал свою книгу. Экономика, конечно, являет-

⁸³ D'Arcy Thompson. On Growth and Form. Cambridge. Cambridge University Press, 1969, p. 187.



Илл. 40

ся интегрированной частью социального организма, а потому процессы, происходящие в ней, имеют более широкое социальное значение. Я, разумеется, не буду входить в подробности ставшей классической доктрины Шумпетера и остановлюсь лишь на одной из «причин» ускоренного экономического развития — кредите. Шумпетер начинает свои рассуждения с описания классической модели экономики, когда производитель продает созданный им товар, а на вырученные им деньги покупает товар иного производителя. При этом каждый из производителей, участвующий во множестве обменов, эмпирически знает, какова потребность в его товаре на рынке, и старается производить ровно столько, сколько может быть потреблено. В такой системе количество необходимого товара прямо зависит от объема реализации иных товаров на рынке и, соответственно, от массы циркулирующих в результате этих операций денег.

Подобная экономическая модель определяется Шумпетером как модель «кругового потока»: «...кругооборот хозяйственной жизни завершается, т.е. достаточное число продавцов всех благ снова может выступить в роли покупателей, с тем чтобы приобрести блага, которые в том же объеме будут потреблены и найдут себе применение в производственном аппарате в следующем хозяйственном периоде, и наоборот»⁸⁴. Поскольку никто из включенных

⁸⁴ Й.А.Шумпетер. Теория экономического развития. М., Прогресс, 1982, с. 63.

в цикл не заинтересован в нарушении достигнутого равновесия и в перепроизводстве своего товара, экономика кругового потока будет неизменно воспроизводить себя, но при этом сопротивляться экономическому развитию, которое неотвратно приведет к нарушению баланса всей системы.

Для того чтобы система из состояния равновесия и устойчивости перешла в цикл развития и роста, ее равновесие должно быть нарушено⁸⁵. Одним из способов нарушения баланса является кредитование. Кредит вносит в систему избыточное количество денег, которое позволяет расширить производство или начать производство нового товара. Но, считал Шумпетер, и в этом его оригинальность, деньги, идущие на кредитование, не возникают из кругового обмена. Иначе развитие было бы чрезвычайно медленным. Это значит, что деньги кредита не должны иметь эквивалента в циркулирующих на рынке товарах: «Структура кредита устремлена по ту сторону существующих золотых запасов, но также и по ту сторону наличествующего товарного основания»⁸⁶, — писал он. Шумпетер даже различал «внешне неразличимые» «нормальный» и «патологический» кредиты. Первый имеет эквивалент в «общественном продукте», а второй нет. Шумпетер говорил о патологическом кредите как «средстве платежа, которому ничто не соответствует»⁸⁷. Инъекция кредитных денег в рынок позволяет предпринимателю

⁸⁵ Как известно, классическая политэкономия, начиная с физиократов, описывала почти исключительно замкнутый цикл производства и потребления. Во втором томе «Капитала» Маркс тоже начинает с этой замкнутой системы и только потом приходит к анализу прибавочной стоимости, возникновение которой (а следовательно, разбалансирование замкнутого цикла) — одна из центральных проблем политической экономии. Не менее сложен вопрос и о монетаризации прибавочной стоимости. Откуда берутся добавочные деньги, соответствующие этой загадочной прибавочной стоимости? Дело в том, что товары обмениваются не на общий эквивалент, а на сумму доходов населения. В «Grundrisse» Маркс утверждал, что эти неизвестно откуда берущиеся добавочные деньги являются не всеобщим эквивалентом, но «простым авансом под будущий труд» (Karl Marx. Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy. New York, Penguin Classics, 1993, p. 367). В таком случае это не деньги, но чистое средство разбалансирования цикла и его открытия на будущее. Некоторые экономисты считают источником такой монетаризации welfare state, так как деньги, распределяемые государством среди неимущих, не имеют товарного эквивалента; некоторые видят источник такой монетаризации в дефиците и т.д. (см. об этой проблеме: Christian Marazzi. Capital and Language. Los Angeles, Semiotext(e), 2008, p. 95—108). В любом случае речь идет о внедрении в систему элемента, не имеющего в ней основания и необходимого для ее разбалансирования, то есть развития.

⁸⁶ Joseph A. Schumpeter. The theory of economic development. New York — Oxford, Galaxy — Oxford University Press, 1961, p. 101.

⁸⁷ Ibid., p. 102.

начать новый бизнес и закупить необходимую ему массу товаров, но вновь возникшей покупательной способности на этом рынке не соответствуют никакие новые товары. Как писал Шумпетер, «пространство для нее [новой покупательной способности] выжато из той покупательной способности, которая существовала раньше»⁸⁸. Вот почему в периоды экономического подъема всегда возрастают цены и усиливается инфляция. Это связано с инъекцией в рынок денег, «которым ничего не соответствует».

Развивающийся рынок в описании Шумпетера функционирует следующим образом: «лишние» деньги вливаются в циркуляцию, они обеспечивают дополнительное потребление товаров, но они остаются на рынке после того, как это потребление имело место. Это ведет к инфляции. Если все происходит по плану, предприниматель начинает выпускать новый товар, который поступает на рынок и который по стоимости предположительно выше суммы кредитованных денег. В результате этот товар поглощает денежный избыток на рынке и инфляция падает.

Если вдуматься в описанный Шумпетером механизм, то он попросту сводится к нарушению равновесия системы. Сначала на рынок попадают деньги без товарного эквивалента и порождают инфляцию, которая потом гасится новым товаром и приводит к дефляции, откуда новый кредит вновь не восстанавливает неравновесие системы.

Системы такого типа, как и растения, обеспечивают собственный рост за счет дисбаланса. Но в случае рынка дисбаланс этот имеет по-своему иллюзионистский характер, так как связан с созданием дополнительной покупательной способности из ничего. Можно описать модель Шумпетера и иными словами. Речь идет об экстатическом выходе системы из самой себя, о механизме разбалансирования, который система интегрирует в свое тело и который становится *причиной* изменения. Рынок в такой перспективе оказывается экспрессивным организмом, выражающим в росте производства имманентный для него выход из себя самого.

Этот выход из себя самого грубо соответствует сартровскому *le pour-soi*, бытию для себя, чисто человеческому свойству не подпадать под принцип идентичности. В этом принципе заключен механизм историзма, развития и свободы. Но то, что принцип этот выводит растение или рынок из мира неорганической идентичности, чрезвычайно существенно. Дело в том, что экстатическое бытие может пониматься и как принцип субъективности. Вот как определял субъективность Делёз в своей первой книге: «Субъект определяется движением и через движение своего собственного

⁸⁸ Joseph A. Schumpeter. The theory of economic development. New York — Oxford, Galaxy — Oxford University Press, 1961, p. 109.

развития. Субъект — это то, что развивает само себя. Вот единственное содержание, какое мы можем придать идее субъективности: субъект выходит за свои пределы, он ставит под сомнение самого себя⁸⁹. Это определение субъекта решительно противостоит картезианскому, целиком зависимому от репрезентативности. Но оно же позволяет определить место субъекта в экспрессивной форме. Субъект оказывается, по существу, эквивалентным самому принципу движения, заключенному внутри этой формы. То, что приводит эту форму в движение, то, что оказывается движущей силой экспрессивности, может быть в принципе определено как субъект. Конечно, знание, которое получает субъект экспрессивности, — это знание Спинозовских аффектов, *rathos*'а, а не концептуальное знание. Не трудно понять, что экспрессивные формы систематически переводятся нашей культурой в понятийные и языковые. Именно об этом говорил Лефевр, который считал, что всякий символ по своему генезису экспрессивен, а по форме, которую он в результате своего движения приобретает, — дискурсивен и прерывист.

В книге своих необычных эссе «Введение в современность» Лефевр поместил текст «Весть распятого солнца». «Распятое солнце» (то есть видение солнца, перерезанного церковным крестом) когда-то побудило Лефевра к созданию «теории моментов». Философ писал об этом своем опыте в мемуарной книге 1959 года «Бремя и покой». История эта стала широко известной и неожиданно привела к тому, что на стенах парижских домов появилось множество граффити, изображающих солнце, перечеркнутое крестом. Среди прочих этот символ использовали и неонацисты, которые видели в нем сочетание кельтских (галльских) корней с христианством. Лефевр переживал это тиражирование символа как его падение, деградацию. Он писал: «Символ распятого солнца возникает из темной и светоносной бездны интуиций о космосе, предшествующих рефлексивной мысли, дискурсивному сознанию и проникновению знания в практику. Он возникает даже из более странной бездны, той страстной бездны, которую мы называем “природой”, бездны энергий и творящих импульсов мира. Он одновременно экспрессивен и значим. Он выражает бесконечность и сияние материальной природы. Он означает через знаки, которые он несет, круг и крест — конечность всего, что существует»⁹⁰. Но постепен-

⁸⁹ Ж. Делёз. Эмпиризм и субъективность: Опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М., 2001, с. 86. Gilles Deleuze. Empirisme et subjectivité. Paris, PUF, 1953, p. 90.

⁹⁰ Henri Lefebvre. Introduction to Modernity. London — New York, Verso, 1995, p. 97—98.

но аспект сигнификации подчиняет себе аспект экспрессивности и приводит к упадку символа.

Революция — феномен гораздо более экспрессивный, чем саморазвитие рынка. Смещение энергий, экстатическое несовпадение с собой тут достигает пароксизма. Та пустая масса ничем не обеспеченного эквивалента, которая приводит в движение рынок и придает ему экспрессивность, здесь совершенно подчиняет себе социальный организм и делает невозможным восстановление устойчивых круговоротов. Но в силу этого нарушается саморегуляция системы, и система приобретает характер сплошной, взрывной экспрессивной субъективности, своего рода тотального произвола. Когда Лефевр пишет о «страстной бездне энергий», он по-своему определяет экспрессивную форму революционного взрыва. Но поскольку революция — это чистая стихия экспрессивности, она совершенно не поддается картезианскому рациональному репрезентированию.

Глава 8

СМЫСЛ ПРИХОДИТ В МИР (Заметки о семантике Дзиги Вертова)

Старый большевик и основатель Пролеткульта А. Богданов писал о революционной эпохе: «Души людей беззаветно раскрывались навстречу будущему, настоящее расплывалось в розовом тумане, прошлое уходило куда-то в даль, исчезая из глаз. Все человеческие отношения стали неустойчивы и непрочны, как никогда раньше»¹. В этой ситуации неопределенности искусство может видеть свое призвание в упорядочивании хаоса, организации бесформенного материала жизни в смысловые порядки. В СССР это положение вполне относимо к революционному кинематографу Вертова и Эйзенштейна, мыслящих не в категориях киноэстетики, а именно в категориях своеобразно понимаемой семантики жизни. Анализ такой семантики у Эйзенштейна будет предложен читателю в следующей главе. Здесь же я остановлюсь на программе Вертова, как она мне представляется.

* * *

То, что революция — это событие смысла, было особенно ясно революционным художникам. Монтаж, завладевший в это время умами режиссеров, был особенно привлекателен потому, что позволял производить манипуляции с фрагментами неорганизованной реальности, из которой с его помощью извлекался смысл. Кино могло буквально пониматься как революционная машина производства смысла из самой реальности.

Но для этого реальность должна мыслиться как не имеющая определенного смысла. Такое понимание реальности исключало миметическое ее воспроизводство. Ведь, чтобы что-то имитировать, репрезентировать, это что-то должно иметь определенные очертания, форму, быть умопостигаемой тотальностью. Идея производства самой реальности как осмысленной целостности решительно отвергала репрезентацию.

Мне представляется, что только в контексте общереволюционного преобразования действительности можно понять и революционную киноэстетику, которая никак не объяснима исключительно из самого кино и его нужд, и особенно из представлений о кино как репрезентативно-миметическом искусстве. Один из критиков «Со-

¹ А. А. Богданов. Вопросы социализма. М., Политиздат, 1990, с. 104.

ветского экрана» писал о только что вышедшей тогда «Стачке» Эйзенштейна:

Сегодня — мы констатируем — сделан поворотный этап в советской кинематографии; подлинное значение его будет учтено, может быть, не сегодня, а несколько позже, когда мы убедимся в том, что эта новая форма есть в то же время и новое содержание, так как в нее легко и удобно умещается все своеобразие той коммунистической установки всех явлений общественности и быта, которые никак не хотят и не могут уложиться в формы «старого доброго искусства»².

Фильм Эйзенштейна понимается как форма, в которую «укладываются» быт и коммунистическая установка сознания одновременно, как форма, в которой быт «легко и удобно» совмещается с «установками» сознания.

Виднейший теоретик Лефа Осип Брик так описывал новую ситуацию в искусстве:

...приток нового материала наблюдался всегда, а не только теперь, и сюжетные схемы всегда легко с этим материалом справлялись, а если и не справлялись, то откидывали как непригодный, и никто на это не сетовал, никто на это не негодовал. Между потребителем и реальным материалом стоял художник, и потребитель непосредственного отношения к материалу не имел. Художник преподносил ему готовые вещи, и потребитель ничего другого от него не требовал. Единственное требование заключалось в некотором обновлении сюжетных схем или повествовательного фона, но самая система изготовления художественных вещей неудовольствия не вызывала. <...> В наши дни положение решительно изменилось. <...> Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала. Если прежде на первом плане стояло художественное произведение, а материал был для него только необходимым сырьем, то сейчас отношения радикально изменились. На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации и, как оказалось, способ далеко не совершенный³.

² Ю. Рист. Новые пути (По поводу картины «Стачка»). — Советский экран, № 2(12), 31 марта 1925 года.

³ Осип Брик. Фиксация факта. — Киноведческие записки, № 69, 2004, с. 319—320 (впервые опубликовано в журнале «Новый Леф», № 11—12, 1927)

Речь идет о фундаментальном изменении функции искусства. В старые времена между жизнью и зрителем или читателем стоял художник, имевший в запасе репертуар репрезентативных и нарративных схем, которые позволяли представлять жизнь в художественной форме. Эти схемы были первичны по отношению к материалу жизни. Сегодня же речь идет о самоорганизации материала жизни, который не укладывается в знакомые художественные формы. Жизнь теперь сама ищет смысл через искусство, а не искусство транслирует эстетические ценности через организованный им жизненный материал. Более того, «всякий тенденциозный отбор материала», непременно сопровождающий его подчинение эстетическим моделям, понимается Бриком как *«искажение»*:

Теперь именно это искажение, этот тенденциозный отбор, рассматривается как недостаток метода, как минус. Вот почему люди предпочитают иметь слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо сложенным построением, в которое эти факты втиснуты как в «прокрустово ложе»⁴.

Соответственно художник утрачивает функцию медиатора между искусством и жизнью. Жизнь самоорганизуется в смысловые структуры, лишь используя художника для своих целей. Эйзенштейн пишет, что у Вертова «монтаж обнаруживал бессмысленность автора»⁵.

В широком смысле искусство становится смыслонесущим словом самой революции, которая и есть практика интенсивной символизации жизненного материала.

Мне представляется, что фильмы Вертова следует понимать как такого рода формы совмещения повседневности и смысла. В известном манифесте Вертова «Киноки. Переворот», опубликованном в «Лефе» в 1923 году, о киноках говорится: «мы — мастера зрения — организаторы видимой жизни»⁶. Речь идет именно об организации жизни, а не о создании художественных произведений с эстетическим значением. Вертов в манифесте постоянно возвращается к одной и той же ситуации: кино с его киноглазом погружается в хаос жизни и подвергает этот хаос упорядочивающей трансформации. Главной задачей киноков провозглашается «использование

⁴ Осип Брик. Фиксация факта. — Киноведческие записки, № 69, 2004, с. 320.

⁵ Эйзенштейн в архиве А. Р. Лурия. — Киноведческие записки, № 8, 1990, с. 90.

⁶ Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2. М., Эйзенштейн-центр, 2008, с. 42.

киноаппарата, как Кино-Глаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство»⁷. Или: «В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и сталкивающихся — в жизнь входит просто глаз»⁸. В этом раннем документе Вертов видит расшифровывающую, смыслообразующую способность глаза в его способности к «схематизации» движения. Обычный человеческий глаз, по его мнению, является внешним неподвижным наблюдателем хаоса движений, которые как бы отчуждены от него. В качестве внешнего наблюдателя он не в состоянии постичь смысла изучаемой им ситуации, всегда искажаемой самой позицией вовне. Киноглаз освобождает себя от «неподвижности человеческой»⁹. Он погружается в динамическую стихию, встраивается в нее, «отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчлняя движение или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы, этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы»¹⁰.

Погружение глаза внутрь мира напоминает погружение человека внутрь здания, когда архитектурное сооружение непосредственно воздействует на моторику его тела и оказывает прямое аффективное воздействие на сознание. Генрих Вёльфлин совершенно в духе Спинозы писал в своей ставшей классической книге «Ренессанс и барокко»: «Мы всегда проецируем телесное состояние, соответствующее нашему; весь внешний мир мы интерпретируем в соответствии с экспрессивной системой, знакомой нам по нашим телам»¹¹. И добавлял: «...очевидно, что архитектура — это искусство телесных масс, которое вступает в отношение с человеком только как с телесным существом. Это выражение своего времени, в той мере в какой оно отражает телесную сущность человека и его особые привычки поведения и движения <...> архитектура выражает “Lebensgefühl” эпохи»¹².

Погружаясь в динамику жизни, киноглаз должен позволить зрителю испытать на себе воздействие среды как телесной массы, непосредственно влияющей на положение тела, то есть он должен заменить репрезентативность внешнего образа на экспрессивность телесного переживания, которую до того давала только архитектура.

⁷ Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2. М., Эйзенштейн-центр, 2008, с. 38.

⁸ Там же, с. 41.

⁹ Там же, с. 40.

¹⁰ Там же, с. 41—42.

¹¹ Heinrich Wölfflin. Renaissance and Baroque. London, Fontana, 1964, p. 77.

¹² Ibid., p. 78.

В результате складываются совершенно иные отношения между мозгом и глазом (Вертов пишет о совместном действии «раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека»)¹³. Мозг теперь не воспринимает картины, репрезентацию жизни, но получает импульсы от испытываемого им движения глаза внутри жизненного хаоса. По существу, речь идет о переходе от репрезентативной модели искусства к экспрессивной. Попадая внутрь ситуации и подчиняя себя внутренней ее динамике, киноглаз занимает место «причины», истока происходящего. Он получает доступ к экспрессивному самопроявлению жизни. Восприятие перестает быть пассивным и исключительно зрительным, но становится по своей сути *кинестезическим*. Мозг воспринимает динамические схемы движения, абстракцию динамических процессов. «Видите ли вы схему движения людского потока, когда смотрите невооруженным глазом? — спрашивает Вертов. — Нет, не видите, потому что только кинематографическим глазом это можно видеть»¹⁴. Действительность, таким образом, схематизируется через *кинестезические переживаемые диаграммы движения*. Эти схемы движения — не просто линии абстрагирования, но линии выявления принципиальных жизненных связей, это линии смысла¹⁵.

В связи со сказанным следует напомнить о том, что в молодости Вертов учился в Петербургском психоневрологическом институте, основанном Бехтеревым в 1907 году, а потому несомненно был знаком с рефлексологическим учением основателя института, которое проступает в его теоретизировании¹⁶.

Бехтерев разработал учение о *сочетательных рефлекссах*, в которых участвует прошлый опыт и которые объединяют ощущения, поступающие в мозг извне, с центробежными иннервациями, в том числе ответственными за движения человеческого тела. Он отказался от ранее доминировавшего представления о мозге как органе, в котором ощущения локализовались в определенных воспринимающих центрах (зрения, слуха и т.д.). По его представлениям, кора мозга состоит из «приводно-отводных областей», в которых цен-

¹³ Там же, с. 42.

¹⁴ Дзига Вертов. [Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве]. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 149.

¹⁵ См. об аналогичных опытах организации смысла из динамики хаоса во французской культуре начала XX века в главе «Клиnamen» моей книги «Наблюдатель. Очерки истории видения». М., Ad Marginem, 2000, с. 207—267.

¹⁶ Мы привыкли ассоциировать рефлексологию с работами Павлова, которые имели меньшее значение для культуры своего времени, чем исследование Бехтерева, который ушел в тень в связи с присуждением Павлову Нобелевской премии.

тробежные проводники, проводящие импульсы от мозга к периферии, соединяются с центростремительными проводниками, проводящими импульсы от органов чувств к мозгу. Важную роль в таком взаимодействии центростремительного и центробежного играют *представления*. Бехтерев писал:

Что же касается представления, то, как известно, оно никогда не возникает путем притока импульсов с периферии, т.е. от воспринимающего аппарата, а возникает только благодаря ассоциативной, или сочетательной деятельности коры, первичным толчком для которой всегда служит раздражитель, действующий на сторонний воспринимающий орган. Но, как сказано ранее, воспринимающие клетки связываются при посредстве ассоциативных клеток или непосредственно только с центробежными клетками других частей коры. Поэтому при возбуждении данной области коры через сочетательные связи в этот процесс вводится только отводная ее часть, сохраняющая след от бывшего ранее возбуждения. В результате получается представление, т.е. переживание прошлого, лишенное тех качеств, которые получают под влиянием возбуждения с периферии специфическими импульсами, но способное возбудить двигательный аппарат соответствующего воспринимающего органа...¹⁷

Поэтому восприятие у Бехтерева всегда связано с воспоминанием и легко переходит в представление. Это, по существу, старая философская, лейбницевская *apperception*, примешивающая к непосредственному восприятию память предшествующего опыта. Без такой примеси человек не может назвать видимый им предмет. Без связи центробежного и центростремительного и возникающих в результате сочетательных рефлексов мозг вообще не может работать. Бехтеревская модель была тесно связана со старой метафизической традицией. Представление у него трансцендирует время и сочетает в себе настоящее с прошлым, то есть дает нам некий синтез действительности, синтез онтологического свойства. Напомню, что Хайдеггер видел прообраз Бытия в способности гомеровского провидца Кальхаса одновременно видеть прошлое, настоящее и будущее. Хайдеггер замечает по поводу этой способности ясновидца: «Видение определяется не глазом, но вспышкой Бытия»¹⁸. Апперцепция Бехтерева как будто относится именно к разряду таких

¹⁷ В. М. Бехтерев. Будущее психиатрии. Введение в патологическую рефлексологию. М. — СПб., Наука, 1997, с. 78.

¹⁸ Martin Heidegger. The Anaximander Fragment. — In: M. Heidegger. Early Greek Thinking. San Francisco, Harper, 1984, p. 36.

репрезентативно-метафизических феноменов. Но чистая репрезентативность усложняется у него наличием внутренней динамики.

Поскольку Бехтерев мыслил мозг как орган, состоящий из «сочетательных» областей, он рекомендовал говорить не отдельно о двигательных или воспринимающих областях, но о «зрительно-двигательной, слухо-двигательной, обонятельно-двигательной, вкусо-двигательной, осязательно-двигательной, или активно-осязательной, мышечно-статической, преддверно-статической, эмоционально-соматической, или мимико-соматической, областях и об области активного сосредоточения»¹⁹. То, что любой психический процесс завершается у Бехтерева движением, конечно, не удивительно, ведь именно движение было простейшим выражением рефлекторной активности. Но именно этот кинетический момент отделяет представление Бехтерева от того, которое у Хайдеггера осуществляется через вспышку Бытия.

Вертов, в духе Бехтерева, мыслит в кинестезических терминах, когда восприятие определенной формы движения или его диаграммы прямо переходит в определенную форму абстрагирования или абстрагирующего представления (отчасти так же мыслил динамику линии и Эйзенштейн). Согласно такой модели, достаточно погрузить глаз в хаос жизни и динамизировать его соответственно с кинетическими доминантами этого хаоса, чтобы мозг оказался способен к новым представлениям.

Вертов пишет о киноках, что они «проводят действительность в человеческое сознание»²⁰. Для этого кино должен прежде всего попытаться упорядочить элементы жизненного хаоса. Упорядочение хаоса и есть обнаружение жизни «как она есть», то есть жизни в ее скрытой смысловой структуре. «Кинок-наблюдатель внимательно следит за обстановкой и людьми, которые его окружают, и старается связать между собой отдельные разряженные явления по общим и характерным признакам»²¹. И, в духе Бехтерева, Вертов поясняет: «Факты эти должны быть достаточно хорошо и понятно организованы, чтобы входить в сознание рабочего зрителя без особого труда и, в свою очередь, вызывать в нем воспоминания (ассоциации) о других виденных им фактах или случаях, произошедших с ним самим»²². Речь здесь как раз и идет о преобразении восприятия в воспоминание, то есть о генезисе *представления*.

¹⁹ В. М. Бехтерев. Будущее психиатрии. Введение в патологическую рефлексологию, с. 79.

²⁰ Дзига Вертов. Ответ на пять вопросов. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 61.

²¹ Дзига Вертов. Кино-глаз. — Там же, с. 76.

²² Дзига Вертов. «Кино-глаз» и видимый мир. — Там же, с. 64.

Но переход от внешнего статического наблюдателя к динамическому взгляду изнутри жизни, получающий обоснование у Бехтерева, имеет и иной смысл. Художник, от посредничества которого хочет избавиться Вертов, — это именно внешний наблюдатель, субъект, роль которого сводится к фиксации движения жизни в художественных формах, репрезентаций, имеющих, по существу, статический характер. Лет за десять до Вертова ту же проблему обсуждал молодой Георг Лукач в своей первой книге «Душа и формы». Книга эта была критикой эстетизма. Роль эстета (им, в частности, служит у Лукача Кьеркегор) — «полагать устойчивые пункты посреди беспрестанно колеблющихся жизненных переходов и абсолютные качественные различия — в диффузном хаосе нюансов»²³. Лукач пояснял: «...жизнь для поэта есть лишь сырой материал. Лишь его спонтанно насилующие руки способны вылепить однозначность из хаоса, символы — из нечувственных явлений, способны придать формы=границы и значение тому, что тысячекратно разветвилось и расплылось»²⁴. Избавление от художника как инстанции, превращающей бесформенный мир в формы, равнозначно уничтожению внешней позиции неподвижного наблюдателя. У Вертова форма, возникающая из самой жизни, не должна обрести эстетическую определенность, но призвана сохранить, как у Бехтерева, комплексный характер ассоциации и двунаправленности «сочетательных рефлексов». Таков ответ Вертова на вызов эстетизма.

Поскольку устанавливаемый порядок связывается в сознании зрителя с аналогичными явлениями в прошлом, «под фиксацией жизни как она есть следует понимать фиксацию исторического процесса»²⁵. Упорядочивание снятых на пленку «кусков» жизни следует принципу, который Вертов до конца не разъясняет, но упоминает неоднократно. Принцип этот получает свое выражение на последней стадии монтажа, которую режиссер называет «генеральным монтажом»: «Соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков. Непрерывная перестановка кусков-кадров до тех пор, пока все куски не уложатся в такой ритмический ряд, где все смысловые сцепления будут совпадать со зрительными»²⁶. Как конечный результат всех этих смещений и смешений и сокращений, мы получаем как бы зрительное уравнение, как бы зрительную формулу»²⁷. Принцип сов-

²³ Георг фон Лукач. Душа и формы. М., Logos-altera, 2006, с. 78.

²⁴ Там же, с. 88.

²⁵ Дзига Вертов. «Кино-глаз» и видимый мир, с. 64.

²⁶ Нетрудно заметить, что работа кинематографиста тут мало чем отличается от мифологического бриколажа, описанного Леви-Строссом.

²⁷ Дзига Вертов. [Что такое кино-глаз]. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 161.

падения смысловых спелений со зрительными сформулирован Вертовым в период работы над «Человеком с киноаппаратом» и является главным основанием для отказа от слова в этом фильме. Слово, как и художник, оказывается искажающим медиатором видимой реальности и смысла. Видимая реальность должна совпадать со смысловой помимо слова, через непосредственное наложение смысловых динамических схем в памяти зрителя. Слово заставляло бы процесс перестановок материала подняться на концептуальный уровень, то есть совершить скачок от эмпирики голых фактов и вещей к неким смысловым универсалиям. Но этого скачка Вертов и не хочет осуществлять, тем более что предыдущие его эксперименты с патетическим словом в титрах были подвергнуты критике и оказались не очень убедительными.

Зрительно-смысловые формулы, которых с помощью фильма ищет революционная действительность, опираются на тематические блоки. Известно, что организация работы у киноков строилась вокруг набора заранее планируемых тем. Выявление темы — это первый этап организации бытового хаоса. При этом роль режиссера на первом этапе работы сводилась к формулировке тематического задания. Сам же режиссер на этапе съемок был призван не оказывать влияния на кинока, чтобы не подвергнуть материал насилию со стороны своего замысла. Речь шла именно о том, чтобы позволить жизни «самой» организовать себя в текст. Во «Временной инструкции кружкам “Киноглаза”» (1926) Вертов писал:

Работа киноаппаратов напоминает работу агентов ГПУ, которые не знают, что их ждет впереди, но у которых есть определенное задание: из гуши жизненной путаницы выделить и выявить такой-то вопрос, такое-то дело.

а) Кинок-наблюдатель внимательно следит за обстановкой и людьми, которые его окружают, и старается связать между собой отдельные разрозненные явления по общим или характерным признакам. Кинок-наблюдатель получает тему от руководителя кружка или сам выбирает тему и извещает об этом руководителя.

б) Руководитель кружка или киноразведчик раздает темы наблюдателям и вначале помогает каждому наблюдателю делать сводку его наблюдений. Когда все сводки руководителем собраны, он, в свою очередь, группирует их, переставляет отдельные данные, до тех пор пока не добьется достаточно ясного построения темы²⁸.

Таким образом, «наблюдатели» фиксируют материал без участия руководителя (режиссера), который вмешивается в оформле-

²⁸ Дзига Вертов. Кино-глаз. — Там же, с. 76—77.

ние материала только на стадии тематического задания и в конце перестановок и комбинаций, то есть окончательного монтажа.

Фильмы строились именно как движение от хаоса к тематически организованному порядку. Так, судя по сохранившимся рукописным наброскам к фильму «Кино-глаз», последний первоначально задумывался именно как фиксация жизни в соответствии с тематическим каталогом изображений²⁹. Один из набросков содержит длинные списки изображений на какую-нибудь одну тему. Например: руки, ноги, глаза. Приведу пример:

1. Слепой (ощупью по улице).
2. Близорукая.
3. Спящие.
4. Мертвые глаза.
5. Глаза кинока-наблюдателя.
6. Глаза монтажницы.
7. Глаза, вооруженные биноклем.
8. Смотрят в подзорную трубу на бульваре.
9. Смотрят в шелку сладкие глаза³⁰, —

и т.д. Всего в списке глаз 41 позиция. Тематический список рук длиннее — в нем 127 позиций. Набросок показывает, как первоначально мыслил Вертов строение своего фильма. После тематических блоков возникают изображения киноков, подбирающих куски тематически (такие же изображения тематических подборок кино-материала потом возникнут и в «Человеке с киноаппаратом»): Свилова собирает блок из рук, Зотов из ног. Киноки собираются на совет. «Доклад Свиловой “руки”», «Доклад Зотова “ноги”». Далее Вертов записывает: «11. Кинок у запутавшегося в хаосе. 11. (так! — М.Б.) Распоряжение Совета Трои: приостановить хаос. 12. Прыжок в воду. Моменты остановок. 13. Время остановилось. 14. Мусорный ящик. Руки тряпичника. Неподвижность»³¹.

Иными словами, «сюжет фильма» — это именно самоорганизация жизни, во время которой хаос вместе с течением времени приостанавливается решением высшего органа киноков в составе

²⁹ Первоначально планировалось создание шести серий «Кино-глаза». Когда же этот проект потерпел фиаско, Вертов смонтировал фильм из материалов, первоначально предназначавшихся для разных серий: «Я уже достаточно владел организацией материала, чтобы выйти из положения непобежденным», — заявлял он в выступлении 21 февраля 1929 года (Дзига Вертов. [Из истории киноков.] — Там же, с. 167).

³⁰ Дзига Вертов. [Руки, ноги, глаза, темы]. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Драматургические опыты, т. 1, с. 85.

³¹ Там же, с. 86.

Вертова, Михаила Кауфмана и Ивана Белякова. Отсюда в «Киноглазе» известные эксперименты с обратным ходом времени и т.д. Вслед за этим следует: «34. Кинок Дзига Вертов составляет этюд на тему “глаза”. 35. Глаза. 36. Задача геометрическая»³².

Существенно, что тематизация тут проведена через оппозицию/сопоставление кинетических органов (рук, ног) и органов чувств (глаза), взаимодействие которых призвано, согласно рефлексологии Бехтерева, организовывать сенсорно-двигательные комплексы, в которых «ощущения» переходят в «представления» через синтез сенсорного и моторного. Организация движения рук и ног осуществляется на основе организации позиции глаза, его включенности в хаос мира. Глаз позволяет упорядочить хаос рук и ног, глаз встраивается в их движение, помогая запутавшемуся в хаосе киноку выйти в область смысла. Фрагментация тел, их разборка на руки, ноги и глаза — это полное царство хаоса. Конечно, как это часто бывает у Вертова, проект этот плохо артикулирован, но общий смысл его ясен: от хаоса через динамическую организацию зрения и связь с моторикой — к фиксации жизни в формах смысла. Показательно, что и «Человек с киноаппаратом», при всем его отличии от «Киноглаза», следует, по существу, той же схеме. В плане фильма Вертов пишет:

Скрещиваются улицы и трамваи. Здания и автобусы. Ноги и улыбки. Руки и рты. Плечи и глаза.

Вращаются рули и колеса. Карусели и руки шарманщиков. Руки швей и колесо выигрышной лотереи. Руки мотальщиц и тупфли велосипедистов. Поршни паровоза, маховые колеса и всевозможные части машин. <...>

Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда.

Как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом зрительном хаосе бегущей жизни?³³

Кинок с его механическим киноглазом проникает в хаос жизни, и картина мира меняется, жизнь принимает формы того, «как она есть». Если сформулировать происходящее языком онтологии, то можно сказать, что в видимости здесь проявляется бытие. «В процессе наблюдения и съемки, — записывает Вертов, — постепенно проявляется жизненный хаос. Все не случайно. Все закономер-

³² Дзига Вертов. [Руки, ноги, глаза, темы]. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Драматургические опыты, т. 1, с. 87.

³³ Дзига Вертов. Человек с киноаппаратом. — Там же, с. 124.

но и объяснимо»³⁴. Сюжет тот же, что в «Кино-глазе»: жизнь обнаруживает внутреннее единство и приобретает смысл. Тематическое единство каталогов претерпевает качественное изменение. Из него вырастает Означающее с большой буквы: «Каждый крестьянин с сеялкой, каждый инженер с чертежом, каждый пионер, выступающий на собрании в клубе, — все они делают одно и то же нужное великое дело»³⁵. Тематическое единообразие, «соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков», о котором говорил Вертов, в некоем пароксизме значения преобразуют неопределенность реального в символическое. Каждый элемент, каждый кусок теперь оказывается как бы эквивалентен другому и в принципе может быть заменен другим. Большое Означающее начинает целиком пронизывать жизнь.

Проблема Вертова заключается в том, что он не может внятно определить принцип, который бы позволил множеству «однородных», тематически подобранных элементов образовать некое смысловое единство. Поскольку Вертов не хочет подчинять свои тематические каталоги субъективности, а стремится сделать их продуктом механического глаза, он не в состоянии определить той инстанции, которая способна осуществить смысловой синтез. Нет сомнения в том, что Вертов, сам того не сознавая, столкнулся со старой философской проблемой. Кант писал о принципе синтеза разнородных элементов нашего опыта:

...должно существовать нечто такое, что делает возможным само это воспроизведение явлений, т.е. служит априорным основанием необходимого синтетического единства их. Мы тотчас же согласимся с этим, если вспомним, что явления суть не вещи в себе, а лишь игра наших представлений, которые в конце концов сводятся к определениям внутреннего чувства. Если, далее, мы можем доказать, что даже наши чистейшие априорные созерцания доставляют знание только тогда, когда содержат такую связь многообразного, которая делает возможным полный синтез воспроизведения, то отсюда следует, что и этот синтез воображения основывается до всякого опыта на априорных принципах и что мы должны допустить существование чистого трансцендентального синтеза воображения, который лежит в основе самой возможности всякого опыта (так как опыт необходимо предполагает воспроизводимость явлений)³⁶.

³⁴ Дзига Вертов. Человек с киноаппаратом, с 125.

³⁵ Там же, с. 125.

³⁶ Иммануил Кант. Критика чистого разума. — И. Кант. Собр. сочинений в восьми томах, т. 3. М., Чоро, 1994, с. 627—628.

Трансцендентальная способность воображения — это качество субъекта, субъективности. До Канта Юм утверждал, что способность воображения находится в прямой связи со страстями и качественно меняется под их воздействием: «...живые страсти, как правило, сопровождают живое воображение»³⁷, — писал он. Субъективность воображения имеет, таким образом, прямое отношение к пафосу, без которого трудно понять сам процесс организации элементов в систему, внешне основанную на тематическом сходстве. Для того чтобы отдельные элементы вошли в некое отношение, чтобы между ними была установлена связь, необходимо усилие субъективности, которая сама по себе возникает под воздействием аффектов. Уайтхед, вполне в духе Юма, говорил не о субъекте, но о *superject*'е, который складывается через аффективную экстатическую дестабилизацию: «Чувства нацелены на чувствующего как на их конечную цель. Чувства являются тем, чем они являются, во имя того, чтобы их субъект мог быть тем, что он есть. И далее в трансцендентальной плоскости: поскольку субъект — это то, чем его делают его чувства, только благодаря чувствам субъект объективно обуславливает творчество, трансцендирующее самого себя»³⁸. Субъект выбрасывается из себя в творческом порыве только благодаря тем чувствам, которые его дестабилизируют и делают *superject*'ом.

Такого рода экспрессивная субъективность заставляет нейтральный набор элементов стать системой в момент решительного сдвига, аффективного скачка из себя самой, скачка, который сопровождает трансцендентальную способность воображения. Делёз так формулирует эту дилемму:

Теперь мы должны задать следующий вопрос: когда мы говорим о субъекте, что мы имеем в виду? Мы имеем в виду, что воображение из простого собрания становится способностью; распределенная коллекция становится системой. Данное подхватывается в движении и благодаря движению, выходящему за рамки данного; дух становится человеческой природой. Субъект изобретает, он верит: он — *синтез, синтез духа*³⁹.

Делёз говорит, что «данное» нам (факты) принадлежит природе, но для того, чтобы «данное» приобрело смысл, должна сос-

³⁷ David Hume. A Treatise of Human Nature. Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 273.

³⁸ Alfred North Whitehead. Process and Reality. New York — London, The Free Press, 1978, p. 222.

³⁹ Gilles Deleuze. Empirisme et subjectivité. Paris, PUF, 1953, p. 100.

тояться встреча природы и человеческой субъективности. И встреча эта должна состояться в режиме дестабилизации фактов, их динамизации. Ведь установление связей — это именно погружение элементов, фактов в создаваемое субъективностью движение времени или в ощущение пространственной смежности. Но именно чувство времени и пространства и есть продукт *pathos'a*, аффектов.

Эйзенштейн понимал это лучше Вертова. В ранней и заслуженно знаменитой статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (1924) Эйзенштейн атакует эстетику киноглаза за нейтральность, отсутствие аффекта. Напомню, что только аффект позволяет форме стать экспрессивной, ведь только активно воздействуя на душу, такая форма позволяет зрителю или читателю самому пережить «причину» происходящего. Иначе, используя выражение Спинозы, зритель будет обречен на взаимодействие с неадекватными, чисто репрезентативными идеями, идеями действительности, представленными в нейтральных и дистанцированных образах. Любопытно при этом, что сама программа погружения киноглаза в динамику жизни, антирепрезентативная по своему существу, насколько не смущает Эйзенштейна, для которого чистый динамизм не экспрессивен, так как, позволяя слиться с подвижностью природы, он не несет в себе конфликтности, необходимой для экспрессии.

Эйзенштейн сравнивает киноглаз с видением импрессионистов:

Подобно славному импрессионисту, «Киноглаз» с этюдничком в руках (!) бегаёт за вещами, как они есть, *не врываясь мятёжно в неизбежность статики причинности их связи, не преодолевая эту связь в силу властного социально-организаторского мотива, а подчиняясь её «космическому» давлению.* Фиксируя её внешнюю динамичность, Вертов маскирует этим статику несомого им пантеизма...⁴⁰

Эйзенштейн так завершает свою критику: «“Киноглаз” не только символ видения, но и символ созерцания. Нам же нужно не созерцать, а действовать. Не “Киноглаз” нам нужен, а “Кинокулак”»⁴¹, то есть чисто аффективная экспрессивность.

Вертов, не признавая роли субъективности как способности испытывать воздействие, аффект, подменяет ее чистой динамикой монтажа, формы, которая благодаря своей энергии создает своего рода химеру субъективности. С его точки зрения, сама динамика

⁴⁰ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 1. М., Искусство, 1964, с. 114.

⁴¹ Там же, с. 115.

монтажа, а в некоторых случаях фиксация момента, производит эффект «выхода из себя». В результате тематический каталог начинает перерастать в систему связей без видимой опоры на субъективность. Коммуникация как бы осуществляется вне субъекта, между самими компонентами реальности. Реальность сама становится *экспрессивной*, почти так же, как сотворенный мир у Спинозы.

Показательно, что в «Человеке с киноаппаратом» даже на уровне тематики большое значение приобретает мотив коммуникации. Кадры газет, телефонных станций, хроники и даже городской коммуникации в виде транспортных узлов и регулировщиков движения сплетаются в единый образ разрастающихся связей. Соположение фактов вырастает в смысловую структуру. Но смысл этой структуры не поддается понятийной формулировке, это чистая структура динамического взаимодействия элементов. Социалистический город трактуется именно как экспрессивное целое, манифестирующее движение во множестве своих «атрибутов» и «модулов», если использовать выражение Спинозы.

На дискуссии в АРПК по поводу фильма «Одиннадцатый» был поднят вопрос, принципиальный для общей стратегии Вертова: «Первый вопрос: не упираются ли некоторые кадры фильма «Одиннадцатый» в символизм? — Нет, — отвечал Вертов. — Упора в символизм мы не делаем. Если же получается так, что некоторые кадры или монтажные фразы, доведенные до совершенства, вырастают до значения символов, то это не приводит нас в панику и не заставляет выбрасывать из картины эти кадры. Мы думаем, что символическая картина и кадры, построенные по принципу целесообразности, но вырастающие до значения символов, — это понятия совершенно разные»⁴².

Понятно, что Вертов пытается отделить символическое кино от кинематографа жизни, которым он занимается; но он не может не признать, что целесообразно построенные тематические ряды в конце концов ведут к возникновению *символа*. Символ у Вертова является продуктом *целесообразности ряда*, то есть именно динамической экспрессивности целого. Он не является для него неким устойчивым знаком вроде креста — символа христианства. Он возникает из внутренней сплетенности динамических рядов, которые в силу этого экстатического динамизма приобретают смысл, улавливают связи. В этом заключается парадокс вертовских экспериментов, отмеченный многими его критиками. Пытаясь предоставить самой жизни возможность интенсивной самоорганизации, Вертов в результате не может избежать глубокой символизации

⁴² Дзига Вертов. [Выступление на дискуссии в АРПК о фильме «Одиннадцатый»]. — В кн.: Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления, т. 2, с. 137.

своего мира. Эта символизация в разных фильмах протекает по-разному. В фильмах, предшествующих «Человеку с киноаппаратом», — «Шестой части мира», «Одиннадцатом» — символ имеет много общего с тем, как его описывал Лефевр (см. предыдущую главу). Он возникает из стихий повторения, прорывающих «семантическую сферу». Все происходит так, как если бы сам киноглаз производил сначала схематизацию, а затем символизацию жизни. И символизация эта возникает из повторения «моментов» (как называл Анри Лефевр циклические повторения времени, во время которых обнажаются символы). Когда Вертов говорит о том, что «факты» должны «входить в сознание рабочего зрителя» и «вызывать в нем воспоминания (ассоциации) о других виденных им фактах или случаях», — он, по существу, на бехтеревской основе устанавливает ту же структуру символизации. Чем пристальнее всматриваемся мы в жизнь, тем в большей мере сама эта жизнь обнаруживает в себе символические структуры. Революция следует в кино по тому же пути, по которому она следует в сознании своих участников, — «жизнь» исчезает в ней за символами. В «Человеке с киноаппаратом», однако, символ оказывается экспрессивным и потому не фиксируется в повторе, но отмечен предельной нестабильностью. Это символ, который имеет чисто динамический характер, как у Андрея Белого, у которого символ возникает из динамизации догмата, его роста, экспансии. Под догматом можно понимать символ в его стабильном, устойчивом аспекте; Белый иногда называл его «догмато-символом» и предлагал представить его в виде планиметрической фигуры, например круга или треугольника. Высший символ возникает от вращения этой фигуры, которая приобретает от этого вращения глубину. Треугольник становится конусом и через сам факт вращения вписывается во время, становится темпоральным *par excellence*⁴³. Смысл такого динамического образования неформулируем, он оказывается *выразительным* по существу, он выражает принцип, лежащий в основе роста фигуры, как в росте орнаментальной линии у Ригля или растительного завитка в органических спиралях Д'Арси Томпсона (см. предыдущую главу).

⁴³ «Символ есть измерение догмата: *третье* его глубина; ибо в символе догмат — не круг, а спирально построенный конус вращения; линия эволюции в конусе догмато-символа есть его из единственной первоположенной точки растущая плоскость кругов и фигур, в круги вписанных <...>; все точки всех линий фигур и окружностей, перетекая во времени, пухнут; в первоначальной вершине растущего конуса — соединение мига Вечности; свет наполняет весь конус; и гонит, и ширит, вращаясь, бегущий, растущий, вскрываемый догмат: в воплощениях времени» (Андрей Белый. Кризис культуры. — В кн.: Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., Республика, 1994, с. 292).

Новое парадоксально приобретает смысл только через повторение старого. Отчасти такого рода упорядочивание через повторение напоминает об эстетике Шопенгауэра, который, в отличие от Канта, не признавал за художественным гением способности к творению нового, но лишь способность к воспроизведению архетипических истоков. Клеман Россе пишет, что у Шопенгауэра жизнь являет себя во «взаимоналожении в вечном настоящем тысяч сцен, одних и тех же, до бесконечности умножающих жест настоящего, мысль настоящего. Кошмар — это повторение, сводящее иллюзию эфемерного настоящего к истине вечного настоящего, обремененного всем остановившимся прошлым, неожиданно совпавшим в единственном и вечном моменте»⁴⁴.

Показательно, что у Вертова (с его культом новизны) первоначальное обнаружение смысла предполагает остановку времени: «Прыжок в воду. Моменты остановок. 13. Время остановилось. 14. Мусорный ящик. Руки тряпичника. Неподвижность». Вода — символ *течения* времени или *остановки* времени, например у обэриутов. Мусорный ящик — знак хаоса. Остановка времени дается как важнейшая фаза обнаружения смысла прежде всего потому, что именно в остановленном времени проявляет себя повторение, из которого строится смысл. Когда киноглаз проникает в гущу жизни, он постепенно избавляется от неопределенности динамизма, схематизируя движения и таким образом обеспечивая возможность их взаимоналожения, повтора и введения смысла в схемы. Этот первый жест смыслообразования уже подчиняет себе неопределенную множественность движения толпы, в которой являет себя неуловимость ситуации. Реальность, конечно, единична и неповторима, но она входит в наше сознание в виде репрезентации, в виде «языковой реальности» только в момент повторения, в момент отрицания ее единичности. Хаос (реальное) упорядочивается только в повторах.

Вертов, конечно, ощущает опасность трансформации движения жизни в схематизм повторения и поэтому во многих своих фильмах пронизывает повторы энергичным ритмическим и динамическим импульсом. В «Человеке с киноаппаратом» Вертов пытается преодолеть инерцию повторения, наращивая динамизм до предела.

В заключение я бы хотел остановиться на одном важном философском моменте, который так или иначе связан с художественными поисками режиссера.

Соположение глаз и рук у Вертова имеет определенный философский смысл. Руки относятся к сфере делания, производства,

⁴⁴ Clément Rosset. L'esthétique de Schopenhauer. Paris, PUF, 1969, p. 59.

труда, практики, глаз — к сфере наблюдения, созерцания, познания, к сфере «теории». В течение столетий теория и практика были противопоставлены друг другу. Знание — *episteme* — противопоставлялось деланию как умению — *techné*.

Зрение, дающее нам отчужденную картину мира, часто понимается как источник идеологической деформации мира, который способен проявить свою сущность лишь в практике, делании. Начиная с Маркса, и в контексте развития современной науки, все более очевидной становится установка понимать теорию как часть практики, как преобразующее овладение миром. Как замечает Мишель Анри, «теория больше не созерцает истины. Она нацелена на овладение реальностью и, в согласии с этой целью, на схватывание реального в соответствии с теми характеристиками, которые делают это подчинение возможным. Как говорил Макс Планк, теория сегодня гласит: “Реальное теперь — это то, что измеримо”. Речь повсюду идет о достижении господства над реальным с помощью измерения, морфологии, обнаружения причинных серий, делания явления предсказуемыми и т.д.»⁴⁵.

Различие между деланием и созерцанием постепенно сходит на нет. Иными словами, зрение все больше становится неотличимым от делания. Эту трансформацию зафиксировал Гегель в начале XIX века в тексте, известном как «Иенская реальная философия». Гегель обсуждает тут именование. Он подчеркивает, что имя фундаментально отлично от вещи и от ее чувственного восприятия, оно является «поверхностным *духовным бытием*». Но имя позволяет человеку закрепить поток жизни, удержать его и подчинить себе: «Сперва оно (Я) владеет именами, оно должно *удерживать* их в своей ночи как подчиненных, которые повинуются ему; и так оно должно не только вообще созерцать имена, но созерцать их в своем пространстве как прочный порядок, ибо оно есть отношение и необходимость...»⁴⁶ Называтель имен внешне действует так же, как эстет у Лукача: он фиксирует хаос жизни в произвольном волевом порядке. Гегель называет именование «*непосредственным* изобретающим произволом», за которым как бы всплывает сохраняющийся в памяти *порядок*. Это упорядочивание, имеющее место за именованием, связывается Гегелем с *трудом*, так как в процессе упорядочивания выстраивается и само упорядочивающее Я, несущее в себе структуру этого порядка, а оттого приобретающее характер вещи:

⁴⁵ Michel Henry. The Concept of Being as Production. — Graduate Faculty Philosophy Journal, v. 10, n° 2, 1985, p. 7.

⁴⁶ Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Работы разных лет в двух томах, т. 1. М., Мысль, 1970, с. 294.

Труд одновременно [в том], что Я делает себя самого тем, что оно есть как дающее *имена*, а именно *вещью*, *сущим*. Я есть имя, и есть некая вещь. Я делает себя вещью, фиксируя в себе порядок имен. Оно фиксирует его <порядок> в себе, то есть оно делает себя самого этим лишенным мысли порядком. <...> Оно теперь выступает как деятельное — делающее движение предметом своим, каковое оно само непосредственно есть в давании имен. <...> Этот труд есть поэтому первое внутреннее действие [, направленное] на себя самого, и вполне нечувственное занятие и начало свободного возвышения духа, ибо он имеет здесь предметом себя — гораздо более высокий труд, чем ребяческие занятия внешними, чувственными или нарисованными картинами, растениями, животными...⁴⁷

И Гегель определяет параметры этой деятельности: «*фиксирование*, абстрагирование, вычленение, усилие, преодоление неопределенности ощущения. Но делание это исходит изнутри самого себя»⁴⁸.

Именно этим и занимается глаз Вертова, задача которого выйти за пределы «изобретающего произвола» в область производства, труда, то есть самой жизненной активности, ассоциируемой с рукой. Абстрагируя реальность, преодолевая «неопределенность ощущения», то есть хаос, киноглаз постепенно формирует зрителя как часть этой хаотической реальности. Через освоение хаоса происходит постепенная перестройка отношений между глазом и мозгом. В таком контексте теория (зрение) оказывается неотделимой от практики (делания), а упорядочивающее зрение становится соизмеримым с трудом руки (хотя, с точки зрения Гегеля, и является трудом более высокого порядка). Совершенно в том же духе формулировал незадолго до Вертова задачи искусства Виктор Шкловский: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видения, а не как узнавания; <...> искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»⁴⁹. Видение у Шкловского прямо связано с переживанием делания, но, в противоположность Гегелю, противостоит называнию, именованию, по мнению Шкловского связанным с узнаванием.

Такое теоретическое понимание фундаментальной деятельности переструктурирования, производства самой жизни, имеет место у Маркса и Энгельса в «Немецкой идеологии». Маркс и Энгельс замечают, что «при всех прошлых революциях характер деятельно-

⁴⁷ Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Работы разных лет в двух томах, т. 1. М., Мысль, 1970, с. 296.

⁴⁸ Там же, с. 296.

⁴⁹ Виктор Шкловский. О теории прозы. М., Федерация, 1929, с. 13.

сти всегда оставался нетронутым», новая же коммунистическая революция призвана изменить сам характер деятельности, «устранить труд», как они пишут. Изменение характера деятельности имеет место в процессе революции; именно в революции возможно изменение производства самой жизни, а следовательно и производства человека, эту жизнь по-новому упорядочивающего: «...массовое изменение людей, которое возможно только в практическом движении, в революции; следовательно, революция необходима не только потому, что никаким иным способом невозможно свергнуть *господствующий* класс, но и потому, что *свергающий* класс только в революции может сбросить с себя старую мерзость и стать способным создать новую основу общества»⁵⁰. Здесь буквально воспроизводится тезис Гегеля о деятельности как труде по производству себя самого, своего Я. Согласно марксизму, человек производится собственным трудом. В «Экономическо-философских рукописях 1844 года» Маркс прямо утверждает, что величие гегелевской феноменологии заключается в том, что она «ухватывает сущность *труда* и понимает предметного человека, истинного, потому что действительного, человека как результат его *собственного труда*»⁵¹. Под «предметным» и «истинным» человеком Маркс понимает в духе Фейербаха родового человека, возникающего из общественного характера труда. Маркс и Энгельс пишут о революции как восстании масс «против самого прежнего “производства жизни”, против “совокупной деятельности”, на которой оно основано»⁵². Но это именно восстание против определенных форм упорядочивания, это призыв к новому видению как новой форме деятельности. Вертов с полным основанием вписывается в это философское направление.

⁵⁰ К. Маркс, Ф. Энгельс. *Немецкая идеология*. М., Политиздат, 1988, с. 36.

⁵¹ Карл Маркс. *Социология*. М., Канон-Пресс-Ц — Кучково поле, 2000, с. 305. В СССР такого рода идея деятельности получила развитие, например, у С. Л. Рубинштейна, который в середине 1930-х годов в статье «Проблемы психологии в трудах Маркса» (С. Л. Рубинштейн. *Проблема психологии в трудах Маркса*. — Советская психотехника, № 1, 1934) сформулировал тезис единства деятельности и сознания. Но тезис этот высказывался им и раньше. В 1922 году Рубинштейн писал: «субъект в своих деяниях, в актах своей творческой самодеятельности не только обнаруживается и проявляется, но в них создается и определяется. Поэтому тем, что он делает, можно определить то, что он есть» (цит. по: В. А. Лекторский. *Немецкая философия и российская гуманитарная мысль*. С. Л. Рубинштейн и Г. Г. Шпет. — В кн.: Густав Шпет и философия гуманитарного знания. М., Языки славянских культур, 2006, с. 66).

⁵² Там же, с. 38.

Глава 9

ОТ ПРОЛЕТКУЛЬТА К ПЛАТОНУ (Эйзенштейн и проект смысловой самоорганизации жизни)

1. ПРОЛЕТКУЛЬТОВСКИЙ МОНИЗМ И ЭКСПРЕССИВНОСТЬ

Эйзенштейн — гораздо более сложный и артикулированный мыслитель, чем Вертов. Его интерес к использованию зрелища для формирования смысла хаотической реальности в полной мере выразился в период его работы в Пролеткульте. Пролеткульт питался идеями своего организатора Александра Богданова, который считал задачей искусства быть «орудием социальной организации людей»¹. По мнению Богданова, буржуазия превратила искусство в «украшение» жизни, в то время как с архаических времен любовные песни животных или трудовые и боевые песни людей *организовывали* их деятельность. Искусство понималось Богдановым как способ организации опыта людей в «живых образах». Пролетарское искусство было призвано организовывать мир из хаоса в категориях коллективного, а не индивидуального опыта: «Новое содержание тем или иным путем найдет художественную форму, которая ему нужна, которая в стройные сочетания свяжет и его, и через него — людей, носящих его в себе или способных им проникнуться»². Принципы организации хаоса в осмысленные порядки были сформулированы Богдановым во «Всеобщей организационной науке», которую он называл «тектологией».

Всякое творчество, творчество природы или человека, стихийное или планомерное, приводит к организованному, стройному, жизнеспособным формам только через регулирование. <...> В производстве творческий момент представляет трудовое усилие, изменяющее связи вещей; регулятор — планомерный контроль сознания <...>. В работе художника те же соотношения: создаются новые и новые комбинации живых образов и тут же регулируются сознательным, планомерным отбором...³

¹ А. А. Богданов. Пролетариат и искусство. — В кн.: А. А. Богданов. Вопросы социализма. М., Политиздат, 1990, с. 421.

² А. А. Богданов. Десятилетие отлучения от марксизма. — В кн.: Неизвестный Богданов, книга 3. М., ИЦ «АИРО—XX», 1995, с. 81.

³ А. А. Богданов. Критика пролетарского искусства. — В кн.: А. А. Богданов. Вопросы социализма, с. 438.

Этот процесс организации был укоренен Богдановым в предпосылки философской доктрины, которую он разработал и которую называл «эмпириомонизмом». Богданов считал, что всякий жизненный процесс основан на ассимиляции и затратах энергии⁴. Равновесие затрат и ассимиляции приводило к «жизненному равновесию и психическому безразличию»⁵. Вслед за Рихардом Авенариусом Богданов определял взаимодействие позитивной ассимиляции и негативных затрат как «жизнеразность». Он различал позитивную и негативную жизнеразность, или смещение баланса в пользу накопления энергии или ее затрат.

Этот энергетический баланс непосредственно выражается в «чувственном тоне» организма, который Богданов также называл заимствованным у Авенариуса термином «аффекционал». Последний выражается в ощущении удовольствия или страдания: «...удовольствие, страдание, находямые в данном переживании, могут быть “больше” или “меньше”, различие же между “удовольствием” и “страданием” есть различие алгебраического знака: как величины положительная и отрицательная, удовольствие и страдание, соединяясь в поле психологического опыта, взаимно уменьшают или уничтожают друг друга»⁶.

Аффекционал создается переживаниями, качество которых определяется их *интенсивностью*, в то время как «жизнеразность» измеряется *энергетически*. Эмоции предстают как прямое выражение энергетического баланса организма и, в более широком смысле, взаимодействия организма со средой. Отсюда следует и понимание жизни как трансформации отношения со средой в непосредственный опыт, который имеет эмоциональный характер и строится из блоков аффекционалов различной интенсивности. Богданов дает следующее определение жизни: «Жизненный процесс, взятый в его непосредственном содержании (“жизнь *an sich*”), есть комплекс переживаний, в различной мере объединяемых организующей связью в одно целое»⁷. Комплексы переживаний различных людей тоже могут вступать друг с другом в «аффекциональное» взаимодействие. Жизненный опыт, данный нам в ощущениях, оказывается первичной машиной смыслообразования, а именно преобразования хаоса в организованный порядок интенсивностей:

⁴ Существенно, что примерно в 1917 году на позиции чистого энергетизма в духе Гельмгольца переходит и Бехтерев, также начинающий мыслить в монистических категориях и уходящий в силу этого от принципа психофизического параллелизма, проводящего четкое различие между психическими и физическими явлениями.

⁵ А. А. Богданов. Эмпириомонизм. М., Республика, 2003, с. 41.

⁶ Там же, с. 63.

⁷ Там же, с. 77.

В нашем опыте неорганический мир не есть хаос элементов, а ряд определенных пространственно-временных группировок; в нашем познании он превращается даже в стройную систему, объединенную непрерывной закономерностью отношений. Но «в опыте» и «в познании» — это значит в чьих-либо переживаниях; единство и стройность, непрерывность и закономерность принадлежат именно переживаниям как организованным комплексам элементов; взятый независимо от этой организованности, взятый «an sich», неорганический мир есть именно хаос элементов, полное или почти полное безразличие⁸.

Речь идет о прямом преобразовании количественных показателей (траты и накопления энергии) в качества — эмоции, аффекционал.

Монизм достигается непосредственностью такого преобразования. У Богданова, как и у Авенариуса, исчезает противоположность субъекта и объекта. Я и его окружение оказываются элементами общей системы. Исчезает различие между физическим и психическим миром, мир идей оказывается прямым продолжением эмоции и чисто энергетического баланса. Авенариус (как и Богданов) считал главной философской ошибкой выход за пределы непосредственного опыта и субстанциализацию объектов, противостоящих Я. Он называл это постулирование объектов «интроекцией» и считал эмпириокритицизм способом его преодолеть. В «Тектологии» Богданов продолжает ту же линию мысли: «Как видим, организационное исследование совершенно одинаково оперирует и с активностями человеческими, и с иными активностями или “энергиями”, свойственными другим живым существам и, наконец, “процессам неорганической природы”»⁹.

Соответственно Богданов разработал собственную теорию активных и реактивных сил, в чем-то родственную ницшевской: «Когда какая бы то ни было активность, разлагающая или комбинирующая, направляется на определенные комплексы, она неизбежно встречает в них *сопротивление*, более значительное или более слабое. <...> Но понятие «сопротивления» не является чем-либо особым и самостоятельным. Это та же *активность*, но взятая с иной точки зрения — как противопоставленная другой активности. Когда два человека борются, активность одного есть сопротивление для другого и обратно»¹⁰.

⁸ А. А. Богданов. Эмпириомонизм. М., Республика, 2003, с. 79.

⁹ А. А. Богданов. Системная организация материи. — В кн.: На переломе. Философия и мировоззрение. Философские дискуссии 20-х годов. М., Политиздат, 1990, с. 427.

¹⁰ Там же, с. 428.

Эта энергетическая «жизнеразность», взаимодействие активного и реактивного, не могла не оказаться созвучной молодому Эйзенштейну, разрабатывавшему в начале 1920-х годов в русле исканий Мейерхольда теорию выразительности как борьбы волевого импульса и сопротивления. В пролеткультовский период это сопротивление начинает пониматься Эйзенштейном в духе Ницше и Богданова — как активно-реактивное.

Активно-реактивная схема была попыткой преодолеть тупик классического психологизма, который либо понимал восприятие как чисто пассивную подверженность внешним стимулам, либо постулировал независимую от внешнего мира спонтанность сознания, способного конструировать собственные восприятия, такие как боль или удовольствие. Сочетательный рефлекс Бехтерева и его поздний монизм относятся к сходным попыткам выйти за рамки этой старой психологической дилеммы. Реактивность позволяла приписывать сознанию определенную степень активности, хотя в полной мере осмыслить спонтанность, свободу сознания стало возможно лишь с возникновением феноменологии как теории интенциональности, направленности сознания на объект¹¹.

У Богданова к тому же явно намечается попытка выйти за пределы чистого психологизма, не способного дать адекватного описания возникновения смысла из хаоса реальности. Его «тектология» предвосхищала достижения будущей теории систем. И тем не менее психологизм остается важной чертой последователей Богданова в эстетике, в том числе и Эйзенштейна¹².

¹¹ Совершенно аналогичную попытку активизировать сознание, сделать акт сознания «поступком» в пик традиционному психологизму предпринимал в начале 1920-х годов Бахтин: «Эмоционально-волевым тоном мы обозначаем именно момент моей активности в переживании, переживание переживания как *моего*: я мыслю — поступаю мыслью. <...> Термин психологии, которая роковым для нее образом ориентирована на пассивно переживающего субъекта, не должен здесь вводить нас в заблуждение. Момент свершения мысли, чувства, слова, дела есть активно-ответственная установка моя...» (Михаил Бахтин. <К философии поступка>. — В кн.: М. М. Бахтин. Собрание сочинений, т. 1. М., 2003, с. 36).

¹² Влияние на Эйзенштейна оказала и энергетическая модель конфликта у Богданова, который в конечном счете тяготеет к равновесию и разрешению конфликта в гармонии. Кризис всегда понимается Богдановым как нарушение равновесия, которое требует восстановления. Соответственно Ленин обвинял Богданова в идеализме (как форме «психологизма») и непонимании марксистской диалектики (см.: Zenovia A Sochor. *Revolution and Culture. The Bogdanov-Lenin Controversy*. Ithaca, Cornell University Press, 1988). Влияние Богданова на Эйзенштейна можно увидеть в постепенном возрастании интереса режиссера к различным моделям первоначальной гармонии, в которой призван разрешиться конфликт. Интерес этот проявляется, например, во всей окрашенной психоанализом Шандора Ференци проблематике материнского лона.

Применительно к зрелищам принципы Богданова были переформулированы в своего рода манифесте театрального Пролеткульта — книге П. М. Керженцева «Творческий театр». Керженцев выступал за отмену профессионального театра и превращение нового театра в школу нового сознания для масс. Для этой цели рекомендовалось привлечение рабочих для постановок, уничтожение рамп, отделяющей сцену от зрителя, и т.д. «Задача пролетарского театра, — писал Керженцев, — не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс»¹³. В театральном действии инстинкты масс оформлялись в соответствии с новым жизненным содержанием.

Эйзенштейн пришел в Пролеткульт еще до того, как он поступил (в январе 1921 года) в Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ), созданные и руководимые Мейерхольдом. Параллельно с учебой у Мейерхольда он работает в Пролеткульте, где становится руководителем Передвижной труппы московского пролеткульта (Перетру), а затем — Первого рабочего театра. В Пролеткульте же он ставит свои первые спектакли. Осенью 1922 года он вдруг неожиданно оказывается изгнан от Мейерхольда. По его собственному мнению, причиной была его работа на стороне — в Пролеткульте¹⁴. Как нам теперь известно, в марте 1923 года он поступает в мастерскую Мейерхольда вторично. В начале 1924 года он изгнан от Мейерхольда вторично, по-видимому, по той же самой причине. Во всяком случае, в гневном заявлении, поданном Эйзенштейном руководству ГЭКТЕМАС (ГВЫРМ превратился в Государственные экспериментальные театральные мастерские), Эйзенштейн считает причиной своего исключения работу в Пролеткульте¹⁵. Из имеющихся документов становится ясным, что Мейерхольд считал пребывание Эйзенштейна в Мастерских несовместимым со своей собственной программой, в то время как Эйзенштейн не видел здесь никакого противоречия¹⁶. Более того, в Пролеткульте

¹³ П. М. Керженцев. Творческий театр. Петербург, Госиздат, 1920, с. 56.

¹⁴ Эйзенштейн писал в «Мемуарах» об отлучении от Мейерхольда «тех, кто провинился лишь в том, что дал заговорить в себе собственному голосу» и добавлял: «Какой ад — слава богу, кратковременный! — пережил я, прежде чем быть вытолкнутым за двери рая, из рядов театра, когда я “посмел” обзавестись своим коллективом на стороне — в Пролеткульте» (Сергей Эйзенштейн. Мемуары, т. 1. М., «Труд» — Музей кино, 1997, с. 81).

¹⁵ Е. С. Левин. Годы учения Сергея Эйзенштейна. — Киноведческие записки, № 20, 1993/1994, с. 187—192.

¹⁶ В своем заявлении в ГЭКТЕМАС Эйзенштейн недоуменно писал: «“Идеологических” обвинений, подобных прошлогодним, никак не прини-

он предпринял попытку совместить принципы монизма с идеями биомеханики. И хотя обычно считается, что влияние Мейерхольда было детерминирующим, а пролеткультовской эстетике в творчестве Эйзенштейна не придается большого значения, не вызывает сомнений, что в этот период он смотрит на театр, а потом и кино, отчасти с богдановских позиций и понимает зрелище как форму организации и переструктурирования реальности. Программа Пролеткульта дает о себе знать в знаменитом «Монтаже аттракционов», начинающемся с призыва к ликвидации театра, под которым никогда бы не подписался Мейерхольд: «Театральная программа Пролеткульта не в “использовании ценностей прошлого”¹⁷ или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия квалификации бытовой оборудованности масс»¹⁸.

В целом ряде текстов этого периода Эйзенштейн настаивает на главной задаче культуры как задаче богдановской по своему духу *организации*. Благодаря усилиям Владимира Забродина мы теперь знаем, что целый ряд анонимных пролеткультовских манифестов был написан, по меньшей мере, при активном участии Эйзенштейна. И это обнаружение неанонсированного авторства позволяет нам иначе оценить роль пролеткультовского периода в жизни режиссера. Обратимся к некоторым из этих текстов.

На обсуждении Программы обучения Режмаст ЦК Пролеткульта Эйзенштейн говорит как о насущной задаче о борьбе «1) за организованный строй <...> и 2) за организованного человека...»¹⁹.

маю, поскольку моя настоящая работа (“Москва, слышишь?” — полит-агит, “Противогазы” — проз-агит) всецело покрывает и ту “декларацию” Мастерских (курс исключительно на полит и проз-агит), по которой меня “судили” весной за “Мудреца” и которой почему-то в настоящем сезоне наша театральная идеологическая база сама не следует» (цит. по: там же, с. 191).

¹⁷ Это положение прямо противостояло ленинской платформе, утвержденной под нашим первым съездом Пролеткульта в 1920 году. Ленин вставил в свой проект резолюции такое утверждение: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом направлении <...> может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» (В. И. Ленин. О пролетарской культуре. — В кн.: В. И. Ленин. Избранные произведения в трех томах, т. 3. М., Политиздат, 1976, с. 425).

¹⁸ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., Искусство, 1964, с. 269.

¹⁹ Владимир Забродин. Эйзенштейн: попытка театра. М., Эйзенштейн-центр, 2005, с. 175.

В том же выступлении он говорит о театре как «худшем виде наркоза», который не нужен «в нормальном обществе, делающем ставку на организованного человека в организованной среде»²⁰. В статье, в это же время опубликованной в газете «Известия» (16 ноября 1923 года) и в написании которой несомненно принимал участие Эйзенштейн, говорится: «В идеологическом отношении задачи нашего театра ясны: 1-я — неуклонная агитационно-пропагандистская работа за обобществленный организованный строй, за коммунизм <...>. 2-я — агитация за организованного человека»²¹ и т.д. За этими формулировками стоит пролеткультовско-богдановская «тектология», наука организации или, вернее, переорганизации сознания масс и реальности средствами нового искусства. Но богдановская тектология у Эйзенштейна с самого начала соединялась с биомеханикой, которой отводилась существенная роль. В каком-то смысле именно биомеханика отделяет Эйзенштейна от Вертова, который несомненно стоял на близких Пролеткульту монистических позициях.

В 1925 году Эйзенштейн писал:

Я — инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия
Биомеханика у М[ейерхольда] как действие
У меня под углом зрения воздействий
монтаж

«Кино Глаз» — плагиат бытостроительства, монтаж быта, а не бытовых раздражителей и потому воздейств[ующее] построение нулево²².

В 1923 году Эйзенштейн пытался создать синтез биомеханики с богдановской монистической энергетикой. Особенно очевиден этот синтез в его выступлении на обсуждении Программы обучения Режмаст ЦК Пролеткульта. Здесь он, в частности, заявлял: «Базируясь на положении Мейерхольда, что *игра* актера — эта таинственная и неведомая функция индивидуальности — есть не что иное, как разряжение избытка энергии, и дополняя его, по линии наименьшего сопротивления, приходится смотреть на актерскую игру как на *неплановое распределение и расходование запасов энергии путем неиспользования ее на целый ряд других областей...*»²³

²⁰ Владимир Забродин. Эйзенштейн: попытка театра. М., Эйзенштейн-центр, 2005, с. 174.

²¹ Там же, с. 184.

²² Сергей Эйзенштейн. Наброски к статье. — Киноведческие записки, № 57, 2002, с. 264.

²³ Владимир Забродин. Эйзенштейн: попытка театра, с. 173.

Биомеханика тут прямо связывается с авенариусовско-богдановским принципом экономии энергии. Тут же он дает и примечательную оценку функционирования зрителя, который, по его мнению, эмпатически соучаствует в происходящем на сцене, то есть прибегает «к фиктивному эмоциональному действию»²⁴. Эта фикция, совершенно в духе Богданова, создает в зрителе некие эмоциональные блоки ощущений: «Суммирование этих ощущений вызывает в зрителе ошибочное представление о произведенной им “работе” (те же напряженности, как и виденная им реальная) и следовательно фикцию наличия соответствующего ему количества избыточной энергии, что и является основой возникающего в результате чувства удовлетворения зрелищем, то есть худший вид наркоза, заменяющий зрителю органическую необходимость в деятельности физической (и даже эмоциональной)»²⁵. Язык, ход мысли тут совершенно богдановские. Но и сама идея отказа от профессионального театра в пользу массовых зрелищ, в которых жизненный процесс самих трудящихся, подвергаясь эмоциональной обработке, организует реальность в категориях смысла, — прямо следует богдановскому монизму и энергетизму.

Органический синтез эмпириомонизма с биомеханикой, однако, не мог быть полностью реализован. Биомеханика — это теория экспрессивности, *Ausdruck*, как говорили повлиявшие на Эйзенштейна немцы. Вертов, с его монтажом блоков самой реальности, не знает экспрессивности. Переложить в ином порядке «блоки быта» представляется Эйзенштейну малоэффективным. Перестройка реальности для него — это переорганизация самого сознания, которое эту реальность структурирует и организует²⁶ с помощью экспрессивного воздействия.

²⁴ Миметизм был важной составляющей частью тогдашней психологии и, в частности, «коллективной рефлексологии» Бехтерева, оказавшей влияние на Эйзенштейна так же, как и на Вертова.

²⁵ Там же, с. 174.

²⁶ Вертов же считал, что Эйзенштейн взял у него метод киноглаза, но искажил его, перенес в лоно игрового кино, а потому, используя его, пришел к деформации «жизни как она есть». Недостатком метода Эйзенштейна провозглашается именно наличие в нем посредника, искажающего, деформирующего сознание художника. Разногласия касаются в основном места сознания в процессе организации жизни. Для Вертова оно — деформирующий реальность фильтр, для Эйзенштейна — генератор новых форм самой действительности. Эта полемика Вертова с Эйзенштейном хорошо известна, и я не буду на ней специально останавливаться. Но между двумя режиссерами есть и существенное сходство. Я не говорю в данном случае о чисто внешней квазидокументальной стилистике съемок Тиссэ или об использовании непрофессиональных актеров, например рабочих. Гораздо существенней то, что Эйзенштейн, как и Вертов, чрезвычайно заинтересован в абстрагировании реальности, в сведении ее к абстрактным диаграммам движения.

«Драматургия киноформы» — манифест теории выражения, хотя внешне она близка позиции Вертова. Здесь Эйзенштейн, как и Вертов, связывает киноформу с диалектическим движением абстракций, здесь, как и у Вертова, динамика абстракций меняет мышление, взаимоотношение «мозга и глаза»:

Итак: проекция диалектической системы вещей в мозг

— в создание абстрактных образов

— в мышление

Дает в результате диалектический способ мышления —

Диалектический материализм — ФИЛОСОФИЮ.

Точно так же:

Проекция той же системы вещей

— в создание конкретных образов

— в формы

дает в результате — ИСКУССТВО²⁷.

«Конкретные образы» подчиняются тому же динамическому схематизму, что и «абстрактные образы». Искусство подчиняется той же диалектической модели, что и философия. Только здесь сами вещи обладают способностью выражать смысл. В основе такой диалектики лежит конфликт динамических диаграмм, которые прочерчивают вещи в пространстве. Это прочерчивание, как мы помним, осуществляется у Вертова киноглазом, выделяющим схемы из хаоса жизни. При этом у Вертова конфликт пространственных диаграмм в принципе разрешается (по Бехтереву) в новом представлении, то есть в новой организации жизни, в новом ее понимании. И у Эйзенштейна монтаж весь направлен на абстрагирование, динамизацию конфликта и возникновение нового Означающего, разрешающего в себе этот конфликт: «...каждый отдельный кусок уже почти абстрактен по отношению к действию как целому. Чем дифференцированней — тем абстрактнее, и только играя на этом, можно провоцировать определенную ассоциацию»²⁸.

Внешне ход мысли Эйзенштейна тут сходен с вертовским, но за этим сходством стоит различие. У Вертова глаз участвует в производстве «жизни» и является прямым, хотя и более «высоким» продолжением руки. Динамизм глаза — это превращенный динамизм руки. Кинетика тела прямо обращается в опыт понятия. В этом смысле Вертов — *продукционист*, несмотря на все своеобразие его позиции, близкий производственному искусству, напри-

²⁷ Сергей Эйзенштейн. Монтаж. М., Музей кино, 2000, с. 517.

²⁸ Там же, с. 531.

мер, в лице Арватова. Эйзенштейн же имеет мало общего с производственным искусством. Исток его мысли — немецкая теория выражения, экспрессии, сформулированная, в частности, Клагесом и его последователем Рудольфом Боде и донесенная до него Третьяковым в период совместной работы у Мейерхольда. Третьяков вообще предстает в этом контексте как промежуточное звено между экспрессивизмом и продукционизмом.

В основе экспрессивности, согласно Клагесу — Боде, лежал конфликт рефлекторного движения и волевого импульса. Эйзенштейн и Третьяков писали в созданной ими по заказу Мейерхольда статье «Выразительное движение» об определенной категории выразительных движений, «в которых налицо конфликт между рефлекторным движением и тормозящим его волевым импульсом. <...> Наиболее характерным для выразительного движения является первый случай — торможение: столкновение двух двигательных элементов и дает мускульное искажение, которым характеризуется “выражение” (мимика, жест)»²⁹. Динамический конфликт графических диаграмм, рассмотренный в «Драматургии киноформы», — это просто перенос на киноизображение конфликтных импульсов выразительного движения. Задачей выразительного движения провозглашалась способность «вызывать у зрителя заданную реакцию, создавать впечатление (аттракционность движений)»³⁰. Динамика у Эйзенштейна не имеет простой функции абстрагирования кинетики жизни, она должна завершиться конфликтом, в котором происходит «деформация», диаграммное искажение. Много лет спустя Делёз будет писать об «оргастической репрезентации» как репрезентации, «проводящей различие» и таким образом организующей экспрессивность: «Вместо того чтобы одушевлять суждение о вещах, оргастическая репрезентация превращает сами вещи в выразительность...»³¹ Но выразительность именно укоренена в проведении различия, в отмене тождества. Если динамические диаграммы Вертова все «одинаковы» (как одинаковы прочерки, оставленные движением в пространстве), то деформированные конфликтом динамические схемы Эйзенштейна именно проводят различие и позволяют вещам стать выразительными.

Аттракционность или экспрессивность не имели прямого отношения к труду и переорганизации предметного мира. Правда, Ипполит Соколов считал, что между трудовыми и экспрессивны-

²⁹ С. Эйзенштейн, С. Третьяков. Выразительное движение. — Мнемозина, вып. 2. М., Эдиториал УРСС, 2000, с. 300—301.

³⁰ Там же, с. 300.

³¹ Жиль Делёз. Различие и повторение. СПб., Петрополис, 1998, с. 64.

ми жестами нет принципиального различия³², но эта позиция Соколова вряд ли выдерживает критику. Действительно, максимально эффективный трудовой жест ориентирован на экономию усилий, а выразительный жест — на преодоление сопротивления. Проблема экономии сил обсуждалась и формалистами, в частности Шкловским, который указывал на ее несостоятельность в области искусства³³. Показательно, что эта критика была в том числе направлена и против философии Авенариуса, с ее «принципом наименьшей меры сил». Шкловский, как и вслед за ним Эйзенштейн, положит в основу выразительности противоположную по своему пафосу психологию Уильяма Джемса.

³² Ипполит Соколов. Индустриальная жестикуляция. — Эрмитаж, № 10, 1922, 18—24 июня; Ипполит Соколов. Тэйлоризм в театре. — Вестник искусств, № 5, 1922. О позиции Соколова см. вступление А. С. Милиха к публикации цитируемой статьи Эйзенштейна и Третьякова, с. 284.

³³ «Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: “В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель...” (Философия слога). “Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.е. с сравнительно наименьшей затратой сил или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом” (Р. Авенариус). Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: “Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов”. Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий. Мысли об экономии сил как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, то есть верные в применении к языку “практическому”, — эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний» (Виктор Шкловский. О теории прозы, с. 10—11). Шкловский цитирует работу Авенариуса «Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы» (СПб., 1912, с. 10—11).

Третьяков охарактеризовал своего бывшего соавтора как «режиссера-инженера», но инженер этот производит исключительно эмоции: «Он целиком в задании, в том социальном эффекте, который он обязан произвести на аудиторию. Его материал — аудитория, в самом широком смысле этого слова. Вся система личных эмоций не более чем топливо в двигателе: весь комплект актеров и действующих в спектакле вещей — это только строительный материал, и из этого материала режиссер-инженер с величайшей изобретательностью строит самые дикие и простые инструменты, при помощи которых надлежит оперировать громоздкую тушу аудитории, омолажая, обмускуливая, огневляя эмоции этой аудитории»³⁴.

2. ПОНЯТИЕ И ЭКСТАЗ

Эмоции, однако, не относятся к разряду предметного мира, не относятся они и к формам сознания, которые позволяют упорядочить хаос жизни. Скорее наоборот. Они непосредственно отражают хаос жизни³⁵. Эйзенштейн, однако, интеллектуализирует эмоцию, которая, как он утверждает, возникает только в результате ассоциации, а последняя только в результате абстрагирования. Иными словами, эмоция — это финальный продукт абстрагирования, которое в такой же мере, как и эмоцию, производит понятия и ложится в основу теории интеллектуального кино, занимавшей Эйзенштейна в конце 1920-х годов.

В «Драматургии киноформы» Эйзенштейн, например, обсуждает эффективное построение эпизода убийства, которое призвано воплощать «идею убийства — впечатление убийства — путем свободного накопления ассоциативного материала»³⁶. Показательно, что между «идеями» и «впечатлением» не существует существенного различия. Эйзенштейн проводит различие между физиологически воздействующим событием убийства (например) на сцене театра и монтажно разобранном событием в кино, когда единич-

³⁴ Сергей Третьяков. Эйзенштейн — Режиссер-инженер. — Советский экран № 1, 1926, 5 января.

³⁵ Такой авторитет в глазах Эйзенштейна, как Уильям Джемс, писал: «Моя теория <...> сводится к тому, что телесные изменения непосредственно следуют за возбуждающим фактом и что наши ощущения этих изменений в процессе их разворачивания и есть эмоция» (William James. The Principles of Psychology. Chicago — London, Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 743). Эмоции, таким образом, оказываются самой непосредственной трансляцией отражения состояния среды в теле.

³⁶ Сергей Эйзенштейн. Монтаж, с. 531.

ное событие распадается на куски, из которых складывается «комплекс эмоциональных ощущений». Этот комплекс относится к синтетическому образу убийства, то есть к его родовому понятию. Иными словами, смысл проникает в жизнь через разборку и повторную сборку кусков. В кино чисто физиологическое эмоциональное воздействие снимается, а напряженность монтажного конфликта «служит достижению новых понятий — новых воззрений, то есть чисто интеллектуальным целям»³⁷.

Это неразличение эмоции и понятия чрезвычайно существенно. Эмоция как таковая не является для Эйзенштейна финальным продуктом процесса выражения, можно сказать, что она поглощается понятием. Если в начале 1920-х годов чистый аффект все еще доминирует у Эйзенштейна, то к концу 1920-х годов он поглощается смыслом. Эмоция постепенно начинает пониматься как абстракция. Режиссер начинает эссе «О строении вещей» с задачи изобразить на экране грусть: «Грусти “вообще” не бывает, — пишет он. — Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо...»³⁸ Она возникает из сопоставления элементов, как в теории абстрагирования Джона Стюарта Милля, который считал, что первоначально мы благодаря вниманию изолируем из целого некую часть, некий признак, который с помощью «ассоциативного присоединения общих имен» становится абстракцией³⁹. Так, мы видим грустного человека в меланхолическом пейзаже и абстрагируем из этой картины понятие грусти, неотделимое от самого аффекта. Пример с грустным человеком взят мной из Эйзенштейна⁴⁰. Такой «миллевский» подход пронизывал ассоциативную психологию начала XX века⁴¹. Но в конкретном случае

³⁷ Сергей Эйзенштейн. Монтаж, с. 532.

³⁸ Сергей Эйзенштейн. Нравнодушная природа, т. 2. М., Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2006, с. 15.

³⁹ Критику миллевского абстрагирования см. у Гуссерля: Эдмунд Гуссерль. Логические исследования, т. 2. Собрание сочинений т. 3 (1). М., Дом интеллектуальной книги, 2001, с. 130—137.

⁴⁰ Сергей Эйзенштейн. Нравнодушная природа, т. 2, с. 15.

⁴¹ Герман Эббингауз, например, писал (в 1908 году) о возникновении «общих представлений» с помощью выделения сходных элементов в процессе воспоминания: «Окружающие нас и воспринимаемые нами вещи большей частью представляются нашему наблюдению случайно соединенным, пестрым и беспорядочным многообразием. Но, созная при мысленном воспроизведении лишь отдельные черты, которые притом присущи множеству вещей, и мысленно выделяя таким образом ОБЩЕЕ в вещах, мы тем самым умственно распределяем их по классам и родам. Мы отделяем их от случайностей окружающей среды и от особенностей отдельного случая и соединяем по внутренним их соотношениям, по их родству, как мы в таких случаях выражаемся. Необозримая масса сосуществующих вещей уясняется благодаря подчинению

Эйзенштейна существенную роль играла и рефлексология, служившая не чем иным, как теорией ассоциаций, в которых важную роль играло движение — внешнее рефлексологическое проявление ассоциации.⁴²

То, что эмоция растворяется в понятии, меняет эмотивистскую установку раннего Эйзенштейна на интеллектуальную. Постепенный переход от чистой экспрессивности к понятиям завершает его окончательный отход от пролеткультовской (и вертовской) позиции. Происходит скачок от экспрессивной «оргиастической репрезентации» различия к понятию, которого старательно избегал Вертов, если и признававший символизм в своих фильмах, то только как непреднамеренный результат самоорганизации материала. К началу 1930-х годов Эйзенштейн пытается уйти от интеллектуализма своей киноэстетики. В значительной мере это связано с направленной в его адрес критикой формализма. Уже в статье 1929 года «Перспективы» Эйзенштейн пишет о необходимости добиться синтеза «эмоциональной, документальной и абсолютной фильмы»⁴³, но синтез этот, по его мнению, может быть достигнут только в «интеллектуальном кино», то есть под эгидой понятия. В «Выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии» 1935 года он специально останавливается на обращенной к нему критике, состоявшей в том, что его кино принесло в жертву интеллектуализму свою эмоциональность. Он говорит о том, что в предшествующий период (до 1929 года) его фильмы строились на монтажном сцеплении типажных (то есть неизменных) элементов, «где сам процесс хода смен и изменений может служить (поскольку он был несколько абстрактен) произведением, для того чтобы воплощать абстрагированное понятие»⁴⁴. При этом эмоции отводилась роль окраски мышления, того, что сам Эйзенштейн называет «эмоционализацией мышления»⁴⁵. Эйзенштейн в этом же выступлении объясняет перевес в пользу абстрагирования тем, что участие молодых кинематографистов в ре-

одних объектов другим» (Герман Эббингауз. Очерк психологии. — В кн.: Г. Эббингауз, А. Бэн. Ассоциативная психология. М., АСТ, 1998, с. 120). К числу таким образом формирующихся абстракций Эббингауз относит понятие длины, человека, красного цвета и цвета вообще и т.д.

⁴² Георгий Челпанов прямо называл рефлексологию изучением процесса «образования привычных движений, вернее привычек или того, что в психологии называется ассоциацией...» (Г. И. Челпанов. Объективная психология в России и Америке (Рефлексология и психология поведения). — В кн.: Г. И. Челпанов. Психология. Философия. Образование. М. — Воронеж, Московский психолого-социальный институт, 1999, с. 472).

⁴³ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 43.

⁴⁴ Там же, с. 96.

⁴⁵ Там же, с. 97.

волюции «было скорее техническим, чем перспективно-ведущим»⁴⁶. Соответственно они смотрели на революцию как бы слегка со стороны, подобно вертовскому художнику-наблюдателю или лукачевскому «эстету», что и определило их «стремление не врываться, не перестраивать, не видоизменять того, что мы изображали»⁴⁷. Отсюда доминанта типажности, объективного воспроизведения элементов реальности, их чистой комбинаторики и отсюда же некая объективистская пригашенность эмоциональности, непосредственно выражающей опыт переживания событий, а не наблюдения за ними. Теперь же по мере все большего и большего «втягивания творческих кадров в активное участие в том, что они раньше воспринимали созерцательно»⁴⁸ начинает возрастать роль эмоциональности, то есть непосредственной включенности в ситуацию. После катастрофы «Бежина луга» Эйзенштейн так определяет недостатки своего метода: «...обобщение в моей работе поглощает частность. Вместо того чтобы сквозить через конкретно-частное, обобщение разбегается в оторванно-абстрагированное»⁴⁹.

Конечно, велик соблазн считать эту самокритику Эйзенштейна вынужденной. Мне, однако, представляется, что в ней было много искреннего. В значительной мере она была рефлексией над тем, каким образом, начиная с инженерии эмоций, художник пришел к инженерии понятий. Дело в том, что экспрессивность не знает фиксации в понятии, это динамический процесс дифференциации и смыслообразования. Понятие же как бы завершает этот процесс в некоем интеллектуальном продукте, обладающем относительной целостностью и стабильностью. Молодой Гегель говорил о таких омертвевших образованиях человеческого духа как о проявлениях «позитивности»⁵⁰.

Дюркгейм противопоставлял ощущения понятиям. Первые, по его мнению, находятся в состоянии постоянного изменения, они «набегают одно после другого, как речные волны»⁵¹, — писал он. Их изменчивость отражает индивидуальный опыт человека. Понятия же неподвижны, сохраняют неизменность и являются продуктом

⁴⁶ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 98.

⁴⁷ Там же, с. 99.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Сергей Эйзенштейн. Ошибки «Бежина луга». — В кн.: С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., Искусство, 1956, с. 384.

⁵⁰ О «позитивности» у Гегеля в контексте освоения им понятия «отчуждения» см.: Д. Лукач. Молодой Гегель и проблемы капиталистического общества. М., Наука, 1987, с. 583.

⁵¹ Emile Durkheim. The Elementary Forms of the Religious Life. New York — London, The Free Press — Collier Macmillan, 1965, p. 481.

сообщества, которое их разделяет. Дюркгейм прямо указывал на то, что понятия возникают только в состоянии стабилизации общества. Дюркгейму вторит наш современник Эрнст Геллнер: «Понятия и верования в каком-то смысле сами являются институтами среди прочих: ибо они, как и прочие институты, независимые от любого индивида, находящегося внутри них, снабжают нас достаточно стабильной рамкой»⁵². Понятия — это продукт устойчивых институций, их прямое выражение, и они малоэффективны в ситуации революционного преобразования.

Начиная с середины 1930-х Эйзенштейн интенсивно работает над теорией, которая бы позволила ему преодолеть интеллектуализм монтажных схем и тем самым на новом витке вернуться к эмоциональной стихийности Пролеткульта. Первоначально эта новая теория оказывается теорией экстаза, которая органически вырастает из старой монтажной теории. Здесь «диалектический процесс» перехода с одного уровня монтажного конфликта на другой, описанный в «Драматургии киноформы», принимает форму экстатических скачков, позволяющих мгновенно переходить из абстрактного в чувственное и наоборот. Режиссер видит пример таких экстатических конструкций в своих старых фильмах — «Потемкине» и «Старом и новом», в частности в сцене с сепаратором из последнего фильма.

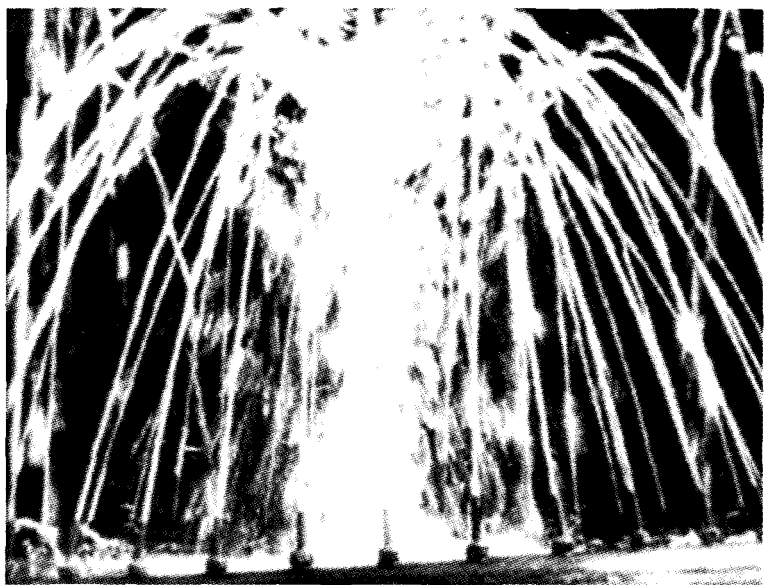
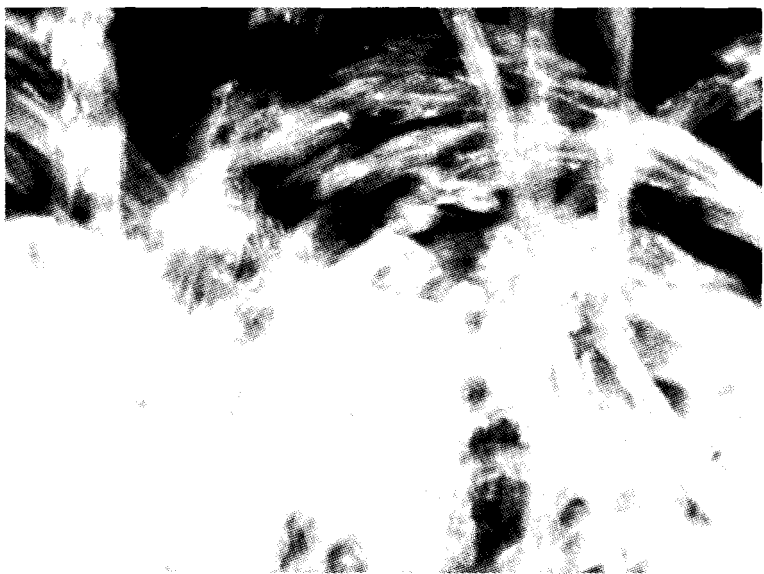
Сцена эта имеет экстатическую конструкцию, развернутую вокруг темпоральности решающего момента — кайроса. В такой момент решается судьба, и решается она благодаря сведению всей ситуации к двум полярным возможностям — «загустеет» или «не загустеет» молоко (подробнее о такого рода ситуациях выбора см. в главе 19). Эта «кайризация» действия существенна, так как она накладывает напряжение простой дуальной схемы на неопределенность повседневной ситуации. Эйзенштейн пишет, что «до момента появления первой капли сгустевшего молока, ударяющейся в подставленное к сепаратору ведро, игра напряжений строится средствами всего доступного нам арсенала монтажных приемов»⁵³. Постепенно нарастание напряжения, динамика композиционного конфликта перерастает в чистую абстракцию белых струй молока (илл. 41, 42): «сама пластическая система перескакивала из области *изобразительной* в противоположную *неизобразительную* область: белые графические зигзаги по черному полю»⁵⁴.

Абстрактные диаграммы вводят *понятие* — а именно понятие «нарастающего количества». Оно преобразуется в титры, в которых

⁵² Ernest Gellner. Concepts and Society. — In: Rationality. Ed. by Bryan R. Wilson. Oxford. Basil Blackwell, 1985, p. 18.

⁵³ Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 63.

⁵⁴ Там же, с. 65.

*Илл. 41**Илл. 42*

возникают растущие по размеру цифры: 5 — 10 — 17 — 20 — 38 (илл. 43, 44). В самом этом движении к понятию нет ничего специфически нового, но Эйзенштейн трактует его как экстатический скачок из чувственного в понятийное, которое благодаря самой технике экстаза, ритму, монтажному дроблению и т.д. создает синтез — «слияние воедино — в едином порыве — сферы чувств и сознания человека, охваченного экстазом. Абстрагированное конечное понятие о числе — о численности членов молочной артели — было в этой сцене обратно ввергнуто в разгул чувственных представлений, из которых оно в процессе разворачивания самой сцены проходило фазы становления от факта к образу, от образа к понятию, ведя за собой зрителя через сферу чувств в сферу понятий и сливая обе сферы в единой охваченности пафосом»⁵⁵.

В ином месте режиссер объясняет, что речь идет о выходе «за пределы предметности и образности в область чистого переживания сопричастия с принципом и реальным процессом хода и движения “порядка вещей”»⁵⁶. Экстаз помогает Эйзенштейну выйти за рамки чистой понятийности и вернуться в область экспрессивного как в область «оргиастической репрезентации», не знающей кристаллизации в понятиях. Этот выход из предметности в область чистой диаграммы движения, то есть темпоральности, и есть собственно переживание экстаза, в котором происходит одновременный скачок в будущее и абстракцию и обращение назад: в прошлое и к предметному миру. Это движение вперед и обращение схематизма вспять уравнивается мгновением озарения. С этого времени

Эйзенштейн часто использует понятие *мгновения, момента*, которое до этого фигурировало у него в основном в контексте экспрессивности тела⁵⁷. Новая поэтика начинает строиться вокруг *кайроса*: «Это — мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки»⁵⁸.

⁵⁵ Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 66—67.

⁵⁶ Там же, с. 241.

⁵⁷ В ранней статье «Выразительное движение», написанной совместно с Сергеем Третьяковым, говорилось, например, следующее: «Во всяком выражении из самой механики этого процесса [взаимодействия противонаправленных сил] можно выделить момент “фиксации” — момент, когда силы уравновешены, после чего выражение переходит либо в реальный акт, им символизировавшийся (победа рефлекторного посыла), либо в состояние покоя (победа волевого стимула). Оскалившиеся в ярости челюсти либо укусят, либо губы над ними сомкнутся; рука, скрюченными пальцами символизировавшая хватание, либо схватит, либо пальцы размякнут и придут в норму» (Сергей Третьяков, Сергей Эйзенштейн. *Выразительное движение*. — *Мнемозина*, вып. 2, М., Эдиториал УРСС, 2000, с. 301).

⁵⁸ Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 101.

20

Илл. 43

38

Илл. 44

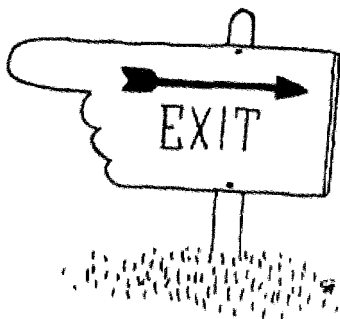
Внешне этот момент похож на остановку времени у Вертова, когда хаос вдруг обретает порядок. Но модель Эйзенштейна гораздо сложнее. Она включает в себя переживания момента, остановки времени, в котором два движения — в сторону понятия, абстрагирования и в сторону чувственной предметности — проникают друг в друга и диалектически снимают друг друга в некоем озарении. Эйзенштейн пишет о таком экстазе, что он, «предельно обостряя каждое из противоречий <...> стремится в наивысшей точке этого обострения заставить их пронзать друг друга, тем самым поднимая их сокрушительный динамизм до высших пределов»⁵⁹.

Центральным для новой эстетики становится мгновение предельного напряжения противоположных движений, в котором приостанавливается время. Аллегорией такого мгновения Эйзенштейн называет карикатуру Сола Стейнберга, где внутри выполненного в виде указующей руки знака имеется стрелка, показывающая в обратную сторону, и надпись «Exit» (илл. 45): «Для непосвященного, — пишет режиссер, — это точка мертвого стояния на месте. Для знающего — это формула того двойного пути, которым строится истинно действенное произведение, — равно уходящее корнями в подпочвенные глубины накоплений прошлого опыта человечества и растущее кроной своей в бесконечность небесных перспектив будущего социального и духовного прогресса человечества»⁶⁰. Это двойное направление — вспять и вперед — станет формулой так называемого «Метода», разработке которого, начиная с середины 1930-х годов, Эйзенштейн посвятил много усилий.

Экстатическая фигура выпадает из движения времени, прогрессивного в случае абстрагирования и регрессивного, ведущего вспять к чувственным истокам. Смысл пронизывает революцию как обнаружение истока в момент высшего абстрагирования, и происходит это *мгновенно*, экстатически. Хаос вдруг преобразуется в зрелище всепронизывающего смысла и порядка.

⁵⁹ Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 183.

⁶⁰ Там же, с. 263.



Илл. 45

Нетрудно заметить, что ход мысли Эйзенштейна до удивления совпадает с некоторыми интеллектуальными ходами его европейских современников, например Вальтера Беньямина или Хайдеггера. И совпадение это в высшей степени значимо. Для Беньямина момент «озарения» являет себя в контексте эсхатологической приостановки времени. Структура времени у Хайдеггера также, как известно, имеет экстатическую форму. *Dasein* у него определяется как время. *Dasein* как будто несет нас вперед и принимает форму бытия-к-чему-то, к тому, чего еще нет, то есть, по существу, приобретает экстатический характер. Как пишет Хайдеггер в «Бытии и времени»: «Временность по своей сути экстатична. Временность временит исходно из будущего»⁶¹.

⁶¹ Мартин Хайдеггер. Бытие и время. М., Ad marginem, 1997, с. 331. В раннем тексте «Феноменологические интерпретации в связи с Аристотелем» (1922) основным движением «фактической жизни» Хайдеггер называет умение «заботиться» (*sorge*), в осуществлении «заботы» жизнь как бы отделяется от себя самой и устремляется в мир. Это стремление к поглощенности миром Хайдеггер называет «падением жизни от самой себя». Но это «падение», по мнению философа, по существу определяет характер темпоральности «фактической жизни»: «Когда бы она ни покидала собственный путь и ни стремилась избежать себя, фактически [именно] тогда жизнь оказывается для себя самой. Именно в этом «нахождении вне себя» жизнь являет себя себе и следует своей поглощенности в мирские заботы и представления. Как и все другие движения фактической темпоральности, это «поглощение в» имеет в себе более или менее очевидную, хотя и не признаваемую обращенность *вспять*, к тому, *от чего она бежит*. То, от-чего она бежит, есть сама жизнь как фактическая возможность быть откровенно схваченной как объект, к которому и обращена озабоченность» (Martin Heidegger. Supplements. Albany, SUNY Press, 2002, p. 119).

Поскольку жизнь есть экстатический выход из самой себя, она может быть схвачена только через обращение вспять, обходной маневр. Этот хиазм с неизбежностью предполагает кайрос, момент остановки, в котором, как и у Эйзенштейна, движение и противодвижение проникают друг в друга и позволяют увидеть то, от чего происходит движение. Хайдеггер говорит об этом мгновении как об озарении, *Lichtung* времени. Мгновением Хайдеггер называет момент, когда жизнь предстает перед самой собой в некоем настоящем, не как исчезающая величина, но как тотальность, которая может быть охвачена. Тем самым время как бы подвергается экстатическому выходу из самого себя, выходу в *мгновение*, в котором конституируется настоящее. В «Бытии и времени» Хайдеггер писал: «Сдержанное в собственной временности, тем самым *собственное настоящее* мы называем *мгновением-ока*. Этот термин надо понимать в активном смысле как экстаз. Он подразумевает решительный, но в решимости *сдержанный* прорыв присутствия в то, что из озаботивших возможностей, обстоятельств встречается в ситуации. Феномен мгновения-ока *в принципе* не может быть прояснен из *теперь*»⁶². Мгновение непостижимо из «теперь» потому, что оно конституируется обращением вспять, инкорпорацией прошлого. Теодор Кизил пишет о мгновении у Хайдеггера, что в нем «одно-временно» «предвосхищается возможность моей смерти и повторяется возможность моего рождения»⁶³.

То, что понимание возможно только в момент экстаза, существенно для хайдеггеровской герменевтики, но именно к такому же экстатическому пониманию кайроса приходит в тридцатые годы Эйзенштейн. Позже Сартр приложит экстатическую герменевтику к анализу революции, которому она в полной мере принадлежит. Сартр был склонен к пониманию сознания как экстатической структуры, так как бытие-для-себя — *le pour-soi* — никогда с собой не совпадает. После войны такого рода характеристики человеческого бытия были перенесены Сартром на ситуацию революции (см. главу 7).

Экстатические модели времени были ответом на невозможность мыслить ситуацию как тотальность изнутри ее собственной темпоральности. Они отражали необходимость найти такую позицию, из которой можно было бы видеть время со стороны, а потому *понимать* связанный с ней ситуационный процесс. Переход Эйзенштейна на позиции экстатической темпоральности отражал осознание им того, что хаос не может достичь эффективной са-

⁶² Мартин Хайдеггер. Бытие и время, с. 338.

⁶³ Theodor Kisiel. *The Genesis of Heidegger's Being and Time*. Berkeley — Los Angeles, University of California Press, 1993, p. 438.

моорганизации, не может сложиться в смысловую систему без внешней на него точки зрения. Этот переход отражает крах той модернистической модели, которую в русле философии Богданова разрабатывал Пролеткульт. Хайдеггер использовал понятие события (*Ereignis*) для того, чтобы соединить время с бытием. «Мгновение» раннего периода превращается после «Бытия и времени» в «Событие», которое само является проблеском, озарением, остановкой времени, когда бытие проникает в *Dasein*⁶⁴. Но тематика бытия — это тематика платоническая. Выход из хаотической стихии революционной ситуации у Эйзенштейна получает окончательное оформление в теории участия, то есть в своего рода платонизме, который, конечно, противоречил всем фундаментальным установкам революционного монизма. Как только речь заходит о выходе из темпоральности в бытие, явленном в мгновение ока, неизбежно (несмотря ни на какие уловки) возникает непрошенная тень платонизма.

3. МЕТЕКСИС В РОССИИ

Теория экстаза была призвана объединить революционный порыв, направленный в будущее и выражающий энтузиазм масс, со способностью осмысливать ситуацию как тотальность, доступную обозрению. Однако синтез абстрактного и чувственного, эмоции и интеллекта, созерцания и участия, которого стремился достичь Эйзенштейн, не обеспечивается встречным движением прогрессивного и регрессивного, взаимно отрицающихся в мгновении. Недостаточно было направить движения в противоположные стороны, нужно было создать условия их взаимопроникновения, способного породить смысл. Такие условия были созданы теорией «участия», «участного мышления», которую Эйзенштейн, по его признанию, нашел у французского теоретика антропологии Люсьена Леви-Брюля⁶⁵.

⁶⁴ «...бытие и время имеют место только в событии <...> время и равным образом бытие как вмещаемые событием подлежат осмыслению только из этого последнего...» — Мартин Хайдеггер. *Время и бытие*. М., Республика, 1993, с. 405. Артемий Магун пишет: «Ereignis предоставляет точку зрения, исходя из которой вещи освещаются бытием. Похоже, что само событие занимает место глаза. <...> Событие — это то, что сводит вместе бытие и время и что соотносит друг с другом все три измерения времени» (Артемий Магун. *Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта*, с. 205).

⁶⁵ Леви-Брюль был профессиональным философом, писавшим теоретические книги по антропологии, ни разу не совершив ни одной поездки к «примитивным» народам. По существу, он создавал своего рода антропологическую философию.

В России понятие причастности, участия оказывается принципиальным для «философии поступка» Михаила Бахтина. Бахтинское понимание этого понятия близко экзистенциалистскому. Он писал о том, что эстетическое вживание недостаточно для постижения события: «Только изнутри этого акта — как *моего* ответственного поступка, может быть выход в это единство бытия, а не из его продукта, отвлеченно взятого. Только изнутри моей участности может быть понята функция каждого участника. <...> Только изнутри моей участности может быть понята бытие, как событие, но внутри видимого содержания в отвлечении от акта, как поступка, нет этого момента единственной участности»⁶⁶.

Комментатор Бахтина Л. А. Гоготишвили высказала убедительное предположение, что «участное мышление» Бахтина непосредственно связано с «мифологическим сознанием» Вячеслава Иванова: «Мифологическое сознание, согласно Вяч. Иванову, сущностно характеризуется тем же, чем и бахтинское “участное мышление”: восприятием мира как такого события, которому это сознание непосредственно причастно»⁶⁷. К идеям Вячеслава Иванова следует обратиться хотя бы потому, что никто до Эйзенштейна так много не писал в России о пафосе и экстазе (об Иванове в контексте эстетики Мейерхольда и Эйзенштейна см. также следующую главу). Идеи Бахтина Эйзенштейн, скорее всего, не знал, а Иванова знал хорошо, тем более что Иванов оказал формирующее влияние на театральную практику Пролеткульта.

Понимание любого актуального события описывалось Ивановым как понимание стоящего за ним некоего мифологического прасобытия, сообщающего ему смысл. Смысл, собственно, и создается участием или неучастием в некоем мифологическом прасобытии. Иванов описывал становление мифа из конкуренции праимен или прасимволов. Он, например, объяснял, что попытка охватить солнце во всех его смысловых аспектах приводила к тому, что сначала оно связывалось с титаном Гиперионом или «лучезарным Гелиосом», потом приходят новые мифотворцы и называют его Фебом, орфики же связывают его с ночным солнцем Никтелиосом, иной ипостасью Диониса и т.д.

Спорили о всем этом испытатели сокровенного существа единой гес, и каждый стремился сказать о той же гес нечто углубленнейшее и реальнейшее, чем его предшественники, восходя таким образом от менее к более субстанциальному познанию вещи бо-

⁶⁶ Михаил Бахтин. <К философии поступка>. — В кн.: М. М. Бахтин. Собрание сочинений, т. I. М., 2003, с. 20—21.

⁶⁷ М. М. Бахтин. Собрание сочинений, т. I, с. 407.

жественной. Сущность мифотворчества характернее всего сказывается в те мгновения колебаний, когда в ожидании расцветающего мифа, который должен быть не изобретением, а обретением, человек не знает в точности, каковою окажется скрытая сущность установленной, но еще не выявившейся мистическому сознанию или утраченной им религиозной величины⁶⁸.

При этом миф определялся Ивановым как «воспоминание о мистическом событии»⁶⁹, которое не поддается однозначному наименованию, но фиксируется именно постепенным синтезированием множества праимен и их символики в некий миф. Свою книгу «Дионис и прадиионисийство» (1922) Иванов посвятил этому медленному процессу синтетического вырастания мифа-события из множества противоречащих друг другу локальных именований. Этот процесс описывался как постепенный переход к орфическому синтезу и одновременно как подчинение дионисийского хаоса аполлонической грезе в духе Ницше.

В этой книге Гомер и Гесиод определялись как называтели богов, их упорядочиватели. Вот как описывал Иванов этот процесс:

Из хаоса местных культов, в которых, вследствие различия обрядов, а потому и представлений об исконно тождественных объектах поклонения, особенно же вследствие непрерывно продолжающегося обрядового творчества божественных имен, изглаживались первоначальные черты даже древнейших и общеэллинских божеств, — Гомерова школа должна была прежде всего собирать национальную веру. Темной демонологии масс искала она противопоставить ясную систему гармонически устроенного Олимпа. Она сводила к человеческой мере и форме смутные и часто ужасающие в своей жуткой неопределенности очертания призраков грандиозной и пугливой народной фантазии, эстетизировала и рационализировала народное верование⁷⁰.

Миф, положивший конец хаосу, поставил на первое место среди богов Зевса и лег в основу определенных форм организации власти в обществе. Существенно, однако, то, что для Иванова миф — это память живого события, когда устойчивая структура смысла его не сложилась и когда в самом мифе имеется энергия

⁶⁸ Вяч. Иванов. Две стихии в современном символизме. — В кн.: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. М., Республика, 1994, с. 158.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Вячеслав Иванов. Дионис и прадиионисийство. СПб., Алетейя, 1994, с. 194—195.

становления, динамизм. Л. Гоготишвили пишет о связи мифа с глаголом, с предикацией, а не с понятием, именем. Она пишет: «...миф есть динамический вид (модус) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила»⁷¹. Связь такой идеи мифа с учением Ницше не вызывает сомнения. О Ницше мне еще предстоит говорить. В данном случае я хочу лишь отметить, что это учение об аполлонической функции мифа легло в основу ивановского понимания революции как семантического хаоса, из которого должен проступить смыслонесущий миф.

В тексте 1919 года «Кручи» Иванов пишет о «кризисе явления» как о состоянии, когда имена (праимена, иноимена, о которых говорит Иванов в связи с дионисийством) утрачивают внутреннюю форму, когда вещи теряют «внутренний порядок», «привычный облик». Революционный хаос тут с очевидностью рассматривается и сквозь призму гумбольдтианской философии языка, развитой Александром Потебней, филологом, оказавшим огромное влияние на русский символизм. По мнению Потебни, звуки, составляющие внешнюю форму слова, вызывают в говорящем (и слушающем) воспоминание о произнесении этих же звуков в прошлом и по ассоциации «мысль» или представления, которые некогда обозначались этими звуками. Память об этих звуках — некое мнезическое представление — Потебня называл «внутренней формой» слова. Оно вызывало в сознании память об уже перечитых образах и память об осознании этих образов в прошлом. «Внутренняя форма» имеет свойство сохранять память о восприятиях, изменениях образов и понятий, преобразовании образов в понятия и память о самоосознании мышления. Такой обогащенный смысловой комплекс подвергается вторичному восприятию, в терминологии Потебни — апперцепции. Внутренняя форма, таким образом, обладает свойством участвовать в апперцепции и способствовать слиянию и ассоциации старых образов и понятий с новыми. Внутренняя форма оказывается главным инструментом интеллектуального синтеза, возникновения смысловой целостности. Потебня замечал: «Внутренняя форма, кроме фактического единства образа, дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление...»⁷² Миф для Потебни был выражением активности внутренней формы слова, и его основное отличие от поэтической образности, укорененной в эту форму, заключалось в

⁷¹ Л. А. Гоготишвили. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия). — В кн.: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., Русские словари, 1999, с. 316.

⁷² А. А. Потебня. Слово и миф. М., Правда, 1989, с. 131.

том, что в мифе иносказательность, фигуральность не осознаются, образ не превращается в некое означающее, непосредственно не связанное с понятием: «... образ целиком (не разлагается) переносится в значение. Иначе: миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом»⁷³. Распад внутренней формы и разложение мифа ведут к хаосу, то есть к утрате понимания действительности, к распаду связей с предшествующим опытом апперцепции. Нечто подобное описывал и Ницше, когда говорил о нигилизме и обнаружении реальности хаоса под покровом видимости. Иванов писал:

То, что я назвал кризисом явления, может быть ближайшим образом описано как разложение внутренней формы являющегося. Ибо все являющееся, как образ, порождает в нас, вступая с нами как бы в брак с нашим внутренним существом, образ своего образа. Внутренняя форма предмета есть столкновение и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил. Прелесть художественного воспроизведения действительности и заключается именно в откровении ее внутренней формы через посредство художника-изобретателя, возвращающего нам его в своей душевной переработке — измененною и обогащенною. Кризис явления состоял в том, что прежняя внутренняя форма вещей в нас обветшала и омертвела⁷⁴.

Миф, «внутренняя форма» перестали собирать смысл из хаоса.

Учение о внутренней форме слова было активно использовано в философии имяславия (Булгаков, Флоренский, Лосев), с которой Иванов был intimately связан⁷⁵. Именно связь нищезанства и гумбольдтианства с имяславием составляет абсолютное своеобразие позднесимволистской эстетики в ее отношении с революцией. И без этой связи трудно до конца понять проблематику участия у Эйзенштейна.

Я не намерен, разумеется, входить в детали философии имяславия и ограничусь только некоторыми текстами Лосева 1927 года, то есть периода, непосредственно предшествующего эйзенштейновскому обращению к проблематике участия. В «Философии имени» Лосев объясняет, что значение слова не сводится к значению

⁷³ А. А. Потебня. Слово и миф. М., Правда, 1989, с. 259.

⁷⁴ Вячеслав Иванов. Родное и вселенское, с. 104.

⁷⁵ См. Л. А. Гоготышвили. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия).

каждой из составляющих его фонем, но возникает из них как некая общность, называемая *семейой*. В результате складывается значение, которое Лосев окрестил *этимом*. Этимон — это корневое значение слова. Слово приобретает жизнь, когда этимон начинает варьировать в своих значениях: «Слово усложняется, насыщается массой новых жизненных оттенков, приобретает ту жизненность, ради которой оно и существует на свете»⁷⁶. Это варьирование буквально напоминает множество праимен, из которого у Иванова миф в конце концов строит свое совокупное событие. Более того, *имя* вбирает в себя смысл целых предложений (это положение взято у Потебни). Бесконечное варьирование этимона приводит к постепенной обрисовке предметного значения референта, на которое указывает имя (у Иванова нет связи мифа с референцией). В слове, таким образом, вещи встречаются с бытием людей: «Тайна слова в том и заключается, что оно орудие общения с предметами и арена интимной и сознательной встречи с их внутренней жизнью»⁷⁷.

И именно в этом контексте в «Философии имени» возникает тема *участия*. Лосев пишет: «Уже заранее ясно, что предметная сущность, как бы ее ни понимать, не может участвовать в слове как таковая целиком. Иначе бы предмет перестал быть предметом и перестал бы противостоять не-предмету. Необходимо признать, что предметная сущность *одною своей стороною непосредственно участвует в стихии слова*, образуя ее и являясь ее существенным моментом, другая же сторона остается вне слова, конструируя собою предмет, независимый от изменения его в слове и словах»⁷⁸.

Эта лосевская лингвистика, конечно, целиком стоит на службе имяславия и пытается обосновать причастность имени Бога самому Богу. Этот аспект лосевской метафизики меня в данном случае не интересует. Важно, однако, то, что Лосев строит имяславие через понятие *причастности, участия*, которое он непосредственно заимствует у Платона. Платоническая (вернее, неоплатоническая) *причастность* так важна для Лосева потому, что она оказывается ключом к имяславияю, к участию имени в Боге и, собственно говоря, ключом ко всей неоплатонической по своему духу философии Лосева.

Платоновское понятие участия (*methexis*) описывает отношение идеи, универсалии и частного, индивидуального проявления этой идеи. Оно отвечает на вопрос о том, каким образом разнообразие индивидуальных вещей может подводиться под некое общее

⁷⁶ Алексей Федорович Лосев. Бытие. Имя. Космос. М., Мысль, Российский открытый университет, 1993, с. 633.

⁷⁷ Там же, с. 642.

⁷⁸ Там же, с. 643.

для них понятие. Платон в этой связи говорил об участии материальных вещей в идее. Аристотель так суммировал эту доктрину Платона: «И вот это другое из сущего он называл идеями, а все чувственно воспринимаемое, говорил он, существует помимо них и именуется подобно с ними, ибо через причастность эйдосам существует все множество одноименных с ними [вещей]»⁷⁹ (Метафизика, 987b). Аристотель еще не делал различия между причастностью (метексисом) и подражанием (мимесисом), считая, что оба слова указывают на одно и то же.

В «Пармениде» теория метексиса обсуждается в беседе Сократа с Парменидом. Сначала объясняется, что вещи получают имена через причастность к идеям: «например, приобщающиеся к подобию становятся подобными»⁸⁰ (131a), но затем Парменид ставит вопрос, приобщаются ли вещи ко всей идее или ее части. Если представить себе, что все многообразие вещей приобщается к одной идее, то получается, что единое присутствует во множестве, а потому не является единым. Если же представить себе, что идея делима и представлена в вещах своими частями, то возникает иная нелепость: «если ты разделишь на части самое великое и каждая из многих больших вещей будет большей благодаря части великости, меньшей чем сама великость...»⁸¹ (131d). Таким образом, в «Пармениде» метексис обсуждается через отношения части и целого. И это отношение ложится в основу неоплатонической трактовки метексиса, например у Прокла.

Когда Лосев говорит о причастности слова некой идее и вещи, он буквально описывает эту причастность в категориях неоплатонического метексиса. В «Философии имени» Лосев даже придумывает специальный термин для метексиса — «физическая энергема»:

...иное подчиняется смыслу, собираясь из растекающегося бесформенного множества в совокупное и стационарное единство. В применении к данному случаю, взаимоотношение смысла и меона⁸² специфицируется во взаимоотношении части и целого. Эти два понятия — части и целого — и есть то, что феноменологически и диалектически конструирует физическую энергему. Это взаимоотношение кратко может быть выражено так. «Многое» и «все», т.е.

⁷⁹ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 1. М., Мысль, 1975, с. 79.

⁸⁰ Платон. Сочинения в трех томах, т. 2. М., Мысль, 1970, с. 409.

⁸¹ Там же, с. 410.

⁸² *Меон* в философии Лосева — это иное сущего. Всякое сущее, чтобы существовать, должно быть отличным от иного. Отличие это имеет позитивный характер, так как указывает на то, что сущее имеет форму, границы, отделяющие его от иного. Это иное сущего, как «утверждение факта оформленности предмета», и есть меон.

все части, не есть целое, ибо каждая из многих частей ничем не свидетельствует о целом и есть только то, что она есть. Если так, то и в целом нет ничего, чего не было бы в частях. Тем не менее целое есть то, чего нельзя вывести из отдельных частей. Стало быть, целое есть особая энергема, физическая энергема, которая сама по себе, однако, не физична⁸³.

Физическая энергема — это прямое выражение метексиса, участия части в целом. Над ней Лосев надстраивает «органическую энергему», которая «создает нечто новое, что более глубоко воссоединяет разделенные части, чем это делает физическая энергема как таковая»⁸⁴.

Метексис занимает принципиально важное место и в иной книге Лосева 1927 года «Античный космос и современная наука». Здесь философ также обсуждает метексис в категориях взаимоотношения части и целого. Эйдос трактуется им как целостность, состоящая из частей точно так же, как значение слова возникает из множественных вариаций *этимона*, и совершенно так же, как смысловое единство мифа складывается из множественности праимен, участвующих в *событии* мифологического смысла⁸⁵. Идея у Лосева, вообще говоря, — это ивановский миф, и он прямо указывает на это, например, в своей поздней многотомной «Истории античной эстетики»: «Идеи Платона суть боги, но боги, конечно, не наивной мифологии, а боги, *переведенные на язык абстрактной всеобщности*»⁸⁶.

Лосевский метексис, однако, большим обязан нежно любимому им Проклу, нежели Платону. Существенно то, что взаимодействие частей «абстрактной всеобщности» у Прокла иное, чем у Платона. У Платона вещи участвуют в идее и получают от нее имя. У Прокла это отношение выворачивается, теперь сама идея эманрует и пронизывает собой части, при этом, наподобие творца, оставаясь вне их. Делёз так описывает метексис у неоплатоников:

⁸³ Алексей Федорович Лосев. Бытие. Имя. Космос, с. 659.

⁸⁴ Там же, с. 660.

⁸⁵ Я понимаю тут событие в духе Рикёра: «Для дискурса способом существования является *акт*, его неотложность (Бенвенист), которая как таковая имеет природу события. Изречение есть актуальное событие, акт перехода, акт исчезновения; система, напротив, существует вне времени, поскольку она — просто-напросто скрытая возможность» (Поль Рикёр. Конфликт интерпретаций. М., Academia-Центр — Медиум, 1995, с. 134). Метексис в таком контексте не есть просто общность, через которую части получают смысл, но именно *событие участия*.

⁸⁶ А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., Ладомир, 1994, с. 151.

Неоплатоники больше не говорят о свойствах участвующего (множественности, чувственном характере и т.д.), стараясь понять, в силу какого насилия участие становится возможным. Они стараются открыть принцип и внутреннее движение, обосновывающие участие в том, в чем участвуют [le participé] как таковом <...>. В действительности не то, в чем участвуют, переходит в участвующее. То, в чем участвуют, остается в себе; в нем участвуют в той мере, в какой оно производит, оно производит в той мере, в какой оно дает. Но оно не должно выходить из себя, чтобы давать или производить. Такова программа, сформулированная Платином: начать сверху, подчинить подражание генезису или производству, заменить идею насилия идеей дара. То, в чем участвуют, не делится, не является объектом подражания извне, не подвергается воздействию со стороны посредников, способных подвергнуть насилию его природу. Участие — не материально, не подражательно, не демонично: оно эмануруемо⁸⁷.

Прокл формулирует это понимание метексиса в категориях пафоса (страдательности) и действия. Он пишет (и Лосев приводит обширные цитаты из переведенного им трактата «Первоосновы теологии»), что тело обладает способностью к страданию, что оно пассивно, в то время как нетелесное (эйдосы) обладает способностью к действию: «Именно тело, поскольку оно — тело, только делимо и в этом смысле подвержено страданию, будучи делимым во всех отношениях, и во всех отношениях до бесконечности. Нетелесное же, будучи простым, не подвержено страданию, так как ни разделяться не в состоянии то, что не имеет частей, ни изменяться — то, что не сложно»⁸⁸. Действующее и простое, то есть нетелесное, зато отмечено деятельной потенцией (*dynamis*), воздействующей на то, что страдательно, материально и пассивно. Отсюда Прокл делает принципиальный для понимания метексиса вывод: «Все, в чем [что-нибудь] участвует раздельно, налично в участвующем через передаваемую [ему] потенцию чего-то нераздельного...»⁸⁹ Таким образом, парменидовская дилемма о части и целом решается в метексисе. Целое идеи присутствует в частных вещах как неделимая потенция, как некая энергия этого целого (которую Лосев, собственно, и называет «энергемой»). Философ делает из этого обоснование имяславия, то есть присутствия «энергии» бога в его имени.

⁸⁷ Gilles Deleuze. Spinoza et le problème de l'expression. Paris, Ed. de Minuit, 1968, p. 154.

⁸⁸ Цит. по: Алексей Федорович Лосев. Бытие. Имя. Космос, с. 205.

⁸⁹ Там же.

Иванов не идет по пути неоплатонизма так далеко, как Лосев. Но и у него неоплатонический метексис оказывается общей моделью генерации аполлонического мифологического смысла из хаоса. Идея (миф), как Аполлон, постепенно сходит на Диониса, как пишет Иванов вслед за тем же Проклом, «чтобы предотвратить его конечное саморасточение — через “нисхождение в титаническую множественность” беспредельной индивидуации...”⁹⁰. Но полного растворения множественности, хаоса в мифе все-таки не происходит: «Патетический характер эллинских богов был неистребим»⁹¹, — замечает Иванов. Но этот патетический характер богов ничем не отличается от патетического, страдательного характера любой расчлененной множественности у Прокла и Лосева.

Кризис явления, о котором говорит Иванов в связи с революцией, это именно кризис аполлонического явления (Schein) по Ницше, не способного восстановить в эффективном метексисе участное единство мифа и частных, фрагментов хаоса. Это ощущение «кризиса явления» разделял с Ивановым Мандельштам, писавший о кризисе эллинизма именно как о кризисе смысла. Эллинизм — это такое состояние культуры, при котором вещи причастны человеку и богу. Это культура эффективного метексиса. Мандельштам пишет: «Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом»⁹². Современная эпоха характеризуется, как и у Иванова, вторжением хаоса⁹³, распадом связей. Происходит это именно от ослабления причастности, коммуникации между вещами и смыслами. В эссе «Девятнадцатый век» Мандельштам набрасывает картину распада того, что он называет «телеологическим теплом», а в ином месте буквально — «теологическим теплом»⁹⁴. Истоки распада он видит в рационалистическом XVIII веке, который подменил эллинизм «рационалистическими моментами мифологии»⁹⁵, особенно проявившими себя во время Французской революции: «По мере приближения великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой ре-

⁹⁰ Вячеслав Иванов. Дионис и прадиионисийство, с. 167.

⁹¹ Там же, с. 195.

⁹² Осип Мандельштам. О природе слова. — В кн.: О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах, т. 2. М., Терра-Терра, 1991, с. 253.

⁹³ «Хаотический мир ворвался — и в английский home и в немецкий Gemut; хаос поет в наших печках, стучит нашими вьюшками и заслонками» (Осип Мандельштам. Гуманизм и современность. — Там же, с. 353).

⁹⁴ Там же, с. 283.

⁹⁵ Там же, с. 279.

волюции практическим деятелям пришлось двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы⁹⁶. Понятия стали совершенно пустыми. В «Заметках о Шенье» поэт пишет: «Людам самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vérité, la Liberté, la Nature, la Dété, особенно la Vertu вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты»⁹⁷. Этот распад смыслов, хаос были, однако, приостановлены «фуриями античного беснования», явившимися незванно и опустившимися «на жалкий картонный театр»⁹⁸. Французская революция, по выражению Мандельштама, завершается, когда «от нее отлетел дух античного беснования»⁹⁹. Фурии отлетели, и от революции осталось только «обмирщение Европы», крушение мифа, идеи, символа, иными словами крушение смысла: «...и выплеснулась на берег девятнадцатого столетия уже непонятая — не голова Горгоны, а пучок морских водорослей. Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии и античному неистовству революционной бури, — романтизм»¹⁰⁰.

Девятнадцатый век — это век смысловых ублюдков, которых Мандельштам описывает через метафору буддизма. Под буддизмом он понимал герметическую закрытость всякой активной причастности. Революция для Мандельштама — это момент вторжения античного беснования. В «Заметках о Шенье» он обнаруживает это беснование в поэзии последнего и записывает: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость»¹⁰¹. Речь идет о необходимости практики экстаза, позволяющей в насильственном порыве состояться метексису.

Опыт же Октябрьской революции, от которой Мандельштам первоначально, вероятно, ждал экстастического возрождения смыслов, в целом оказался разочаровывающим. В знаменитом стихотворении «Я не увижу знаменитой Федры» речь идет о «ложно классическом» явлении античности в «картонном театре». «Египетская марка» вся посвящена описанию реальности как фрагментов распавшейся мифологической цельности. Жизнь тут сделана «из пустоты и стекла»¹⁰².

⁹⁶ Осип Мандельштам. Гуманизм и современность, с. 279.

⁹⁷ Там же, с. 293.

⁹⁸ Там же, с. 279.

⁹⁹ Там же, с. 280.

¹⁰⁰ Там же, с. 280.

¹⁰¹ Там же, с. 297.

¹⁰² Там же, с. 40.

4. МИФ

Вот тот контекст, на фоне которого, на мой взгляд, следует читать Эйзенштейна 1930—1940-х годов. Я, конечно, очень далек от мысли как-то связать творчество Эйзенштейна с имяславием, но идеи Иванова, скорее всего, были ему близки. В 1920 году Вячеслав Иванов стал председателем историко-театральной секции ТEO Наркомпроса. Одновременно он опубликовал несколько программных статей, содержащих критику индивидуалистического «буржуазного» театра: «Театр наших дней, — писал он в 1919 году, — внутренне «буржуазен», потому что не может и, поскольку сознает свою немощность, даже не ищет [способов] преобразить собравшуюся на зрелище нестройную толпу в единомысленную и объятую единым восторгом общину, в одно многоликое душевное тело. Внутренне буржуазен он потому, что соборное событие слияния в нем не осуществляется...»¹⁰³

Такой театр должен был снять различие между зрителями и актерами и стать формой непосредственного опыта масс, в котором революционная «соборность» переживалась бы каждым участником как совокупный опыт, а не как некая представленная на сцене идея¹⁰⁴. Театральный проект Иванова был по своей сущности монистическим и вполне согласовывался с идеями Богданова¹⁰⁵

¹⁰³ Вяч. Иванов. Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр». — В кн.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., ГИТИС, 1988, с. 17.

¹⁰⁴ Работавший с Ивановым в ТEO Наркомпроса П. А. Марков в своих воспоминаниях пишет о «совершенно метафизической теории «соборного театра», утверждаемой Ивановым» (П. А. Марков. В ТEO Наркомпроса. — В кн.: П. А. Марков. О театре, в четырех томах, т. 1. Из истории русского и советского театра. М., Искусство, 1974, с. 430). Это утверждение совершенно неправильно. Иванов стремился как раз уничтожить «метафизический» аспект театра, выражающийся в его репрезентативности, противопоставлении сцены зрителю и т.д.

¹⁰⁵ В утопическом романе «Красная звезда» (1908), написанном Богдановым, в идеальном обществе, существующем на Марсе, среди прочих литературных жанров господствует трагедия. Один из персонажей объясняет, почему трагедия сохраняется в некапиталистическом обществе будущего: «Да разве может личность не чувствовать сильно и глубоко потрясений жизни целого, в котором ее начало и конец. И разве не возникает глубоких противоречий жизни из самой ограниченности отдельного существа по сравнению с его целым, из самого бессилия вполне слиться с этим целым, вполне растворить в нем свое сознание и охватить его своим сознанием? Вам непонятны эти противоречия? Это потому, что они затемнены в вашем мире другими, более близкими и грубыми. Борьба классов, групп, личностей отнимает у вас идею целого, а с ней и то счастье и те страдания, которые она приносит» (А. А. Богданов. Вопросы социализма. М., Политиздат, 1990, с. 154). Программа слияния частного с целым становится ключевой для массового театра Пролеткульта, но в ней уже содержится зародыш «участного мышления», которое завладеет воображением Эйзенштейна позже.

и Пролеткульта. Историк театра Давид Золотницкий пишет: «Вяч. Иванов предлагал изображать на сцене массу в нерасчлененности ее коллективного сознания и бытия, свойственной мифу. <...> Мысли Вяч. Иванова были подхвачены пролеткультовской практикой и многое в ней объясняют...»¹⁰⁶ В. С. Смышляев, А. А. Мгебров и другие режиссеры Пролеткульта отдали дань массовому театру в духе Вячеслава Иванова. «Массовость» ранних эйзенштейновских фильмов прямо вписывается в наследие пролеткультовской эстетики. Во всяком случае, связь театрального Пролеткульта с символизмом ни для кого не была секретом.

Пролеткульт вписывался в романтическую традицию понимания революции как массового экстаза. Традиция эта была почтенной, и Маркс откомментировал ее в переписке с Фердинандом Лассалем, в связи с пьесой последнего «Франц фон Зикинген». Излагая идею пьесы, Лассаль писал: «Сила революции заключается в ее воодушевлении, в этом непосредственном доверии идеи к собственной мощи и бесконечности. Но воодушевление — как *непосредственная* уверенность во всемогуществе идеи — есть прежде всего абстрактное невнимание к конечным средствам действительного осуществления и к трудностям реальных осложнений»¹⁰⁷. Лассаль формулировал существо проблемы, перед которой оказался и Пролеткульт. В порыве идея дается в ее непосредственной жизненности, но утрачивает абстрактную смысловую сторону. *Воодушевление* не позволяет состояться *пониманию*.

За несколько лет до обмена письмами с Лассалем, в эссе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта», Маркс сформулировал «реалистическую»¹⁰⁸ теорию пролетарской революции:

Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, стремительно несутся от успеха к успеху, в них драматические эффекты один ослепительнее другого, люди и вещи как бы озарены бенгальским огнем, каждый день дышит экстазом, но они скоропреходящи, быстро достигают своего апогея, и общество охватывает длительное похмелье, прежде чем оно успеет трезво освоить результаты своего периода бури и натиска. Напротив, пролетарские революции, революции XIX века, постоянно критикуют сами себя, то и дело останавливаются в своем движении, возвращаются к тому, что кажется уже выполненным, чтобы еще раз начать это

¹⁰⁶ Д. Золотницкий. Зори театрального Октября. Л., Искусство, 1976, с. 294.

¹⁰⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. 1. М., Искусство, 1983, с. 60.

¹⁰⁸ О полемике Лассаля — Маркса в контексте «реализма» см.: Jacques Le Rider. L'Allemagne au temps du réalisme. Paris, Albin Michel, 2008, p. 56—75.

сызнова, с беспощадной основательностью высмеивают половинчатость, слабые стороны и негодность своих первых попыток...¹⁰⁹

Маркс противопоставляет экстатической структуре революционного порыва, простому выходу «из себя» своего рода хиазм, движение вперед и назад, гегелевскую по своей сути конструкцию, в которой прошлое становится видимым из настоящего и наоборот. И эта хиазматическая структура понимается им как принципиально *реалистическая и рефлексивная*, как движение от порыва к абстракции, к пониманию, и наоборот.

Платонизм Эйзенштейна, хотя и окрашенный в богдановские и ницшеанские тона, вписывается в хиазм Маркса, а не в экстаз Лассалья. Экстаз¹¹⁰, пафос в эстетике Эйзенштейна включается в неоплатоническую по своему существу процедуру участия¹¹¹. В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн прямо говорит о том, что экстаз, выражающий себя в приостановке времени, во мгновении, не просто позволяет, как у Хайдеггера, обнаружить некую тотальность, но позволяет частному именно *участвовать* во всеобщем. «Это — мгновение, [в котором переживается] ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки»¹¹². «Пафосное произведение» Эйзенштейн определяет как такое, которое «внезапно на каком-то моменте изложения вспыхивает ощущением своего единства»¹¹³. Такой момент — больше, чем момент встречи прошлого и настоящего, это момент взаимопроникновения духовного, абстрактного и телесного, материального. Не случайна, конечно, и привержен-

¹⁰⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения в трех томах, т. 1. М., Политиздат, 1970, с. 425.

¹¹⁰ Экстаз интересовал и вышедшего из символизма (в частности, символистского театра Веры Комиссаржевской) Мгеброва, возглавлявшего Петроградский театр Пролеткульта, которого много лет спустя Эйзенштейн приглашает сниматься в «Иване Грозном» в роли Пимена.

¹¹¹ Любопытно, что в 1924 году Лев Шестов написал статью «Неистовые речи. Об экстазах Плотина», позже включенную им в книгу «На весах Иова». Здесь Шестов прямо описывает экстаз как неоплатонический метексис — выход за пределы множественного в область Единого. Экстаз понимается им как отречение от рационального основания знания (всегда множественного), а следовательно как отречение от логоса, превращение философа в «мисологоса». Неоплатонический экстаз переживается в мгновении озарения: «...предпоследняя истина дается нам не как результат методического размышления, а приходит извне, неожиданно — как мгновенное просветление» (Лев Шестов. На весах Иова. М., АСТ — Фолио, 2001, с. 375).

¹¹² Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 101.

¹¹³ Там же.

ность Эйзенштейна термину «пафос», который означает способность души или тела испытывать на себе воздействие, воспринимать¹¹⁴, а в ином контексте — входить во взаимодействие с иной сущностью¹¹⁵. Например, в пафосе душа испытывает воздействие тел. Еще в большей степени пафос отражает способность пассивной материи испытывать воздействие нематериального *dynamis*'а со стороны сущностей, способных к активному действию.

Аристотель утверждал, что движитель приводит в движениедвигаемое благодаря той активной силе, которой обладает его форма. Движимое движется пассивной силой, заключенной в материи. Идеальный агент активности сам остается неподвижным. Движение и действие не совпадают. Неоплатоник Ямвлих по этому поводу писал, что движитель, если он движется сам, приводится в движение только потому, что он не является чистой формой, что к этой форме примешана материя. Движение в таком контексте называется не активностью (*energeia*), но именно экстазом (*ekstasis*), выходом за пределы собственной природы в область принципиально низшей природы¹¹⁶. Активность и пассивность становятся условиями экстаза. Этот экстатический выход за пределы своей природы, по мнению Прокла, определяется также взаимодействием активной потенции Разума, идеальной формы и пассивного желания материального тела получить в себя отпечаток формы. Без это-

¹¹⁴ «Грек всегда испытывал опыт страсти (*passion*), как нечто таинственное и пугающее, как опыт силы, находящейся в нем, овладевающей им, а не подчиненной ему. Само слово *pathos* свидетельствует об этом: как и его латинский эквивалент *passio*, оно означает нечто претерпеваемое человеком, нечто, пассивной жертвой чего он является. Аристотель сравнивает человека в состоянии страсти со спящим, безумным или пьяным...» (E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational*, p. 185).

¹¹⁵ Скорее всего, Эйзенштейн позаимствовал проблематику «пафоса» у Вячеслава Иванова, который часто называет *pathos* «страстями». Вслед за Эвгемером он проводит различие между «апатическими» и «патетическими», страдающими богами. При этом божественный пафос оказывается способом приводить мир в движение: «...божественная природа сама по себе всегда и безусловно свободна от аффектов, но некоторые боги осуществляют собою начало пафоса и служат его живыми двигателями» (Вячеслав Иванов. Дионис и прадионисийство, с. 205—206). Иванов пишет о неразрешимой дилемме эллинизма, связанной с божественным «пафосом»: «...или боги недвижны и бесстрастны, и тогда вся эллинская религия только народное суеверие, или боги — существа, подверженные страстям, — и тогда они не абсолютные сущности. Эллинизм не умело ни отказаться от идеи божественного страдания, ни целено и гармонически вывести ее в общий религиозный синтез своего миропонимания» (там же, с. 206).

¹¹⁶ Nicolas Vamvoukakis. *Les catégories aristotéliennes d'action et de passion vues par Simplicius*. — In: *Concepts et catégories dans la pensée antique*. Pierre Aubenque (éd.). Paris, Vrin, 1980, p. 259.

го ответного, реактивного *pathos*'а *участие* становится невозможным: «Ведь откуда эти материальные [вещи] получают это желание, как не из источника их бытия и существования. И как иначе могут иметь они желание из нетворящего принципа, не способного дать им что бы то ни было»¹¹⁷. *Pathos*'ное желание *участвовать* оказывается непосредственной реакцией на активную творящую силу идеальной формы. Между идеальным и материальным тут осуществляется именно экстатическая коммуникация. И в процессе этой коммуникации мир получает смысл.

Антропология Леви-Брюля предоставила Эйзенштейну прямую возможность связать платонический метексис и нищеанско-ивановскую мифологическую модель образования смысла с социальной сферой. Леви-Брюль создал причудливую комбинацию платонизма, бергсонизма и этнографии, превратив метексис в закон «примитивного», или, как он любил выражаться, пралогического мышления¹¹⁸. В посмертно опубликованных записях Леви-Брюля говорится о том, что «участное мышление» примитивных народов снабжает их прямым подобием бергсоновских «непосредственных данных сознания»¹¹⁹. Французский антрополог писал о способности «дикарей» мгновенно «видеть» за материальными вещами мистические силы, в которых эти вещи участвуют. Он называл эту способность ощущать идею за вещью «интуицией»: «Разумеется, такого рода интуиция не делает невидимое зримым, а неощутимое осязательным: она не может дать чувственного восприятия того, что не доступно чувствам. Но она дает полную веру в присутствие и действие невидимых и недоступных чувству сил...»¹²⁰ И это интуитивное прозрение участия имеет не логический, а прежде всего эмоциональный характер. По существу, мгновенность этой интуиции непосредственно связывает ее с практикой экстаза.

¹¹⁷ Proclus. Commentary on Plato's *Parmenides*. Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 214.

¹¹⁸ Содержательный философский анализ концепции Леви-Брюля дан Эмманюэлем Левинасом. Согласно Левинасу, Леви-Брюль в рамках партиципации отменяет понятие субстанции как статичной аналогии бытия. Вопрос «что» заменяется вопросом «как», глагольные формы начинают лучше отражать взаимодействие с миром, чем существительные и имена. Мир теряет фиксированность и становится гибким, «жидким». Соответственно меняется понятие существования, которое начинает пониматься как переход и разворачивание. В каком-то смысле Левинас делает Леви-Брюля предшественником Хайдеггера и экзистенциалистов (см.: Emmanuel Levinas. *Lévy-Bruhl et la philosophie contem poraine*. — In: E. Levinas. *Entre nous*. Paris, Grasset, 1991, pp. 49—63).

¹¹⁹ Lucien Lévy-Bruhl. *The Notebooks on Primitive Mentality*. New York, Harper, 1975, p. 83.

¹²⁰ Lucien Lévy-Bruhl. *La mentalité primitive*. Paris, Félix Alcan, 1922, p. 48.

Леви-Брюль пришел в антропологию из философии, он был профессором философии в Сорбонне и написал книги о Якоби и Конте, а антропологией заинтересовался в контексте своих занятий формальной логикой. Впервые партиципация возникает как один из главных принципов первобытного, пралогического мышления в его книге 1910 года «Ментальные функции в низших обществах» (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*). Леви-Брюль обратил внимание на то, что представители первобытных сообществ пренебрегают принципом противоречия, поскольку этот принцип требовал отчетливого различения терминов. Вместо этого «примитивный человек» может считать то, что нам кажется различными объектами, одним и тем же предметом. Вот как философ формулировал принцип партиципации в книге 1910 года: «...в коллективных представлениях первобытного сознания объекты, существа, феномены непонятным для нас образом могут быть одновременно самими собой и чем-то иным. <...> Они могут быть человеческими существами, коими они являются, и одновременно птицами с пунцовым оперением»¹²¹. Логически эта ситуация не может быть объяснена. Леви-Брюль пишет о том, что люди примитивных сообществ используют «вместо наших концептуальных включений и исключений партиципации, которые более или менее ясно определены и, как правило, живо прочувствованы»¹²².

На протяжении всей своей деятельности антрополог постоянно возвращался к разработке понятия «участия», но, пожалуй, наиболее интересные философские соображения по этому поводу можно найти в его записях к последней, так и не написанной книге, сделанных незадолго до смерти (1938—1939). В не предназначенных для публикации записях наиболее отчетливо виден философско-антропологический проект Леви-Брюля. Здесь мыслитель формулирует новые принципы. Он утверждает, например, что сама партиципация дается нам до предметов, которые в ней участвуют, что это первичный феномен примитивного сознания, данный ему: «...здесь мы касаемся самого главного — партиципация не устанавливается между более или менее ясно представленным умершим и трупом (в подобном случае она была бы той же природы, что отношение или связь, и ее было бы легко понять); она является не после этих представлений, она их не предполагает: она до них, или по меньшей мере она одновременна с ними. Сначала дается партиципация»¹²³.

¹²¹ Lucien Lévy-Bruhl. *How Natives Think*. Princeton, Princeton University Press, 1985.

¹²² Ibid., p. 79.

¹²³ Lucien Lévy-Bruhl. *The Notebooks on Primitive Mentality*, p. 2.

Это положение очевидно соотносится с леви-брюлевскими занятиями логикой. Вещи не даются нам как отдельные репрезентации, но лишь в силу своего участия в чем-то ином. Индейцы бороро, описанные фон ден Штейненом и часто упоминаемые Леви-Брюлем, не просто идентифицируют себя с определенным типом красных попугаев ара, они существуют в той мере, в какой участвуют в попугаях. Иными словами, они даются нам только через участие в животном, а не в силу некоего принципа идентичности, к ним приложимого.

Соответственно возникает существенный вопрос: «Участие чего в чем? Как тут может быть участие, если примитивный человек не представляет себе существ или предметов, которые участвуют друг в друге?»¹²⁴ На этот вопрос дается философский ответ: «Для примитивного мышления *быть значит участвовать*. Оно не представляет себе вещи, существование которых оно осмысляет, не привнося частично иное, чем сами вещи»¹²⁵. Леви-Брюль поясняет: «...партиципация — это непосредственная данность чувства, в котором индивид ощущает свое собственное существование»¹²⁶. В тех же рабочих тетрадях Леви-Брюль прямо называет партиципацию «опытом»¹²⁷, термином, имеющим экзистенциалистский оттенок. Именно через своего рода экзистенциальную партиципацию индивид у него становится частью сообщества. Леви-Брюль на примере своих «примитивных людей» разрабатывает модель того, как отсутствие идентичностей позволяет аффективно схватывать тотальность в качестве чего-то внелогического, и эта способность сливаться с тотальностью позволяет человеку через партиципацию стать членом сообщества.

Теории Леви-Брюля стали объектом обсуждения в работах близкого друга Эйзенштейна Льва Выготского¹²⁸, который сблизил партиципацию с принципами изучавшегося им «комплексного мышления». «Партиципация», утверждал он, «составляет правило комплексного мышления»¹²⁹, характерного для детей, шизофреников и в значительной мере присущего мышлению нормальных взрослых людей. Выготский объяснял, что «это примитивное мышление не совершается в понятиях, что оно носит комплексный ха-

¹²⁴ Lucien Lévy-Bruhl. The Notebooks on Primitive Mentality, p. 2.

¹²⁵ Ibid., p. 18.

¹²⁶ Ibid., p. 83.

¹²⁷ Ibid., p. 121—124.

¹²⁸ «Примитивное мышление» было издано в Москве в издательстве «Атеист» в 1930 году. Книге было предпослано предисловие друга Эйзенштейна языковеда Н. Я. Марра.

¹²⁹ Л. С. Выготский. Мышление и речь. — Собрание сочинений в шести томах, т. 2. М., Педагогика, 1982, с. 160.

актер, что, следовательно, слово получает в этих языках совершенно другое функциональное применение, употребляется иным способом, является не средством образования и носителем понятия, а выступает в качестве фамильного имени для называния объединенных по известному фактическому родству групп конкретных предметов¹³⁰.

«Фамильное имя» у Выготского похоже на ивановский миф, так как позволяет объединять самые различные предметные комплексы под одним означающим. Выготский рассуждает в духе Поттебни (влияние Поттебни и Иванова особенно ощущается в его ранней «Психологии искусства»):

Возьмем для примера историю русского слова «сутки». Первоначально оно означало «шов», «место соединения двух кусков ткани», «нечто сотканное вместе». Затем оно стало обозначать всякий стык, угол в избе, место схождения двух стен. Далее в переносном смысле оно стало обозначать сумерки — место стыка дня и ночи, а затем уже, охватывая время от сумерек до сумерек, или период времени, включающий утренние и вечерние сумерки, оно стало означать «день и ночь», т.е. Сутки в настоящем смысле слова.

Мы видим, что такие разнородные предметы, явления, как шов, угол в избе, сумерки, сутки, объединяются в историческом развитии этого слова в один комплекс по тому же самому образному признаку, по которому объединяет в комплекс различные предметы ребенок¹³¹.

Выготский, как видно из приведенной цитаты, реинтерпретирует партиципацию в категориях Поттебни — Иванова — Лосева. Как и у них, у Выготского речь идет о «комплексе», то есть о собирании различных элементов воедино в рамках одного «фамильного имени», или попросту — мифа¹³². Отсюда и критика Леви-Брюля: «...толкование, которое дает партиципации Леви-Брюль, не представляется нам правильным, потому что, анализируя утверждение бороро, что они суть красные попугаи, Леви-Брюль оперирует все время понятиями нашей логики, полагая, что такое утверждение означает в примитивном мышлении идентичность или тождество существ. <...> Слово “арара”, обозначающее красных

¹³⁰ Л. С. Выготский. Мышление и речь. — Собрание сочинений в шести томах, т. 2. М., Педагогика, 1982, с. 161.

¹³¹ Там же, с. 164.

¹³² Показательно, что Эйзенштейн определяет мифологию как возникающий на определенном этапе «комплекс науки о явлениях» (Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 106). Само слово «комплекс» тут буквально отсылает к Выготскому.

попугаев, к которым они относят себя, является общим именем для известного комплекса, куда относятся и птицы и люди»¹³³.

Пытаясь в тридцатые годы преодолеть отчужденность и фрагментарность монтажной эстетики, Эйзенштейн обращается к Леви-Брюлю и его партиципации, которой он также придает отчетливо экзистенциалистский характер и которую, как мне кажется, он понимает с поправкой на критику Выготского¹³⁴. При этом он говорит об экстатической форме опыта *участия*, когда предмет перестает быть исключительно самим собой и начинает участвовать в других предметах. Именно в категориях метексиса описывается Эйзенштейном религиозный экстаз, изучение которого занимало его в 1930-е годы. Опыт религиозных мистиков — это опыт соединения «внеобразной», «внепредметной» идеи с «конкретным предметным образом»¹³⁵, для мистиков — воплощенного бога. «Первобытное мышление» Леви-Брюля предлагает ему не просто теорию «причастности», но, по существу, эстетическую платформу платонизма, обращенную на миф и мифологическое сознание.

Возникает, однако, вопрос: почему платонический метексис у Эйзенштейна должен быть обращен именно к мифу, то есть пониматься в ивановских терминах? Платонический метексис позволял мыслить участие частного в общем, в категориях научно-классификационных методов, когда частные, индивидуальные проявления описываются через их соотнесение с родами и видами, то есть с некой общей идеей. Всякое естественнонаучное познание сводит многообразие мира к неким абстрактным всеобщностям, в которых исчезает бесконечное многообразие действительности. Чрезвычайно популярный в России накануне революции неокантианец Генрих Риккерт писал о научном методе как о «Харибде пожирающего индивидуальность генерализирующего метода»¹³⁶. Но с многообразием исчезало и историческое измерение мира. Всеобщее у Платона (и у имяславцев вроде Лосева) всегда неизменно, внеис-

¹³³ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 162. Эйзенштейн использует тот же пример с красными попугаями и индейцами бороро в своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии (см.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, с. 113).

¹³⁴ Оксана Булгакова заметила, что «поначалу он [Эйзенштейн] пользуется термином Люсьена Леви-Брюля “пралогическое”, но после того, как концепция Леви-Брюля была подвергнута критике, он заменяет “пралогическое” на более нейтральное обозначение — “чувственное мышление”, обнаруженное им у Маркса» (Оксана Булгакова. Теория как утопический проект. — Новое литературное обозрение, № 88, 2007, с. 42).

¹³⁵ Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 242.

¹³⁶ Генрих Риккерт. Науки о природе и науки о культуре. М., Республика, 1998, с. 96.

торично и похоже на вечный и всеобщий закон природы. С этой неподвижной абстрактностью понятий в середине 1930-х столкнулся Эйзенштейн, и это столкновение, на мой взгляд, и побудило его искать новый «метод».

Риккерт, например, пытался подменить всеобщность естественнонаучных понятий идеей *ценности*, которая якобы позволяла описывать культурно-исторические явления. Ценность — это некий исторически сложившийся смысл, приписываемый явлениям и предметам, делающий их значимыми; она в какой-то мере превращает предмет в символ. Риккерт писал: «...здесь кроется проблема, которая может быть разрешена только тем, что мы ясно сознаем отнесение исторических объектов к связанным с благами культуры ценностям. Там, где нет этого отнесения, там события неважны, незначительны, скучны и не входят в историческое изложение, тогда как естествознание не знает несущественного в этом смысле»¹³⁷. Частное в истории, таким образом, должно восходить к всеобщим ценностям. Эрнст Кассирер, однако, справедливо спрашивал по этому поводу: «Если владение *универсальной* системой ценностей становится одним из необходимых условий, возникает вопрос, каким образом историк может прийти к любой из подобных систем и каким образом может быть установлена ее объективная значимость»¹³⁸.

Ивановский миф давал ответ на вопрос Кассирера. Миф у Иванова, как мы помним, складывается *исторически*, постепенно, синтезируется из протоимен, из частных божеств, пока не превращается в мифологическую всеобщность, например, Диониса. *Всеобщее, таким образом, понимается исторически*, генетически, а не так, как у Платона, в виде вечной идеи. «Участное мышление» у Бахтина или его же «акт-поступок» — такая же попытка выйти из теоретической абстрактности отвлеченного познания и извлечь смысл из исторически изменяющегося мира¹³⁹.

Эйзенштейновское понимание историзма всеобщего может быть проиллюстрировано примером монтажной фразы «Боги» из «Октября», которой, как известно, Эйзенштейн приписывал большое теоретическое значение. Здесь еще до открытия понятия «участия» Эйзенштейн экспериментирует в сфере метексиса. В этой

¹³⁷ Генрих Риккерт. Науки о природе и науки о культуре. М., Республика, 1998, с. 93.

¹³⁸ Ernst Cassirer. The Logic of the Humanities. New Haven, Yale University Press, 1966, p. 90.

¹³⁹ «Печальное недоразумение, наследие рационализма, что правда может быть только истиной, слагающейся из общих моментов, что правда положения есть именно повторяемое и постоянное в нем...» (Михаил Бахтин. <К философии поступка>. — В кн.: М. М. Бахтин. Собрание сочинений, т. 1, с. 36).

монтажной фразе понятие «бог», то есть именно ивановский миф как «идея бога», постепенно складывается из частных протобогов, примитивных идолов. Эйзенштейн в этой монтажной фразе демонстрирует свое понимание хиазма. Он начинает «фразу» с изображения барочного Христа (илл. 46), которого постепенно монтажно, через близкие по форме изображения восточных божеств (илл. 47), он «низводит» до примитивного идола (илл. 48), как бы двигаясь в направлении противоположном тому, которое описывал Иванов (от протобогов к Богу с большой буквы). Эйзенштейн объяснял по этому поводу: «Здесь возникает конфликт между понятием "Бог" и его символизацией. Если понятие и статуя в первом барочном изображении полностью совпадают, то с каждой следующей статуей их последовательное взаимоудаление возрастает. Сохранение обозначения «Бог» и показ изображений, которые никоим образом не совпадают с нашим представлением об этом понятии. Отсюда можно извлекать антирелигиозные выводы о том, что представляет собой в действительности божество как таковое»¹⁴⁰. Эта регрессия на предпонятийную стадию, в обратном порядке воспроизводящая процесс генезиса понятия, понимается Эйзенштейном как метексис: «последовательность ряда направляет процесс сравнения каждого изображения с его общим обозначением...»¹⁴¹

Так происходит смыкание экстатического хиазма, обращающего движение вспять к истокам платонического метексиса. И это смыкание позволяет решительно историзировать участие, мыслить общее генетически, а смысл как продукт движения, фиксируемый в моменте кайроса.

Не удивительно, что Эйзенштейну начинает мерещиться перспектива восстановления утраченного мифологического единства постреволюционного сознания и культуры, на утрату которого сетовал Иванов. В 1930-е годы режиссер сознательно стремится интерпретировать социалистическую реальность через призму мифа, при этом мифа, ориентированного на модель дионисийской одержимости. В «Неравнодушной природе» он прямо пишет о мифологической основе причастности и пафосности, почти дословно повторяя Иванова: «Так в мифологии раздирался на части земной Вакх, с тем чтобы части соединялись в Вакха божественного. И такой же процесс патетизации с переходом из разряда в разряд, из изменения в изменение проходили другие образы мифологии: Озирис, Феникс и пр. и пр.»¹⁴². В небольшом исследовании «Дионис и

¹⁴⁰ Сергей Эйзенштейн. Драматургия киноформы. — В кн.: Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж. М., Музей кино, 2000, с. 532.

¹⁴¹ Там же, с. 533.

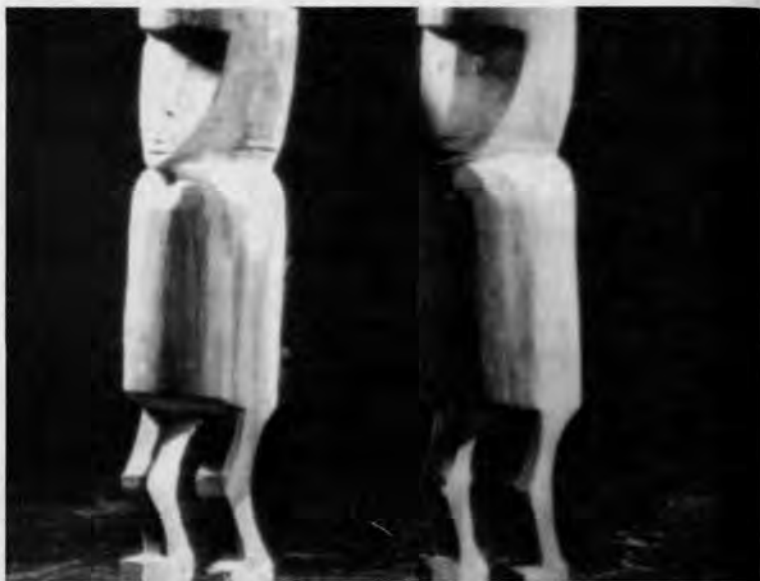
¹⁴² Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 99.



Илл. 46



Илл. 47



Илл. 48

Озирис» Эйзенштейн обнаруживает истоки художественного творчества в разрывании на куски (спарагмосе) Озириса, Диониса, Пентея, Орфея и последующем собирании этих кусков в некое новое абстрактное единство¹⁴³. Любопытно, что до Эйзенштейна связь между дионисийским пафосом и искусством осмысливал Аби Варбург¹⁴⁴, также писавший о «пафосной формуле» (Pathosformel)

¹⁴³ «Мифы и мистерии Диониса. Диониса, раздираемого на части, и части, вновь воссоединившиеся в преображенного Диониса. То есть самый порог, с которого начинается искусство театра, в дальнейшем ставшее кино» (Сергей Эйзенштейн. Монтаж, с. 223).

¹⁴⁴ Принципиальной работой на эту тему считается статья Варбурга 1905 года «Дюрер и итальянская античность». Тему греческого пафоса в ново-европейскую эстетику ввел, по-видимому, Гегель. В своих «Лекциях по эстетике» Гегель с прямой ссылкой на греков обозначал словом «пафос» «те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах» (Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика, т. 1. М., Искусство, 1968, с. 240). При этом философ отказывался целиком идентифицировать пафос со страстями, так как он являет страсти «в высшем, более всеобщем смысле, без оттенка чего-то капризного, достойного порицания и т.д.» (там же, с. 240—241). Пафос соединяет безличное, всеобщее с лич-

в связи с ренессансными изображениями смерти Орфея, Пенфея и мифом о Дионисе. Он, в частности, придавал особое значение пьесе Анджело Полициано «Смерть Орфея» как пафосному тексту, оказавшему сильное влияние на «пафосную» новоевропейскую культуру¹⁴⁵ (о Варбурге в связи с Эйзенштейном см. следующую главу).

Вячеслав Иванов писал о высшей точке мифологического синтеза, воплощенной в фигуре Орфея: «...неоплатоник Прокл учит, что необходимо воздействие Аполлона на Диониса, чтобы предотвратить его конечное саморасточение — через “нисхождение в титаническую множественность” беспредельной индивидуации — и, следовательно, отделение от Отца, “низложение с царского престола”. Проводником такого органического воздействия на дионисийскую стихию является Орфей, носитель “аполлонийской монады” — идеи целостности и воссоединения»¹⁴⁶. В 1944 году Эйзенштейн со ссылкой не на Иванова, но на Эрвина Роде¹⁴⁷ буквально проецирует мифологический синтез на самого себя:

Как-то записываю: персонификация моих «начал», в своем проникновении друг в друга порождающих художественный образ, — это, конечно, Дионис и Аполлон. Дионис — пралогики. Аполлон — логики. Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое, etc. (Начислять можно сколько угодно.)

Отсюда сейчас же вопрос: а есть ли у греков синтез начал дионисийского и аполлонического? И если есть, то — где?

ным, внешнее с внутренним. Поскольку пафос связан с силами, действующими извне, Гегель относил его к области несвободы: «...вдохновение художника проявляется как некая чуждая ему сила, как несвободный пафос...» — писал он в «Энциклопедии философских наук» (§ 560. — Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Энциклопедия философских наук, т. 3. М., Мысль, 1977, с. 385). В «Эстетике» пафос возводится в центральное понятие искусства: «Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем» (Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Эстетика, т. 1, с. 241).

¹⁴⁵ Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity. Los Angeles, The Getty Research Institute, 1999, pp. 121–124.

¹⁴⁶ Вячеслав Иванов. Дионис и прадионисийство, с. 167.

¹⁴⁷ Друг Ницше Эрвин Роде прямо интерпретировал орфизм в категориях метексиса: «Они расчленяют Единое на Множество частей; из-за их безбожия Единое божественное существо рассеяно во множестве вещей этого мира. Оно возрождается как Единое в новом Дионисе, рожденном из Зевса» (Erwin Rohde. Psyche. The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks. New York, Harper & Row, 1966, p. 341).

Оказывается, есть. И в самом «подходящем» месте: в... Орфее. (Артисте!)¹⁴⁸

Художник — это человек, обеспечивающий «участность» через патетическое страдание фрагментации и последующий синтез фрагментов в едином¹⁴⁹. Характерная для позднего Эйзенштейна проблематика «раздвоения единого»¹⁵⁰ прямо связана с метексисом.

«Бежин луг» был последовательной попыткой вернуть миф в новую действительность. Эйзенштейн, вынужденно каясь после разгрома фильма, пытался для себя сформулировать причины постигшей его неудачи: «Убийство отцом-кулаком своего сына-пионера — эпизод возможный, но эпизод не типичный. Наоборот, — эпизод исключительный, единичный и нехарактерный»¹⁵¹. Поэтому его связь с темой жертвоприношения Авраамом Исаака оказывается ложной общностью, не отражающей природы современности¹⁵². «Создавал картину не из плоти и крови нашей социалистической действительности, а больше из ткани ассоциаций и теоретического представления об этой действительности»¹⁵³. Виктор Шкловский много лет спустя после смерти Эйзенштейна писал, что в «Бежином луге» нет «величайшего счастья первичного прикосновения к действительности»: «В “Бежином луге” миф оспаривал миф»¹⁵⁴.

То, что Эйзенштейн мыслил фильм именно как мифологический синтез, явствует хотя бы из того, что он придал отцу в исполнении Бориса Захавы¹⁵⁵ внешнее сходство с Паном на известной

¹⁴⁸ Сергей Эйзенштейн. Метод, т. 2, с. 7.

¹⁴⁹ Эйзенштейн различал два типа пафоса в соответствии с формулой расчленения и собирания: «гимнический пафос» — «по формуле единства в многообразии, то есть [как] распад во множество и соединение», и «драматический» — по формуле единства противоположностей, то есть [как] раздвой единства и воссоединение (шаг назад от *pes plus ultra*). — Сергей Эйзенштейн. Неравнодушная природа, т. 2, с. 220.

¹⁵⁰ См., например: Сергей Эйзенштейн. Метод, т. 2, с. 178—191.

¹⁵¹ Сергей Эйзенштейн. Ошибки «Бежина луга», с. 384.

¹⁵² «Это смешение совершенно искажает действительную и реальную картину и обстановку классовой борьбы в деревне, заслоняя ее патологически раздутой картиной “казни” отцом сына, перекликающейся больше с темой “жертвоприношения” Авраамом Исаака, нежели с теми темами, которые должны волновать нашего зрителя в связи с последними боями за окончательное укрепление победившего колхозного строя» (там же, с. 384).

¹⁵³ Там же, с. 387.

¹⁵⁴ Виктор Шкловский. Эйзенштейн. М., Искусство, 1973, с. 238.

¹⁵⁵ Джей Лейда записывал: «Грим Захавы подчеркивает черты, из-за которых он был взят на эту роль. Над короткой курчавой бородой виден только огромный орлиный нос и сверкающие глаза» (Джей Лейда. На съемках «Бежина луга». — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., Искусство, 1974, с. 268).

картине Врубеля¹⁵⁶, сходство, отмеченное даже Борисом Шумяцким в разгромной статье о фильме в «Правде». Казалось бы, Пан — этот пастушеский бог из Аркадии — не имеет ни малейшего отношения к библейскому жертвоприношению сына. Пан, получеловек-полукозел, тесно связан с мотивом жертвоприношения и непосредственно связан с трагедией (козлиной песнью). Вальтер Буркерт пишет о ритуале жертвоприношения, в котором участвует Пан: «Можно предположить, что приносимые в жертву козлы, Паны под масками, и козлиный бог Пан связаны друг с другом <...> и что по этой причине сатирова игра следует за трагедией, в то время как козел, оплакиваемый козлами-певцами, воскресает шутовским образом в обличи человека под маской из его шкуры»¹⁵⁷. Пан оказывается фигурой, в которой жертва и жертвователь выворачиваются друг в друга.

Но, на мой взгляд, мифологический синтез «Бежина луга» в большой степени обязан орфическим метаморфозам Пана, рассмотренным в знаменитой книге Джейн Харрисон «Прологомены к изучению греческой религии» (1903). Харрисон писала о том, что во времена орфического мифологического синтеза гомеровская теология олимпийских богов была практически не востребована. Это, по ее мнению, было связано с тем, что олимпийские боги слишком антропоморфны и специализированы, чтобы воплощать орфическую идею Единого. Олимпийские боги, в том числе и Зевс, могли войти в орфический пантеон, только приняв черты Эроса — этого недифференцированного принципа жизни. Харрисон считала, что орфические ипостаси Эроса — Протогон и особенно Фанет (Phanes) — были метаморфозами Пана: «Понимание Фанета Протогона всегда оставалось несколько эзотерическим, ему обучали в мистериях, но его содержание было популяризировано фигурой козлиного бога, который из Πᾶν — кормильца, пастуха стал τὸν ἄν Паном — Все-Богом»¹⁵⁸. Харрисон подчеркивала, что орфический Единый бог, «Все-Бог» принимал обличие жизненного принципа (Эроса) в виде бога-быка (Диониса) и бога-козла (Пана). Таким образом устанавливалась прямая связь между мифологическим орфическим метексисом (Единое и дионисийское расчленение) и Паном. Харрисон даже утверждала, что орфическая метаморфоза Пана «придала реальность трудной догме монотеизма»¹⁵⁹, особенно в

¹⁵⁶ В «Иване Грозном» Федору Басманову придается сходство с иным персонажем Врубеля — Демоном (см.: Yuri Tsivian. Ivan the Terrible. London, BFI, 2002, p. 67—68).

¹⁵⁷ Walter Burkert. Greek Religion. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, p. 65.

¹⁵⁸ Jane Harrison. Prolegomena to the Study of Greek Religion. New York, Meridian Books, 1955, p. 650.

¹⁵⁹ Ibid., p. 651.

контексте легенды о смерти Великого Пана, рассказанной Плутархом. В такой перспективе миф об Аврааме, как основополагающий миф монотеизма, прямо восходит к Все-Богу орфиков Пану.

В этой связи любопытен выбор для фильма мифа о жертвоприношении Авраама. Этот миф предвосхищает санкционирование Богом-отцом жертвенной гибели Христа (а, по мнению Вячеслава Иванова, например, именно жертвенный жест Христа — это главный мифологический жест, организующий смысл нашей цивилизации). Но не менее существенно и то, что со времен Кьеркегора жертвоприношение Авраама, нарушающее запрет Бога на убийство и тем более детоубийство, в определенной теологической традиции понимается именно как *экстатический* жест выхода за рамки законов, норм и вообще выход за пределы исторического и непосредственный «скачок» в непостижимость царства Божьего (ha-'olam ha-ba)¹⁶⁰.

О. М. Фрейденберг относила этот миф к самому архаическому слою культуры, когда функции отца еще не были прямо связаны с деторождением: «“Отец” выполняет загробные функции как божество смерти, как тотем-смерть. Почему? Потому что смерть есть рождение. Когда нет понятий об истинных причинах рождений, когда нет понятий о кровном родстве, рождающие функции “отца” сказываются в том, что он закалывает, умерщвляет»¹⁶¹. Именно в такой мифологической схеме в одном мгновении и сходятся, как у Хайдеггера, рождение и смерть. Но, пожалуй, более существенно то, что Фрейденберг видит в праотце, прабогe, первобытном тотеме, который с ним связан, сочетание пассивного и активного. Тотем — умерщвляется и умерщвляет (см. об этом же выше у Вальтера Буркерта), отец рождает и убивает и т.д. В контексте же фрейдистских штудий мифа, отец рождает, умерщвляет и умерщвляется одновременно. Сочетание пассивного и активного пронизывает всю проблематику партиципации, метексиса и восходит к аристотелевскому разделению на *energeia* и *pathos*.

В основе первобытного участного сознания лежит принцип *pars pro toto*, замещения частью целого. Этот принцип лежит, по мнению Леви-Брюля, и в основе первобытного ощущения себя *частью сообщества*. При этом часть не оказывается связанной с целым по принципу синекдохи, как в логическом мышлении, а прямо выступает в качестве целого. Именно так и понимали неоплатоники участие частной вещи в идее, которая представлена в вещи не частично, но

¹⁶⁰ См.: André LaCoque and Paul Ricœur. *Thinking Biblically. Exegetical and Hermeneutical Studies*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 101.

¹⁶¹ О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., Наука, 1978, с. 31.

целиком. В «Выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии» 1935 года Эйзенштейн особенно подробно останавливался на принципе *pars pro toto*.

5. ЭКСПРЕССИВНЫЙ ПЛАТОНИЗМ

Принцип этот, на мой взгляд, имел для Эйзенштейна особое значение, потому что позволял ему связать метексис с проблематикой выразительности. И именно эта связь представляется мне оригинальным теоретическим достижением Эйзенштейна. В 1940 году Эйзенштейн написал принципиальный для понимания этой проблематики текст «Выразительное движение», в котором он вернулся к вопросам, волновавшим его в молодости, но с точки зрения теории партиципации. Здесь он пишет, что основным достижением школы Рудольфа Бодэ в Германии и биомеханики Мейерхольда был «принцип тотальности», который гласил, что «всякое периферийное движение должно получаться в результате движения центрального. То есть что конечности двигаются не только и не столько от местных мышечных иннерваций, сколько в результате посылки от тела в целом...»¹⁶². Моделью такого движения были движения рук и ног марионетки, как они описаны в знаменитом эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток».

Главным недостатком Бодэ и биомеханики было, по мнению Эйзенштейна, «отрицание за периферийным движением какого бы то ни было самостоятельного импульсивного начала»¹⁶³. В конечностях видели только «силу торможения», не видя в них никакого самостоятельного импульсивного начала. Сознание и воля у Клагеса или Бергсона, как указывал Эйзенштейн, — исключительно инертные, тормозящие начала. Этой теории выразительности Эйзенштейн противопоставляет идею взаимовлияния, основанную на принципе *pars pro toto*. Он пишет: «Выразительное проявление человека состоит во взаимном проникновении движения тела как целого и противоречащего ему движения дифференцированных частей»¹⁶⁴. По существу, он вторит тут разъяснениям Прокла, который утверждал, что активной силы, нисходящей в материю из формы, недостаточно для объяснения метексиса. Метексис возможен только благодаря ответному, реактивному движению из материального тела «вверх» по направлению к «действующей причине», импульсу, который Прокл называет «желанием» *pathos*'a.

¹⁶² Сергей Эйзенштейн. Метод, т. 1, с. 174.

¹⁶³ Там же, с. 176.

¹⁶⁴ Там же, с. 86.

В этом объединении метексиса с мифом и одновременно с телесной активностью, лежащей в основе выразительности, заключается основное своеобразие поздней киноэстетики Эйзенштейна. Кино в таком контексте — совершенно не миметично. Оно, как и раньше, продолжает оставаться экспрессивным, но характер этой экспрессивности меняется. В отличие от Вертова, художник-«Орфей» не должен быть исключен из процесса выражения. Он не просто субъект, но и тело, в котором происходит деятельность партиципации, взаимодействие воли и реакции, в котором с помощью взаимного проникновения *частей* и *целого* образуется новая реальность. Это движение экспрессивности в теле осуществляется через постулирование инаковости, различия. Бельгийский философ Мишель Мейер говорит о теле как об изначальном носителе принципа различия, напоминающем «мне» о том, что я являюсь чем-то иным по отношению к самому себе: «Оно — это различие, каким я являюсь для самого себя, что противоречит моей идентичности»¹⁶⁵. Экспрессивность в ее эйзенштейновском понимании подчеркивает мое отчуждение от меня самого, когда внутри моего собственного тела мой волевой импульс сталкивается с сопротивлением, с противодействием. Я начинает взаимодействовать со мной как с другим, таким образом размечая границы зон идентичности и различия.

Способность тела организовывать участие частей в целом и наоборот напоминает о философии Шопенгауэра, которым Эйзенштейн увлекался в молодости. Шопенгауэр считал тело объективацией воли: «все тело есть не что иное, как объективированная, т.е. ставшая представлением воля»¹⁶⁶. Тело дается нам двумя совершенно различными способами, во-первых, как единство воли, а во-вторых, как подчиненное принципу причинности, времени и пространству представление, в котором единство воли утрачивается: «я познаю свою волю [...] только в ее отдельных актах, т.е. во времени, которое служит формой явления моего тела, как и всякого объекта»¹⁶⁷. Соответственно именно в теле множественность и единство являют себя как две стороны одного и того же¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Michel Meyer. *Petite métaphysique de la différence*. Religion, art et société. Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 30.

¹⁶⁶ Артур Шопенгауэр. Собрание сочинений в пяти томах, т. 1. М., Московский клуб, 1992, с. 132.

¹⁶⁷ Там же, с. 133.

¹⁶⁸ «...мое тело есть единственный объект, в котором я знаю не одну только сторону, сторону представления, но и другую, называемую волей. Итак, вместо того, чтобы думать, будто я лучше пойму свою собственную организацию, свое познание и волю, свое движение по мотивам, если мне удастся свести их к движению по причинам, силой электричества, химизма, механизма, —

Взаимодействие активного и реактивного в такой системе *производит*¹⁶⁹ порядок, смысл из хаоса совсем иначе, чем взаимодействие центростремительного и центробежного у Вертова. Я бы назвал этот процесс продукционистским платонизмом. Такого рода модель производства смысла была отчасти осмыслена у Ницше. Ницше, разумеется, видел «производство» смысла иначе, чем Платон. Для него первичен хаос, а не идея. Он записывал в 1888 году: «Не “знать”, но схематизировать — накладывать на хаос столько регулярности и формы, сколько того требуют наши практические нужды. <...> Никакая предсуществующая “идея” тут не действует...»¹⁷⁰. Именно отсутствие платонической идеи вынудило Хайдеггера говорить о философии Ницше как о перевернутом платонизме. Стенли Розен считает, что перевернутый платонизм Ницше у Хайдеггера выражается в переосмыслении принципа схождения — *homoiōsis*’а, согласно которому наши утверждения о мире соответствуют тому порядку бытия, который они описывают¹⁷¹. У Ницше, однако, нет порядка бытия, место бытия занимает хаос. Но это, как замечает Розен, не мешает порядку утверждать себя через волю мыслителя, художника и, в каком-то смысле, человека вообще. В такой ситуации

homoiōsis больше не является процессом соотнесения суждений с неподвижным, и в этом смысле независимым и вечным, истинным

вместо этого, поскольку я стремлюсь к философии, а не к этиологии, я должен, наоборот, самые простые и обычные движения неорганических тел, совершающиеся, на мой взгляд, по причинам, научиться прежде всего понимать в их внутренней сущности из моего собственного движения по мотивам, и те необъяснимые силы, которые проявляются во всех телах природы, я должен признать тождественными по характеру с тем, что во мне предстает как воля, и отличными от нее только по степени» (там же, с. 152—153).

¹⁶⁹ В написанном для «Метода» эссе Эйзенштейн критикует тенденцию отделять познание от производства. «Для нас знающий — это участвующий», — восклицает он, понимая участие именно как производство (Сергей Эйзенштейн. Метод, т. 1, с. 77.). Он хвалит, например, Плеханова за то, что тот «рассматривает слово в неразрывной социально-производственной связи, для анализа возвращая его из сфер надстроечных в сферу базового производственного и практического сложения и возникновения слова» (там же, с. 75).

¹⁷⁰ Friedrich Nietzsche. *The Will to Power* (§ 515). New York, Vintage, 1968, p. 278.

¹⁷¹ Хайдеггер полагал, что у Платона происходит замещение *aletheia* «идея». Он пишет, что учение Платона об истине «построено на невысказанном процессе воцарения *идеи* над *алетейей*» (Мартин Хайдеггер. Учение Платона об истине. — В кн.: М. Хайдеггер. Время и бытие, с. 357). О замещении *алетейи* *homoiōsis*’ом у Хайдеггера и возможности мыслить мимесис в категориях продуктивности см.: Philippe Lacoue-Labarthe. *Typography*. Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 43—138.

порядком. Это скорее процесс приспособления человеческой жизни к отсутствию независимого и вечного порядка. Это приспособление осуществляется через процесс производства мира, или *позиционирования*¹⁷².

Человек как бы совпадает с хаосом, превращает хаос в порядок благодаря собственной воле. Речь, по существу, идет о полагании бытия как некоего телоса, на который ориентировано производство мира вещей. Хайдеггер в свое время попытался дать такое продукционистское чтение Платона. В лекционном курсе 1927 года «Основные проблемы феноменологии» он предложил считать идею неким образом в воображении работника, который, следуя этой идее, производит вещи в их актуальности. Идея, таким образом, оказывается чем-то, «из чего производство извлекает меру для своего продукта»¹⁷³. Стенли Розен справедливо замечает, что такое продукционистское понимание платоновской онтологии вполне совпадает с ницшевским пониманием «производства мира» усилением человеческой воли, которая подчиняет себе хаос, навязывает ему эйдос.

Сказанное о Ницше, на которого часто ссылался Эйзенштейн, может быть отнесено к своеобразию платонизма самого режиссера. В эссе «Монтаж 1937» Эйзенштейн прямо возводит принцип участия к Платону, цитируя для этого В. Асмуса:

«Отношение чувственных вещей к сверхчувственным “видам” или “идеям” характеризуется у Платона не только как отношение полярной противоположности между неизменными идеями и изменчивыми вещами чувственного мира. Отношение это определяется также и как отношения *участия*: изменчивые чувственные вещи “участвуют” в неизменных идеях или *подражают* им (по терминологии близких Платону пифагорейцев). Между миром сверхчувственным и чувственным, между тождественным и иным, покоем и движением возможны переход и взаимодействие. В эстетике это взаимодействие получает одно из наиболее ярких проявлений. Чувственная красота одновременно и унижается Платоном и восхваляется им. *Унижается*, так как, по Платону, в чувственном предмете, поскольку он рассматривается только в качестве чувственного, нет и не может быть ничего прекрасного. *Восхваляется*, так как созерцание чувственной красоты вещей, особен-

¹⁷² Stanley Rosen. The Question of Being. A Reversal of Heidegger. New Haven, Yale University Press, p. 241.

¹⁷³ Martin Heidegger. The Basic Problem of Phenomenology. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 107.

но красоты *видимой, воззрительной, наглядной*, ведет, по Платону, от чувственного подобия красоты к его истинному существу сверхчувственному оригиналу».

«Не нам материалистически выправлять Платона»¹⁷⁴, — замечает Эйзенштейн после этой цитаты.

Платонизм в таком ракурсе позволяет внести коррекцию в примитивно понимаемый принцип подражания, мимесис, вокруг которого строится новый в то время социалистический реализм. Подражание видимости заменяется подражанием платоническому всеобщему, «костяку», скелету, схеме¹⁷⁵, то есть мимесис решительно заменяется метексисом. До Эйзенштейна, однако, метексис обыкновенно не связывался с телом и волей человека и не принимал откровенно экспрессивного характера. Экспрессивная потенция бога как творца, о которой говорил, например, Лосев, становится экспрессивной волей человека. Метексис оказывается действительно фигурой «перевернутого платонизма», для которого порядок идей утрачивает значение, а смысл становится результатом экспрессии, производства.

Эйзенштейн во многом мыслит производство смысла из хаоса согласно Ницше. Метексис сводится у него к борьбе активных и реактивных сил, которую он открыл у Клагеса, Боде и в биомеханике. Но именно борьба активных и реактивных сил и есть тот процесс, с помощью которого воля накладывает порядок на хаос у Ницше. Сознание у Ницше принципиально реактивно. Мир же являет собой взаимодействие активных и реактивных сил, которые приобретают свои характеристики только в оппозиции друг к другу. Как указывал Делёз, именно взаимодействие сил у Ницше вводит в хаос *различие* и соответственно идею *качества*. Взаимодействие активного, волевого и пассивного, реактивного начала начинает накладывать схему, схематизировать хаос в структуры порядка:

Напомним, что сущность силы — это ее количественное отличие от других сил и что это различие выражается в качестве силы. Иными словами, так понимаемое количественное различие неизбежно ведет к дифференциальному элементу в отношении сил, который также является генетическим элементом силы, одновременно дифференциальным и генетическим¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Сергей Эйзенштейн. Монтаж, с. 60—61.

¹⁷⁵ О принципе подражания «костяку», «всеобщей схеме» у Эйзенштейна см.: Михаил Ямпольский. Память Тиресия. М., Ad Marginem, 1993, с. 370—405.

¹⁷⁶ Gilles Deleuze. Nietzsche et la philosophie. Paris, PUF, 1970, p. 56.

Схематизация, которой придавал такое значение Эйзенштейн, это именно *нищевская* схематизация, функционирующая, если можно так выразиться, в режиме «продуктивного» или «экспрессивного». Каждая черта у него — это выражение силы, но каждое выражение силы переводит количество в качество, то есть производит *смысл*. Не трудно, конечно, заметить, что активное и реактивное у Эйзенштейна постоянно маскируется пафосом и аффектом, страдательным, «патетическим» и «апатическим», согласно терминологии Вячеслава Иванова.

После сказанного можно вновь вернуться к вопросу о том, почему Эйзенштейн принял решение отойти от пролеткультовской эстетики смысловой самоорганизации жизни. В философском плане этот отход выражался в отказе от монистической модели искусства, не делающей онтологического различия между физическим и психическим, в пользу платонизма и проблематики *участия*. Нет сомнения, что нежелание Эйзенштейна остаться на пролеткультовской платформе во многом определялось его внутренней связью с Мейерхольдом. Мейерхольд никогда не отказывался от эстетического понимания театра в смысле прямого жизнестроительства. И хотя он (как и Эйзенштейн) экспериментировал со сценическим пространством, отказываясь от рампы, как от метафизического наследия буржуазного театра, стирание граней между зрителем и актером никогда не достигало у него эксцессов соборной утопии. В эссе 1907 года «К истории и технике театра», обсуждая театральные идеи Вячеслава Иванова, Мейерхольд соглашался с Ивановым в необходимости уничтожения рампы и возрождении античного театра, но вне всякой соборности. Он видел задачу такой реформы в уничтожении театральной иллюзии¹⁷⁷, репрезентации, но не в создании массового действа. Соответственно он активно выступал в защиту театральной условности: «Движение на сцене дается не движением в буквальном смысле слова, а распределением линий и красок, а также тем, насколько легко и искусно эти линии и краски скрещиваются и вибрируют. <...> Условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений...»¹⁷⁸ Эта его позиция сохранилась

¹⁷⁷ В момент постановки «Зорь» (1920) Мейерхольд возмущался: «...в Москве, где жил столько времени такой непримиримый враг рампы, как Вячеслав Иванов, ни одна из сцен не пожелала выбросить эту сценическую ветошь — рампу, упорно сохраняющую другую ветошь театра — мешанскую иллюзорность» (В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, часть 2: 1917—1939. М., Искусство, 1968, с. 16).

¹⁷⁸ В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, часть 1: 1891—1917. М., Искусство, 1968, с. 142.

и в дальнейшем. Театр в его сознании — настолько условный эстетический феномен, что всякая попытка внедрения в него массовости, а через нее «жизни как таковой», кажется ему нестерпимо фальшивой. Дело в том, что при переносе в театр любая массовка утрачивает характер жизни «an sich», как любил выражаться Богданов, и становится условностью. Мейерхольд иронически реагировал на призыв к театральной соборности:

Комедиант не вынесет того, чтобы нанятые из студий и любительских кружков статисты толкались на сцене и мешали ему играть, делая вид, что кучка в десять человек воспринимается зрителем как толпа в двести человек.

Кстати, тут мы пользуемся случаем спросить любителей массовых сцен: сколько нужно нанять статистов, чтобы осуществить требование ремарки Верхарна: «толпа действует как одно многоликое существо»? Если нам скажут — 100 человек, — не поверим; скажут 200 — не поверим — мало!

Если условия сцены не позволяют выпустить 20 000 человек, то мы предпочитаем 7 человек¹⁷⁹.

Когда Эйзенштейн займется кино, он сможет мобилизовать огромные массовки, но трактовать их все-таки будет по-мейерхольдовски, как динамические массы, прочерчивающие в пространстве графические следы движения.

Дилемму, перед которой оказался театр послереволюционного периода и молодой Эйзенштейн вместе с ним, в начале 1920-х годов анализировал Густав Шпет. Еще накануне революции, в 1916 году Шпет выступил против монистического продукционизма. В качестве мишени он выбрал Фихте: «У Фихте его Я получается в результате действования и само действует! *“Я устанавливает себя самого, и оно есть, в силу одного лишь этого установления благодаря самому себе <...>. Оно есть одновременно действующее и продукт действия; деятельно и то, что возникает благодаря деятельности: действие и осуществление составляют одно, и притом одно и то же; а потому Я есть есть выражение одного осуществленного действия”*»¹⁸⁰. Фихте для него как раз и является прямым выразителем монизма, не делающим различия между мышлением и действованием. Для Шпета сознание и действие не могут совпадать. Но если они не совпадают, то следует полагать удвоение мира в сознании, а значит отказаться от монизма.

¹⁷⁹ В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, часть 2: 1917—1939, с. 14.

¹⁸⁰ Г. Г. Шпет. Сознание и его собственник. — В кн.: Г. Г. Шпет. Философские этюды. М., Прогресс, 1994, с. 51.

В 1922 году Шпет создает целый ряд важных работ по эстетике. В докладе «Проблемы современной эстетики», прочитанном в марте 1922 года в РАХН, Шпет говорит о монизме как мистицизме. Мистик, по его мнению, отрицает всякую трансцендентальную, идеальную, умообразную «реальность» и претендует на то, что она является для него «непосредственным опытом»¹⁸¹. Отсюда и критика Шпетом психологической эстетики, ориентированной на изучение непосредственного опыта переживания искусства. В «Эстетических фрагментах», написанных в том же году, Шпет атакует идею слияния искусства с жизнью: «Вне декадентства, — пишет он, — искусство жизни — фатовство и пошлость. Если жизнь есть искусство, то искусства нет»¹⁸².

Очевидно, что для Шпета сознание неотделимо от мира идеальных форм, понятий, абстракций, которые не могут возникнуть исключительно из нерасчленного и нерелексивного действия. Никакой «непосредственный опыт» не может преобразить хаос в смысл и порядок. Опыт массовых зрелищ, культивировавшийся Пролеткультом, — превосходное тому подтверждение. Движение толпы в пролеткультовских постановках было отмечено аморфностью, и, конечно, участие в нем не производило никаких новых *форм* сознания. Шпет говорит об особой опасности такого «энтузиазма» производить ложное онтологизирование реальности. Это утверждение непосредственно относится к символистской эстетике:

Для эстетики особенно опасно смешение «энтузиазма» красоты с состоянием религиозного (космического) переживания, как верования, ибо к сущности верования относится, как известно, признание творчески возможного за реально сущее. Онтологизирование, превращение состояния эстетического духа, эстетического «энтузиазма», «мании» в объективную предметность привело бы к мистической псевдо-онтологии в эстетике, а реализация и гипостазирование самой фундирующей идеи — к метафизическому псевдо-знанию¹⁸³.

Онтологизация энтузиазма происходит от того, что эстетический объект всегда относится не к реальности, а к некой промежуточной сфере между идеями и предметами, к области «творчески возможного». Чтобы избежать онтологизации этих схематических реалий воображения, по мнению Шпета, следует постоянно подчеркивать *условность* эстетической реальности. Эстетический объект имеет совершенно особый статус между пониманием и

¹⁸¹ Густав Шпет. Искусство как вид знания. М., Росспэн, 2007, с. 304.

¹⁸² Г. Г. Шпет. Сочинения. М., Правда, 1989, с. 352.

¹⁸³ Густав Шпет. Искусство как вид знания, с. 310—311.

чувственным опытом. В своей чистоте он дается нам как некая «внутренняя форма вещи», в которой чувственное встречается с логическим. Но именно об этой встрече постоянно и говорит Эйзенштейн в своей теории платонического участия.

Pathos — это как раз такое явление, которое порождает отпечаток, «импринт» воздействия, аффекта. По своей природе pathos относится к области предикации, которая стремится стать, по выражению Мишеля Мейера, моментом самой субстанции. Но поскольку pathos является именно отпечатком, то есть следом на материальном, то, чтобы соприкоснуться с субстанцией, он должен исчезнуть вместе с материей, в которой он отпечатан. Длющийся, непреходящий pathos поэтому оказывается противоположен длящемуся субстанциальному — природе вещей. Мейер пишет:

Если pathos длится, он непременно противостоит природе, сущностному, непреходящему; он альтернатива, изменение, деформация, которая не может быть воспринята субстанцией. Это также человеческий порядок вещей, в котором дух, вместо того чтобы достичь собственной природы, идентифицируясь с Природой, упорствует в своей наиболее обманчивой специфике...¹⁸⁴

В таком виде pathos становится именно *страстью*, то есть аффектом, отделяющим человека от сущностного, искажающим существо мира. Pathos поэтому должен непременно сопровождаться *участием*, то есть экстатическим прохождением через сущностное, неподвижное, истинное. Иначе он неотвратимо станет онтологизированной массовой страстью, искажающим, длящимся отпечатком.

Кант считал энтузиазм аффектом, связанным с возвышенным. Энтузиазм — это «энергичный» аффект, вызываемый непредставимым, например идеей добра или «непостижимостью идеи свободы». Поскольку энтузиазм отменяет чувственные представления, воображение в этом аффекте безудержно, но именно отказ от соотношения энтузиазма с восприятием внешнего мира делает его слепым. Кант писал: «каждый аффект слеп или в выборе своей цели, или, если эта цель также дана разумом, в ее осуществлении; ведь аффект — это движение души, которое делает нас не способными свободно размышлять об основоположениях, чтобы согласно им определять себя»¹⁸⁵. Жан-Франсуа Лиотар заметил, что революция относится к

¹⁸⁴ Michel Meyer. *Philosophy and the Passions*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 44.

¹⁸⁵ Иммануил Кант. Критика способности суждения. — В кн.: И. Кант. Сочинения в шести томах, т. 5. М., Мысль, 1966, с. 282. Эта неспособность свободно размышлять об основаниях энтузиазма, по мнению Канта, сближает его с безумием (там же, с. 286).

области кантовского возвышенного: «Лучше всего возвышенное определяется как неопределенность, Formlosigkeit <...>. То же самое можно отнести и к Революции и ко всем великим историческим потрясениям: они бесформенны и не имеют фигуры в исторической природе человека»¹⁸⁶. Но именно бесформенность революции в сочетании с непредставимостью абстрактных идей разума (вроде свободы) и вызывает аффект энтузиазма. И этот аффект обладает способностью к тому, чтобы длиться: «...эстетически энтузиазм возвышен, так как он есть напряжение сил через идеи, вызывающие такой порыв души, который действует гораздо сильнее и длительнее, чем побуждение, получаемое от чувственных представлений»¹⁸⁷. Это чувство Лиотар сравнивает с тем, которое вызывается пропастью. Энтузиазм не преодолевает хаоса окружающего, но, наоборот, питается этим хаосом как бесформенностью возвышенного, без которой он невозможен. Онтологизации подвергается именно аффект, превращающийся в длящийся отпечаток *pathos*'а. Мое собственное переживание, с точки зрения монизма, неотлично от реальности и начинает занимать место этой реальности. Кант писал, что волнение, вызываемое возвышенным, «можно сравнить с потрясением, т.е. с быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта»¹⁸⁸. И это чередование притяжения и отталкивания, сама энергетика аффекта, превращается в образ мира, например в образ борьбы активного и реактивного, революционного и контрреволюционного.

Неразличение в массовом порыве аффективного, *pathos*'а и реальности с неизбежностью вело, как заметил Шпет, к онтологизации утопии (как непредставимой чистой идеи разума), к некорректному и даже опасному преобразению чистого энтузиазма, психологического состояния в действительность. Это, собственно, и происходило в процессе генезиса социалистического реализма. Психологическая утопия онтологизировалась и постулировалась в виде объекта «реалистического» подражания. Реализм был призван подражать не «реальности», но именно онтологизированной форме энтузиазма. Мимесис был второй ступенью, неотвратимо следовавшей за онтологизацией энтузиазма. Именно в этой ситуации приобретает все свое значение отказ Эйзенштейна от примитивно понимаемого мимесиса и замена его метексисом, то есть участием в сфере абстрактно-понятийного. Платонизм, зачатки которого появляются уже у молодого Эйзенштейна, вырастает в эстетическую доктрину тогда, когда сама программа упорядочивания революционного хаоса в смысловой порядок утрачивает всякую акту-

¹⁸⁶ Jean-François Lyotard. L'Enthousiasme. Paris, Galilée, 1986, p. 57.

¹⁸⁷ Иммануил Кант. Критика способности суждения, с. 282.

¹⁸⁸ Там же, с. 265—266.

альность. К 1930-м годам реальность уже кристаллизовалась в онтологизированную утопию и не нуждалась в упорядочивании. И именно в это время Эйзенштейн начинает окончательно переходить на позиции своеобразного платонизма. Именно в этот момент он приходит к мнению, что хаос действительности может превратиться в смысловой порядок, только пройдя (прежде чем вернуться назад в область хаотического) через область абстракции и понятий. Ален Бадью писал об участии как о подведении противоречивого, непредставимого множества под единицу¹⁸⁹, то есть подчинение его некой структуре как тотальности. Но само такое подведение под единицу, как указывал тот же Бадью, начинается с непредставимого множества, которое он называет множеством ничто, пустотой. Не удивительно поэтому, что прохождение через всеобщее само по себе может легко предстать в формах энтузиазма, созерцающего пустоту, ничто, непредставимое.

Чтобы предотвратить такое смешение, Эйзенштейн, как и Мейерхольд или Шпет, считал необходимым сохранять специфику эстетического объекта, не давая ему сползти в эмпирико-прагматический мир вещей. Но это же постулирование эстетической специфики было призвано спасти творчество от чисто логического формализма. Если схематизм внутренней формы эстетического объекта растворится в эмпирике, произойдет либо полное исчезновение смыслов и порядка, либо утопическая онтологизация энтузиазма. Шпет писал:

Понимание, втягивая в сферу разума самые вещи, тем самым втягивает и присущее им чувственное содержание. Онтические и логические — формально-рассудочные — схемы оживают под дыханием разума и расцветают, становясь вновь осязательно-доступными нашему опыту, переживанию, после того как рассудок на время удалил от нас это чувственное многообразие под предлогом необходимости внести порядок в его хаос. Разумно-осмысленные чувственные картины действительности превращаются теперь из простого материала обыденного, «пошлого» переживания в материал эстетически преображенного переживания. Разумная эстетика восстанавливает тот разрыв, который внес в живой опыт рассудок...¹⁹⁰

В этом описании буквально воспроизводится схема, которой следовал Эйзенштейн. Эстетическую сферу Шпет относил к обла-

¹⁸⁹ Бадью определяет платоновскую идею как проявление мыслимого в вещах. Но это проявление мыслимого, по его мнению, сопряжено с «участием», которое означает, что «я мыслю» «существующие множества, как единицы» (Alain Badiou. Being and Event. London — New York, Continuum, 2005, p. 36).

¹⁹⁰ Г. Г. Шпет. Сочинения, с. 420.

сти «отрешенного бытия» — равно удаленного от метафизической трансцендентальности и эмпирической предметности.

Эйзенштейн, далеко уйдя от Пролеткульта, тоже стремится удержать отрешенность эстетической сферы, и удержание это точно так же достигается, с одной стороны, движением в сторону логического, рассудочного схематизма и одновременно обратным движением в область чувственного. Этот хиазм не позволяет онтологизировать психологические реакции и одновременно удерживает искусство на расстоянии от чистой умозрительности. Неудивительно и то, что Шпет расценивал эстетическую специфику театра в категориях чрезвычайно близких мейерхольдовским и, соответственно, эйзенштейновским. В программной статье «Театр как искусство» Шпет утверждал, что первичным материалом театра является не пьеса, а актер:

Его сфера — движения собственного тела, темп и ритм этого движения и порядок, размах и сжатие, чередование повышений и понижений голоса, напевность речи, темп ее. Имея в виду совокупность форм такого движения и принимая во внимание вышесказанное о характере сценического движения и об очувствлении лица, «души», здесь можно условиться говорить о внешних и внутренних формах как формах и типах форм моторно-симпатических¹⁹¹.

Внутренняя форма, которую тут упоминает Шпет, — это именно промежуточное образование, в котором встречаются внешнее, чувственное и понятийное. «Внутренняя форма» у Шпета — это синтетически-динамическое явление, в котором в плоскости смысла сопрягаются предметность и звуки речи. Шпет писал:

Вопрос о природе динамики внутренних форм есть вопрос не только о содержании представляющего их отношения, но также вопрос о том, зависят ли и формальные качества этой динамики — темп, напряженность, диапазон и т.п. — всецело от таких же качеств определяющих терминов («вещь», «звучащая форма»), или внутренняя форма обладает собственным напряжением и силой, действующей независимо от изменения терминов, по собственным внутренним законам и при случае оказывающей воздействие на изменение любого из терминов и их обоих вместе. И если дело так и обстоит, то может случиться, что внутренняя форма обладает таким динамическим напряжением, что даже в относительно ус-

¹⁹¹ Г. Г. Шпет. Театр как искусство. — В кн.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., ГИТИС, 1988, с. 46.

тойчивых схемах она не выразима или выразима лишь при введении каких-то новых ограничивающих условий¹⁹².

Это значит, что сам предмет (то есть, по Шпету, «все, что может быть названо»)¹⁹³ определяется непредставимой динамикой внутренней формы, так как он зависит от встречи звуковой формы слова с динамикой понятийно-логических форм.

Отсюда понятно, что смысловая стихия зрелища лежит не в области нагромождения на сцене так называемых «реалий», но именно в развернутой тут динамической схеме: «темп и ритм этого движения и порядок, размах и сжатие, чередование повышений и понижений голоса, напевность речи, темп ее». Именно в этих «условных», ненатуралистических *динамических* элементах и происходит встреча частного с всеобщим.

Искусственность этих движений призвана отделять их от эмпирии жизни: «Для театрально-художественного впечатления простые моторные сочетания форм подчиняются условному порядку и размещению, которые показательно (экспериментально) и схематически могут быть воспроизведены и на автоматах, куклах и марионетках»¹⁹⁴. Показательно, что Шпет обращается к куклам и марионеткам, неизменно привлекавшим внимание Мейерхольда¹⁹⁵ и Эйзенштейна. То, что молодой Эйзенштейн понимал под экспрессивностью, может интерпретироваться как динамическая внутренняя форма Шпета. В конечном счете эйзенштейновский метексис завершается в динамике экспрессивного тела. Стилизованная схематизация движений и есть способ упорядочивания хаоса реальности в некие стиливые тотальности, отражающие характер эпохи. В силу этого «театральное искусство здесь принципиально символично»¹⁹⁶. Иными словами, имея дело с экспрессивными формами движения, мы непосредственно соприкасаемся со смыслом, который не достигает тут чистой концептуальности и фиксируется в символах.

¹⁹² Г. Г. Шпет. Внутренняя форма слова. М., ГАХН, 1927, с. 98.

¹⁹³ Там же.

¹⁹⁴ Там же, с. 47.

¹⁹⁵ Шпет был близок с Мейерхольдом. Он участвовал в переводе для мейерхольдовского театра «Дамы с камелиями» Дюма. Его интерес к условности питался и многолетней дружбой с Таировым, хотя театральные вкусы Шпета были довольно консервативны. Следует также отметить тесную связь с Вячеславом Ивановым, с которым он подружился во времена своего сотрудничества с «Мусагетом» в начале 1910-х годов. С Ивановым он сотрудничал и в театральной секции Наркомпроса (см.: Galin Tihanov. Multifariousness under Duress: Gustav Špet's Scattered Lives. — Russian Literature, v. LXIII, n° 2—4, 2008, p. 266, 276—277).

¹⁹⁶ Г. Г. Шпет. Внутренняя форма слова, с. 49.

Вертов стоял на позициях близких к пролеткультовскому монизму и продукционизму. Смыслы у него возникают непосредственно из движения жизни с помощью магии погруженного в эту жизнь киноглаза. Но киноглаз не имеет выхода к платонической *всеобщности*, которую он нащупывает только через эмпирически-тематические каталоги и повторы, а следовательно он неспособен и к производству смыслового порядка вещей. Эйзенштейн долгое время колеблется между монизмом и платоническим дуализмом. Но в конце концов он встает на позиции «*участного*» платонизма.

Этот окончательный выбор позиции состоится слишком поздно, когда от кинематографа уже не требуется упорядочивать хаос, но лишь копировать онтологизированную утопию. Сам эйзенштейновский метод в таких условиях выглядит утопическим, а может быть, и опасным и уже, во всяком случае, совершенно неуместным. Шпет с его непризнанием простого подражания исчезает в лагерях, откуда не возвращается. Эйзенштейн работает над своими теориями в нарастающей интеллектуальной изоляции. Ницшевское понимание реальности как бессмысленного хаоса, ждущего художника, в изменившейся политической ситуации утрачивает смысл. Жизнь понимается уже не как *материал*, но как образец для копирования, иными словами как *идея*. Платонизм принимает совершенно неожиданное обличие. «Участие» отныне становится описанием готовой формы, модели, мимесисом, а не метексисом. Художественные проекты Эйзенштейна и Вертова теряют актуальность.

3. НИЧТО КАК МЕСТО и ОСНОВАНИЕ

Глава 10

ИВАН ГРОЗНЫЙ КАК НИЧТО (Эйзенштейн)

Одно из замечательных достижений русской культуры XIX века, на мой взгляд, — это создание искусства изощренного психологизма. Тонкость психологического анализа, которой добивались Толстой, Достоевский, Чехов, Станиславский, не знает равных. Это развитие психологизма, почти что его гипертрофия отчасти могут быть объяснены, например, тем, что русская культура в большей мере, чем культура Запада, сопротивлялась нарождающемуся модернизму, решительно порывающему с психологизмом. Могут быть названы и иные причины. Абсолютистский контроль над сферой политики и власти, поддерживавшийся самодержавием, привел к тому, что именно сфера интимных переживаний, эмоционального и интеллектуального субъективизма начинает культивироваться в противовес публичному — области, пронизанной властным произволом. Мишель Фуко обнаружил это развитие частной, психологической, интимистской сферы в эпоху Римской империи и объяснил его тем же механизмом автономизации индивида от пронизанного контролем общества¹.

Проникновение индивидуальной психологии в искусство в принципе совпало с бурным развитием индивидуализма, характерного для западной современности. Однако, как хорошо известно, в русской культуре чрезвычайное развитие индивидуальной психологии сопровождалось интенсивным неприятием западного индивидуализма и стремительной разработкой идеологии соборности как основной национальной черты. Луи Дюмон определил эту антииндивидуалистскую реакцию, характерную не только для России, но и для других традиционных обществ (например, Германии), как культурный «холизм». Дюмон пишет:

Когда под влиянием современной цивилизации некая культура адаптируется по отношению к тому, что является для нее современностью, она конструирует представления, которые оправдывают ее в ее собственных глазах по отношению к господствующей культуре. Это справедливо для Германии, России или Индии. Эти представления являются своего рода синтезом, который может

¹ См.: Michel Foucault, *The Care of the Self*, New York, Pantheon Books, 1986, p. 85–91.

быть более или менее радикальным, нечто вроде соединения двух родов идей и ценностей, одни из которых принадлежат холизму и являются по своему происхождению местными, другие заимствуются из господствующей индивидуалистской конфигурации. Эти новые представления имеют, таким образом, два лица — одно повернуто внутрь, оно частное и самооправдывающее, другое, всеобщее обращено к господствующей культуре².

Такое двойное движение в сторону холизма и индивидуализма одновременно на определенном этапе характерно и для западноевропейской культуры. Так Никлас Луман показал, что развитие индивидуальной любви после XVII столетия предполагало, с одной стороны, совершенную индивидуацию (любить можно только одного конкретного человека и только единожды), а с другой стороны, совершенную всеобщность, вытекающую из универсальности любви и связанного с ней идеала красоты³.

В России развитие психологизма подчинялось тому же двойному императиву и имело как бы два лица, о которых говорит Дюмон. Прежде всего образы художественной литературы утрачивали столь характерную для западной традиции связь с *типажами* и устойчивыми *характерами*, которые могут быть классифицированы. Таким образом, психологизация уводила от типологии и всеобщего. С другой стороны, как заметила Лидия Гинзбург, утрата характеров приводит к парадоксальному исчезновению индивидуально специфического:

Когда князь Андрей умирает — это, конечно, смерть героя. Но в то же время — и в еще большей степени — это умирание человека. А «Смерть Ивана Ильича» — это уже только умирание человека. Иван Ильич индивидуального характера не имеет; ему дан только комплекс свойств, типичных для среднего пореформенного бюрократа. <...> Подлинным откровением толстовского гения явились изображения некоторых общих психических состояний, перерастающих единичные сознания и связующих их в единство совместно проживаемой жизни⁴.

Иными словами, изощреннейшая индивидуализация сознания у Толстого оказывается столь эффективной именно в силу своей неспецифичности, всеобщности.

² Louis Dumont. L'idéologie allemande. Paris, Gallimard, 1991, p. 29.

³ См.: Niklas Luhman. Love as Passion. Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 97—99.

⁴ Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Ленинград, Художественная литература, 1977, с. 303.

Сказанное в полной мере может быть отнесено к русскому театру, который впервые сталкивается с проблемой индивидуального и всеобщего как фундаментальной проблемой в момент первых чеховских постановок МХТ. Станиславский описывал эволюцию МХТ как движение от «историко-бытовой линии» к «линии интуиции и чувства». Первая линия, совпавшая с первыми шагами антрепризы, это попытки индивидуализировать образ, преодолеть штамп через накопление индивидуальных деталей. Станиславский вспоминал, как в поисках образа «мы надевали на себя всевозможные одежды, обувь, толщинки, приклеивали носы, бороды, усы, надевали парики, шляпы, в надежде уловить облик, голос, физически почувствовать самое тело изображаемого лица»⁵ во всех его индивидуальных проявлениях. Известно, что на этом пути, по мнению Станиславского, театру не удалось достичь *правды*, иначе говоря, *всеобщего*.

Всеобщее было достигнуто на пути к внутреннему миру человека, открытому театру драматургией Чехова. Этот путь Станиславский называл путем к «сверхсознанию», подчеркивая его надындивидуальность. Он писал:

Чеховские мечты о будущей жизни говорят о высокой культуре духа, о Мировой душе, о том Человеке, которому нужны не «три аршина земли», а весь земной шар. <...> Ему нужны не банальные каждодневные переживания, зарождающиеся на поверхности души, не те слишком знакомые нам, зановоощущения, которые перестали даже замечаться нами и совершенно потеряли остроту. Чехов ищет свою правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. <...> Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими большими переживаниями — религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия⁶.

За банальностью этих высказываний стоит принцип отказа от внешнего действия, как бессодержательного, и перенос акцента на внутреннее. Только во внутреннем возможен переход от индивидуального к Человеку с большой буквы и универсалиям сознания. Внешние действия не имеют потенциала преодолеть свою индивидуальную специфику, «внешний образ», как пишет Станиславский.

⁵ К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., Искусство, 1954, с. 210.

⁶ Там же, с. 221—224.

По сути дела, перед нами своего рода стихийное картезианство, обнаруживающее универсалии, правду только в мысли. Истинным путем к овладению реальностью в МХТ оказывается то, что Леонид Андреев назвал «панпсихизмом», то есть некой психологизацией всего мира пьесы, в том числе и мира неодушевленных предметов⁷. При этом «панпсихизм» — это такая психологизация, которая преодолевает индивидуальную психологию в области всеобщего.

Этот акцент на внутреннее как всеобщее приводит к тому, что для мхатовского актера обретение знаменитой *правды чувств* предполагает преодоление внешнего, отказ от него.

Мейерхольд оказывается в кругу этой проблематики буквально с момента основания МХТ. Он записывает в Записную книжку за 1898—1899 год:

Каждый является в данный момент и индивидом, и представителем рода. Индивидуальна в каждом из нас та или иная комбинация унаследованных и воспринятых от окружающей общественной среды влияний; если исключить индивидуальность в этом смысле, то все данное содержание личности без остатка разлагается на социальные влияния, унаследованные или лично воспринятые. Даже такие как бы в высшей степени индивидуальные понятия, как истина, правда, честь, добро, прекрасное и т.д., в дальнейшем анализе обнаруживают свою социальную сущность⁸.

Мейерхольд острее, чем Станиславский, чувствует здесь парадокс всеобщего, которое, стоит его достигнуть, распадается на общие места и безличные идеи. Индивидуальное оказывается только специфической комбинацией общих мест.

Особенно острую критику МХТ Мейерхольд даст позже в книге «Театр» (1908), где он коснется этого ключевого момента. С его точки зрения, «для Чехова люди “Вишневого сада” средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыявленной»⁹. Иными словами, режиссер Художественного театра не в состоянии воспринять мир пьесы как некое целое, с его мелодией, ритмом, пластикой, штрихами. Театр безнадежно сведен к автономному актеру, к некой самодостаточности индивида. Станиславский позже жаловался на то, что МХТ «однажды и навсегда объявили театром быта, натуралистических и музейных подробностей

⁷ О «панпсихизме» МХТ см.: П. А. Марков. Новейшие театральные течения (1924). — В кн.: П. А. Марков. О театре, т. 1. М., Искусство, 1974, с. 266.

⁸ В. Э. Мейерхольд. Наследие, т. 1. М., О.Г.И. 1998, с. 185.

⁹ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, с. 119.

и внешней постановки»¹⁰. В случае с Мейерхольдом, который упрекал театр в мелочности и неумении увидеть целое, обвинение в основном касалось не «музейности», а именно сверхавтономизации индивида, превращения его, как он выражался, в *сущность*:

Натуралистический театр считает лицо главным выразителем замыслов актера, вследствие чего упускает из виду все остальные средства выражения. <...> В памяти всегда остается много виртуозных гримов, но позы и ритмические движения — никогда. <...> Натуралистический театр создал актеров крайне гибких к перевоплощению, но средством к таковому служат им не задачи пластики, а грим и способность подчинять язык разным акцентам, диалектам, а голос — звукоподражанию. <...> У актеров создается присущая фотографу-любителю способность *наблюдать мелочи повседневности*¹¹.

К началу 20-х годов в России сложилось устойчивое представление об эволюции театра, которая понималась как движение к абсолютному индивидуализму, воплощенному в идее актера как выразителя *сущности* у Станиславского, а затем как движение по пути умаления индивидуализма и нарастания элементов всеобщности. При этом утверждение Станиславского о том, что линия чувства есть линия, направленная к всеобщему, в целом игнорировалось. Всеобщее все меньше и меньше ассоциировалось с автономией мысли и чувства.

Приведу в пример схему, предложенную в 1922 году таким малопримечательным автором, как Оск. Блюм. Блюм писал, что современный театр проходит эволюцию, отражающую эволюцию буржуазии, «героический» период развития которой есть «период торжествующей индивидуальности». Эта вера в героическую индивидуальность выражается в культе актерской индивидуальности, воплощенной в фигуре Мочалова. Этот период фетишизма актерской индивидуальности сменялся, по мнению Блюма, периодом краха буржуазного индивидуализма, когда «актер перестал быть центром, вокруг которого вращался спектакль. Он сам превратился в один из винтиков театрального зрелища, действовавший совместно с целым рядом других приспособлений»¹². Этот период, как нетрудно догадаться, — режиссерский.

Куда более изощренный автор Борис Алперс в своем «Театре социальной маски» (1931) называет индивидуалистический героизм

¹⁰ К. С. Станиславский. Цит. соч., с. 210.

¹¹ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, с. 115.

¹² Оск. Блюм. Актер и режиссер. — В кн.: О театре. Тверь, 1922, с. 129.

Блюма «аристократизмом» и пишет о нарастающей изоляции, патологической автономизации индивида в театре Станиславского:

В отдельных случаях это искусство создавало на театральной сцене глубокие потрясения по силе образы. Но в то же время оно чрезвычайно осложняло, *аристократизировало* ремесло актера, индивидуализировало его технику, ограничивало доступ к нему со стороны.

Мастерство актера все больше становилось личным делом каждого отдельного актера, настолько индивидуализировались законы технической обработки зыбкого, ускользающего материала психической жизни актера¹³.

Сходный взгляд на эволюцию театра высказывал и художник, особенно интересующий меня в данном случае, — Сергей Михайлович Эйзенштейн. В своем учебнике режиссуры, создававшемся в первой половине 30-х годов, он буквально описывает противостояние школ Станиславского и Мейерхольда в категориях эволюции:

Дело мне представляется таким образом, что школы «нутряные» и школы «конструктивные» (чтобы не называть имен) находятся не в «метафизическом», а естественном этапном противопоставлении. Причем каждая в системе своей и методах поэтапно отвечает определенной фазе в развитии мышления, не только художественного, но и мышления вообще¹⁴.

«Нутряная» школа соответствует у Эйзенштейна не героическому периоду самоутверждения буржуазии, но отражает традицию помещичьего строя, «патриархального этапа». Он называет его даже укладом «старосветских помещиков» в смысле закапсулированности, оторванности индивида. Второй этап соответствует фабричному производству с его «точной дифференциацией» и «точным учетом», а главное, с его выходом за пределы закапсулированной индивидуальности в сферу коллективного труда.

Но эта подчеркнутая автономность индивида в школе Станиславского приводит к тому, что Эйзенштейн определяет как неспособность к *выразительной экспансии*:

Но что происходит в первой школе? Нет, конкретизирующееся ощущение и представление не находит сразу же возможно-

¹³ Б. Алперс. Театральные очерки в двух томах, т. 1. М., Искусство, 1977.

¹⁴ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены. — В кн.: С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 4. М., Искусство, 1966, с. 433.

сти полной экспансии. Наоборот: оно искусственно удерживается в пределах тех средств, которыми можно работать и проявлять себя, находясь в сидячем положении около стола. Не мудрено поэтому, что эстетика выразительных средств в Художественном театре делает упор на два «решающих» средства — интонацию и глаза. Игнорируется жест, движение и воздействие сценическим размещением и перемещением.

Эта неспособность к выразительной экспансии приводит к ложному биологизму «системы»:

Какой-то ложный биологизм лежит в прообразе всех выражений, с ним связанных, — всех этих «ношений», «вызреваний», этих «незримых лотосов» произрастания зерна роли внутри себя и т.д. В этой образности, конечно, нормально опущать себя сосудом, в котором нечто вызревает. Ощущать себя утробой¹⁵.

Следующий этап, ассоциируемый с Мейерхольдом, — это отказ от внутренней замкнутости индивида и обретение экспансии, когда выразительность начинает распространяться «изнутри» на все тело. Эйзенштейн в связи с этим говорит о «мышлении “всем существом”», о «нелокализованном мышлении». Этот переход «изнутри» к мышлению телом, к пространственной экспансии Эйзенштейн обыкновенно ассоциировал с переходом от частного к всеобщему. Такое понимание было укоренено в его ранние штудии, когда он мыслил эту экспансию еще в шопенгауэровских категориях, как переход от *воли* к *представлению*, от невыразимой единичности *жизни* к абстрактному обобщению *представления*.

Итак, в начале 20-х годов мы повсеместно обнаруживаем одну и ту же схему театральной эволюции как перехода от сверхиндивидуального, единичного, к «холистическому», к некоей тотальности, всеобщности.

Недостаточно, конечно, вслед за Дюмоном указать на традиционные для русской культуры корни такого холизма. Проблема индивидуализма в начале XX века в России связывалась главным образом с Ницше, который неоднократно обращался к взаимоотношениям между индивидом и видом, типом, то есть формой холистической тотальности.

В книге «По ту сторону добра и зла» Ницше писал, что «возникновение *вида*, упрочение и усиление типа совершается под влиянием долгой борьбы с существенно одинаковыми *неблагоприятными*

¹⁵ С.М.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 4. М., Искусство, 1966, с. 440.

условиями»¹⁶. Индивид же появляется тогда, когда условия становятся более благоприятными:

Но наконец наступают-таки благоприятные обстоятельства, огромное напряжение ослабевает; быть может, уже среди соседей нет более врагов, и средства к жизни, даже к наслаждению жизнью, проявляются в избытке. Одним разом разрываются узы, и исчезает гнет старой культивации: она перестает уже быть необходимым условием существования — если бы она хотела продолжить свое существование, то могла бы проявляться только в форме *роскоши*, *архаизирующего вкуса*. Вариации, в форме ли отклонения (в нечто высшее, более тонкое, более редкое) или вырождения и чудовищности, вдруг появляются на сцене в великом множестве и в полном великолепии; индивид отваживается стоять особняком и возноситься над общим уровнем¹⁷.

В «Воле к власти» в ряде заметок под общим заголовком «Анти-Дарвин» Ницше прямо определяет индивида, которого он называет «высший тип», как продукт вырождения, декаданса:

Они [более высокие типы] легко поддаются действию всякого декаданса: они — крайности и в силу этого сами почти декаденты... Короткое существование красоты, гения, Цезаря есть явление *suī generis*: такого рода вещи не передаются по наследству. *Тип* переходит по наследству; тип не есть что-либо крайнее, не есть «счастливейший случай»¹⁸.

Индивид у Ницше появляется тогда, когда жизнь ослабляет свое напряжение — жизнь, которая, по мнению, например, Шопенгауэра, игнорирует судьбу индивидов и утверждается только в продолжении вида. Именно в этот момент возникает индивид как своего рода вырождение, дегенерация вида. Он возникает, как пишет Ницше, «в форме отклонения или вырождения и чудовищности». Индивид у Ницше, по выражению Вернера Хамахера, «разлагает себя и общество»¹⁹. В нем всеобщее утрачивает свою логику, смысл, свою историческую форму. Хамахер пишет: «Индивид не живет. Он “переживает” (*outlives*) самого себя»²⁰. Как существо, выпавшее из

¹⁶ Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1990, с. 385 (афоризм 262).

¹⁷ Там же, с. 386—387.

¹⁸ Фридрих Ницше. Воля к власти. М., REFL-book, 1994, с. 323—324.

¹⁹ Werner Hamacher. Premises. Stanford. Stanford University Press, 1999, p. 158.

²⁰ Ibid., p. 159.

вида, он является опасным монстром экссесса. В этом смысле индивид является выражением непрекращающегося кризиса. Для Ницше индивид — это предвосхищение сверхчеловека, который преодолевает экссессы дегенеративной индивидуальности.

На русскую почву эти идеи Ницше перенес «главный русский ницшеанец» Вячеслав Иванов, чья влиятельная статья «Кризис индивидуализма» (1905) была попыткой связать непреодолимую кризисность индивидуальности у Ницше с российской идеей соборности. Согласно Иванову, индивидуализм отныне постоянно выворачивается во всеобщее, его как бы невозможно удержать, единичное ускользает:

Индивидуализм «убил старого бога» и обожествил Сверхчеловека. Сверхчеловек убил индивидуализм... Индивидуализм предполагает самодовлеющую полноту человеческой личности; а мы возлюбили — Сверхчеловека. Вкус к сверхчеловеческому убил в нас вкус к державному утверждению в себе человека. Мессианисты религиозные, мессианисты-общественники, мессианисты-богоборцы — уже все мы равно живем хоровым духом и соборным упованием. <...> Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и религиозное. Сверхчеловек — Атлант <...>. Еще не пришел он — а все мы уже давно понесли тяготу мира и потеряли вкус к частному. <...> Наше *я* превратилось в чистое становление, т.е. небытие. Поиски иного *я* разрушили в нас неустанными преодолениями и отрицаниями всякое личное *я*²¹.

В этих заметках Иванов осуществляет в духе Ницше несколько «преобразований», обращающих негативное в позитивное. Индивид, согласно Ницше, — это все тот же продукт эволюции, и, как всякий продукт эволюции, он относится к разряду «реактивного», пассивного. Сверхчеловек — это тот же индивид, только радикально преобразивший существо эволюции, ставший из реактивного существа существом активным, пронизанным волей к власти, то есть «активным» агентом.

Сверхчеловек — это именно результат диалектического скачка, преобразования всех ценностей, когда абсолютная индивидуальность нигилистического монстра переходит в свою противоположность, которая может мыслиться уже как тип²². Только это тип, возникающий не в результате эволюции, но в результате диалектического

²¹ Вячеслав Иванов. Родное и вселенское, с. 22.

²² Жиль Делёз интерпретирует возникновение сверхчеловека именно как проявление диалектики активного и реактивного (см.: Gilles Deleuze. Nietzsche et la philosophie, p. 187—213).

преображения реактивного в активное, не в результате реакции на условия существования, но в результате активных, изнутри действующих формообразующих сил²³.

Соображения о невозможности индивидуального, о неизбежности его грядущего преобразования Иванов спроецировал и на театр. Правда, «Театр будущего» для него — это не театр Станиславского, с его открытием внутреннего надындивидуального Человека, это некий мираж ницшеанско-вагнерианской, дионисийской утопии, в которой реализуется драма распада индивидуального, его выворачивания во всеобщее. Вот как описывает Иванов этот переход:

Новейшая драма стремится стать внутренней. Она «отрешается от явления, отвращается от обнаружения». Математическим пределом этого тяготения ко внутреннему полюсу трагического является — молчание. Спрашивается: согласуется ли мысль об устремлении драмы к безмолвию с утверждением хорового и соборного начала как основы будущего действия?

Парадоксом может показаться наше *нет*. Но мы знаем, что в сверхиндивидуализме разрешается индивидуализм; и если пред нами борется и гибнет уединенный герой — где ток дионисийского оргийного общения между ним и нами, вне потенциального или реального хорового сознания и одиночества? И чем уединеннее молчание героя, тем нужнее хор²⁴.

Эти соображения Иванова во многом предвосхищают ход мыслей Эйзенштейна, для которого трагедия индивидуализма формулируется в категориях постоянного кризиса, невозможности индивидуализма, оборачивающегося всеобщностью (об Эйзенштейне и Иванове см. предыдущую главу). Важно и то, что Иванов в «Кризисе индивидуализма» специально останавливается на том, что он называет «атавизмом старинных тиранов», то есть тех суверенных фигур, которые традиционно возвышались над массами, воплощая идею «титанизма» и ничем не сдерживаемого индивидуализма. По мнению Иванова, атавизм тиранов

сам себя отрицает своим вырождением и измельчением. Едва ли мы годимся даже в Нероны; разве еще в Элагабалы, лжеслужите-

²³ Кис Пирсон утверждает даже, что Ницше разработал собственную не-реактивную теорию эволюции, основанную на приоритете внутренних формообразующих сил (см.: Keith Ansell Pearson. *Viroid Life. Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*. London — New York, Routledge, 1997, p. 92).

²⁴ Вячеслав Иванов. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего. — В кн.: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское, с. 49—50.

ли какого-нибудь Лжесолнца, чтобы изнывать в опостылевших негах...²⁵

Индивид для Иванова настолько тесно связан с монструозностью вырождения, что сама идея трагического тирана, фигуры в духе трагедий Шекспира, кажется ему сегодня совершенно невозможной. Любопытно, что совсем молодой Эйзенштейн в 1919 году тоже высказывает скептицизм о возможности современной трагедии и героических типов²⁶.

Для театра рубежа эпох, столь драматически сосредоточенного на проблеме индивида, опыт постановки исторических драм, в центре которых стояли тиранические фигуры суверенов, имел особое значение. Здесь техника актерской индивидуализации оказывалась в тесном соприкосновении со всей проблематикой индивида как носителя высшей власти. Неслучайно проблема власти постоянно обсуждается в начале века в театральной критике именно в категориях абсолютной воли. Так, например, Федор Сологуб в 1908 году пишет статью «Театр одной воли», в 1919-м Сергей Радлов откликнется на нее очерком «Об единой воле в театре»²⁷.

Исторические хроники хлынули на русскую сцену начиная с 1860-х годов. В центре многих пьес Островского, Чаева, Аверкиева, Соколова, Доброва, Лажечникова, Писемского и др. стояли времена Грозного или Смутное время. Над этим потоком исторических хроник возвышалась «Смерть Иоанна Грозного» Алексея Константиновича Толстого, выдержавшая беспрецедентное ко-

²⁵ Вячеслав Иванов. Родное и вселенское, с. 23.

²⁶ «Фамусов, Эдип. Мне кажется, что в театре будущего таких “ролей” не будет <...>. “Большие” драмы, большие “фигуры” заменятся “филигранными” драмам[и] и миниатюрными <...>. Не знаю, есть ли еще сейчас “настоящий трагический пафос”, но что его не будет, в этом я почему-то уверен. Не знаю, может быть, случайное явление, как революция, опять подымет на котурны и сделает статутарным наш театр, которому пока будущее открыто в виде Арлекинад, опера-буфф и т.д.» (Театральные тетради С. М. Эйзенштейна. — В кн.: Мнемозина, вып. 2. М., Эдиториал УРСС, 2000, с. 232). Молодой Эйзенштейн добавлял к этим рассуждениям: «“Героической фигурой” Ленина не вдохновиться» (там же, с. 233).

²⁷ Радлов воображает некоего суверена театра как грядущего сверхчеловека: «Теперь нам ясно одно, и притом главное, положение: истинный, идеальный носитель единой воли в театре, автор спектакля во всем его объеме, талант, все проникающий и обуславливающий на сцене, есть такой мастер сценической постановки, который соединит в себе полномочия автора, режиссера, художника и музыканта. Сколько раз в тысячелетие может он родиться, я не знаю — и это все равно. Я говорю о театре, каким он быть должен, а не о том, какому удобно быть: не о бывании, а о бытии» (Сергей Радлов. Десять лет в театре. Л., Прибой, 1929, с. 86).

личество постановок и представлений. Конечно, исторические хроники 60-х годов — это плод националистической тенденции и попыток создать образ национальной истории, ее мифологию. Однако упорство, с каким исторические пьесы проникали на сцену, удивительно, потому что, по всеобщему признанию, театр конца века проявлял полную неспособность работать на историческом и трагическом материале. Павел Марков, например, писал о том, что «актеры уже не находили в своем арсенале необходимых средств для изображения исторических личностей. <...> Мы имеем полную утрату трагического мастерства даже в том виде, в каком его показывал Каратыгин»²⁸.

Камнем преткновения оказались центральные исторические персонажи, и прежде всего Грозный. Исполнение этой роли первоначально подчинялось декламационным, мелодраматическим клише, как в исполнении Самойлова и Васильева на сцене Александринского театра. МХТ на раннем этапе также обращается к трагедии Алексея Толстого²⁹. Станиславский относил постановки Толстого к историко-бытовой, натуралистической линии театра. Он вспоминал:

При постановке «Царя Федора» и «Смерти Грозного» мы прежде всего думали о том, чтобы отойти от боярского театрального шаблона старорусских пьес. Надо правду сказать, что этот штамп особенно неприятен, назойлив и заразителен. Стоит к нему прикоснуться, и он охватывает вас: лезет в мозг, сердце, уши, глаза. Надо было найти, во что бы то ни стало, *новые* приемы игры боярских пьес, которые вытеснили бы старые³⁰.

Путь, избранный Станиславским, был прямым путем отрицания шаблона и подстановки на место старых клише множества индивидуализирующих деталей. По существу, образ Грозного был сдвинут от «боярских клише» в сторону наращивания *патологических* деталей. Иными словами, избранный Станиславским путь был именно путем, указанным Ницше. Сверхиндивид предстает как чудовище, воплощающее идею декаданса, вырождения. По мнению рецензентов, Грозный не удался Станиславскому. Вместо трагической фигуры царя на сцене возник дряхлый самодур-маразматик,

²⁸ П. А. Марков. О театре, т. 1, с. 173—174.

²⁹ «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого был поставлен на сцене МХТ Александром Саниным в 1898 году, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — тем же Саниным в 1899 году.

³⁰ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. — В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., Искусство, 1954, с. 210.

целиком поглощенный стихией чудовишной патологии. Станиславский вскоре отказался от роли и передал ее Мейерхольду, который еще более усилил невротический, патологический элемент. Мейерхольд вспоминал:

Художественный театр изображал Ивана Грозного не резонером, а неврастеником, и потому трудно было Константину Сергеевичу играть эту роль, от которой он скоро отказался, так как она была для него слишком тяжела в силу характера его голоса. Эта роль тогда свалилась на меня, а я и целая группа актеров такого порядка, как я, играли Грозного как первого человека, но такого нервного, который повергался в эпилептические припадки и моление которого было чем-то вроде юродства³¹.

Невозможность сыграть Грозного главным образом объяснялась странным статусом тирана. С одной стороны, он оказывается над индивидами и понимается как трагическая фигура. В этом смысле он тяготеет к трагическим или историческим клише. Если же представить себе Грозного как сверхиндивида, то он, естественно, должен толковаться как человек, наделенный сверхиндивидуализированной психикой, то есть патологической психикой невротика. В обоих случаях, в случае ли трактовки Грозного как типа или как индивида, постановка проваливалась. Образ Грозного не удавался. В 1922 году, когда Мейерхольд увлеченно разрабатывал биомеханику и жестко критиковал театр «нутра», он по-своему откликается на свою неудачу в роли Грозного. Он пишет:

Препятствия, встречаемые трагическим героем, обязаны своим происхождением не злой воле заинтересованных лиц, но самой техник[е] выполнения задачи, выводящей человека из человеческого ряда действий и чувств³².

Это замечание интересно тем, что оно выводит трагического героя за пределы психологии вообще. Индивидуализация суверен-

³¹ Мейерхольд репетирует, т. 2. М., Артист. Режиссер. Театр, 1993, с. 242. Влиятельный московский театральный критик С. Васильев (С. В. Флеров) в рецензии на «Смерть Иоанна Грозного» писал, что в исполнении Мейерхольда в Иване «исчезает все царственное» и «на первый план выступает элемент патологический, неврастения» (Мейерхольд в театральной критике 1892—1918. М., Артист. Режиссер. Театр, 1997, с. 14). Он же дает некоторые детали: «Он [Мейерхольд] опускается сначала на какую-то лавку с видом смертельно больного человека, с которым как раз в эту минуту приключился припадок. Крючась в этом припадке, он произносит слово: “Врача...”» и т.д. (там же, с. 13).

³² Мейерхольд. Ампула актера. — В кн.: Мейерхольд. К истории творческого метода. СПб., КультИнформПресс, 1998, с. 42.

ной личности как *психологизация* здесь полностью отмечается, потому что трагический герой — это герой, который выполняет задачу, выводящую его из «человеческого ряда действий и чувств», то есть за пределы психологии и психопатологии, и тем более за пределы «баярского клише». Понять смысл этого утверждения невозможно без Ницше и его тезиса о том, что индивид в своем предельном развитии есть разложение, умирание *Человека* как типа, как вида, то есть *человеческого* как такового.

Сказанное позволяет мне подойти к своеобразию трактовки фигуры власти, а именно Грозного, у Эйзенштейна. Эйзенштейн унаследовал от Мейерхольда³³ почти болезненный интерес к проблеме единичного и всеобщего³⁴. Эйзенштейн пишет об этом сам, когда говорит о себе как о человеке, который «кажется раз и навсегда ушибленным одной идеей, одной темой, одним сюжетом»³⁵. Эта тема — достижение единства. В девятой главе я уже касался одной из форм достижения единства (то есть всеобщности) через платоновский метексис. Но в целом ряде фильмов и замыслов это стремление к единству тематизировано на уровне сюжета. Тематическое проведение этой темы Эйзенштейн обнаруживает практически во всех своих фильмах и в цикле замыслов «трагедии индивидуализма» («Американская трагедия», «Золото Зуттера», «Черное величество»).

В учебнике режиссуры Эйзенштейн объясняет существо своей фиксации и дает некоторые важные пояснения о «трагедиях индивидуализма»:

Причина этому, наверно, — глубокий авторский... индивидуализм. На той стадии углубленности, когда он неизбежно стыкается со своей противоположностью — коллективизмом. <...> Любопытно, что три других фильма, над разработкой которых я работал за границей, оказались фильмами о... «сверхчеловеках». Об

³³ Мейерхольд писал в 1901 году: «Совершенствовать ли личность или стремиться на поле битвы за равенство. Индивидуализм отрицает коллективизм, и наоборот. Но как же быть? <...> Разве можно быть господином, когда борьба ставит тебя в ряды рабов. Вот как мечусь я. Вот как трудно примирять в себе раздвоенность» (Мейерхольд. Наследие, т. 1, с. 451).

³⁴ Об этом см.: Леонид Козлов. К истории одной идеи. — Искусство кино, 1968, № 1, с. 69—87; Наум Клейман. Формула финала. — Киноведческие записки, 1998, № 38, с. 114—118.

³⁵ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 1. М., Искусство, 1964, с. 537. Впервые эти заметки об индивидуализме в более широком контексте были опубликованы: С. Эйзенштейн. Сценарные разработки. Из дневников. Неоконченные теоретические статьи. — Вопросы киноматюрии, вып. 4. М., Искусство, 1962, с. 379—380.

единицах, «перерастающих» социальный коллектив, отрывающихся от него и на этом трагически гибнущих. <...> На следующем творческом этапе мне грезится углубление этой темы — решение проблемы индивидуального и коллективного как темы всеобщего и единичного³⁶.

В заметках «Автор и его тема. Генезис “Ивана Грозного”» (3. VII. 1947) Эйзенштейн буквально выводит своего «Ивана» из «трагедий индивидуализма», которые определяются им как «перерастание» индивидом коллектива и его превращение в «сверхчеловека». Иными словами, речь идет именно о разложении всеобщего, о распаде типического как сюжете «Ивана» и предшествующих ему замыслов.

Воплощением типического, всеобщего в театре и кино для Эйзенштейна и его современников был «типаж», эстетике которого режиссер отдал обильную дань. Своеобразие «Грозного» во многом заключается в том, что в нем много от масок (а Эйзенштейн возводил типаж к итальянской комедии масок) и вместе с тем он никак не сводится к типажности. Черкасов, как и другие актеры, постоянно выламывается из примитивной типажности, хорошо ощущаемой в «Александре Невском».

Всеволод Вишневский, например, писал о негативной реакции Довженко на «Грозного»: «Довженко — против: “Символизм; деформир<ованный> череп Ив<ана> Грозного — под Мефистофеля или Дон Кихота, это не русский...; игра бородкой и кадыком раздражает...”»³⁷ Довженко очень точно почувствовал нелады с типажностью «Грозного». С одной стороны, в отличие от образов «Невского», здесь персонажи не вписываются в стереотип русскости³⁸. Неслучайно, конечно, Эйзенштейн вытягивает фигуру Грозного по модели Эль Греко. Но, возможно, самое замечательное в реакции

³⁶ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 321—322.

³⁷ Вс. Вишневский. Из дневников 1944—1948 гг. — Киноведческие записки, 1998, № 38, с. 67.

³⁸ Превосходную характеристику штампу «русскости» дал Станиславский, активно с ним боровшийся на ниве психологизма: «Наихудший из всех штампов — это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в боки», удалое вскидывание головы и отбрасывание спускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно ввелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться» (К. С. Станиславский. Собр. соч. в восьми томах, т. 1, с. 128).

Довженко — это упоминание Дон Кихота и Мефистофеля как ближайших прототипов Грозного. Показательно, что Дон Кихот возникает в первых же строчках эссе Иванова «Кризис индивидуализма». По мнению Иванова, Дон Кихот и герои Шекспира «впервые во всемирной истории <...> явили духу запросы нового индивидуализма и лежащую в основе его трагическую антиномию»³⁹. В отличие от «боярского» штампа, Дон Кихот и Мефистофель являются как раз образы титанического индивидуализма, которые в значительной степени противостоят штампам, хотя постепенно и превращаются в них⁴⁰.

В чем сущность типажа и в чем заключается неприемлемость типажной эстетики для «Грозного»? 22 сентября 1934 года Эйзенштейн подробно обсуждал проблему типажа на лекции во ВГИКе.

Он указывал, что типаж не есть натуралистическая морда, то есть лицо. Это реалистическое лицо. Это не есть случайное, закрепленное во всех личностях. <...> Но, когда вы ищете наиболее типичного для данной обстановки представителя из всех возможных, вы делаете в типаже громадный художественный отбор, то есть [ищете] элемент реалистического представления⁴¹.

Типаж, как и тип, вид, возникает в результате отбора, только отбор этот не естественный, а художественный, хотя действует он почти аналогично естественному. В учебнике режиссуры Эйзенштейн, например разбирая типажные характеристики лица, в частности подбородка, пускается в длинные эволюционные рассуждения, в основном почерпнутые из книги Уильяма Грегори «Наше лицо от рыбы до человека» (1929)⁴², и показывает, каким образом типажные характеристики являются результатом природной эволюции⁴³.

³⁹ Вячеслав Иванов. Кризис индивидуализма. — В кн.: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское, с. 18.

⁴⁰ Эйзенштейн, во всяком случае, дает и типологическое, «физиогномическое» описание острого подбородка Мефистофеля (и Грозного?): «Вспоминаются подбородки двух типизированных театральных персонажей: боярина Шуйского и Мефистофеля. Подбородки у обоих остры. Мало того, *острота подбородка* продлена в шило подбородки на его концы: «вонзающаяся» хитрость, интриганство и саркастический цинизм» (Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 368).

⁴¹ С. Эйзенштейн. [Театр и кино]. — В кн.: Из истории кино, вып. 8. М., Искусство, 1971, с. 161.

⁴² См.: William K. Gregory. Our Face from Fish to Man. New York, Capricorn Books, 1965.

⁴³ См.: Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 375—378.

Когда типаж закрепляется в некий экспрессивный вид, тип, происходит его окостенение:

...элемент иероглифизма, мертвечины есть и в типаже. <...> Типажный принцип на определенной стадии был загнан в иероглифизм. А это вело к условности, потому что типаж может закрепиться в шаблон, то есть перейти в иероглифизм, потерять свою образную действенность, и, с другой стороны, он может раствориться в натурализме, стать просто-напросто каким-то лицом, а не лицом типично-собирательным⁴⁴.

Иными словами, в 1934 году Эйзенштейн все еще стоит перед старой дилеммой — лицо либо скатывается в мертвость типа, либо теряет связь с типом и уходит в индивидуальность, становится «просто-напросто каким-то лицом».

Между тем примерно в то же время, когда он читает лекцию во ВГИКе о типаже, Эйзенштейн все более сосредоточенно обсуждает и третий вариант, существующий между типом и «просто-напросто каким-то лицом». Речь идет о физическом уродстве, именно о той монструозности индивидуального, о которой говорил Ницше. Эйзенштейн пишет об этом в контексте рассуждений о комическом. Эта связь несоразмерно разросшейся индивидуальности и комического, вероятно, впервые была прослежена Якобом Буркхардтом в его классическом труде об итальянском Ренессансе⁴⁵. Показательно, и это особенно для меня важно, что Эйзенштейн связывает эту тему Буркхардта с именем его «ученика» Ницше, который упоминается как один из источников:

Физическое уродство служило объектом издевательства и в древности. Это была как бы вторая стадия физического уничтожения «недоброкачественных» в интересах безупречности породы — «естественного отбора», возведенного в административную систему. <...> Биологический интерес самосохранения рода и породы —

⁴⁴ С. Эйзенштейн. [Театр и кино]. — В кн.: Из истории кино, вып. 8, с. 162.

⁴⁵ См.: Jacob Burckhardt. The Civilization of the Renaissance in Italy. New York, New American Library, 1960, p. 134—137. Мне представляется, что князь Владимир отчасти играет в фильме роль шута, дурачка, навеянную эпизодом из книги Буркхардта, в котором рассказывается о том, как папа Лев X развлекал гостей потешным коронованием своего шута Барабалло (Baraballo) (см.: *ibid.*, p. 137). Неслучайно Грозный говорит об убийце Владимира: «Он царя не убивал. Он шута убил». Шут оказывается пародийным преувеличением черт патологии и индивидуальности в суверене. По мнению Буркхардта, насмешка может стать автономным «жанром» только при условии, что ее жертва — «это развитый индивид с личными претензиями» (*ibid.*, p. 135).

на первом месте. <...> По мере укрепления и роста обеспеченности коллектива такие резкие меры сменяются более мягкими стимулами. Так, например, Платон, исключая из своей Республики всех физически и морально неполноценных, всех тех, кто обречен «влачить умирающую жизнь», уже не предписывает насильственного их убийства. Он ограничивается указанием на то, чтобы... «им было предоставлено [условие] умереть»!!! Перепевы этого есть у Ницше и Герберта Спенсера⁴⁶.

Таким образом, в полном согласии с Ницше, при ослаблении борьбы за выживание сохраняются и развиваются уроды, монстры, исключения сверхиндивидуальности. Вообще, складывается ощущение, что Ницше для Эйзенштейна — это прежде всего философ гипертрофированной до уродства индивидуации⁴⁷. Эйзенштейн перечисляет разные виды монстров:

...горбуны, карлики, слепые, хромые, уроды, сумасшедшие <...>. Институт шутов именно из них и вербовался. Шуты по самой своей функции должны были воплощать эту двойственность: человек и не человек⁴⁸.

Нечеловеческое в шуте — это как раз выход за пределы *человеческого* как типа. При этом выход этот совершенно в духе Ницше есть результат выживания и отрицания. Эйзенштейн выразительно пишет о таких уродях как о существах, которые «влачат умирающую жизнь».

Эволюционный монстр противоположен типу и еще по одному параметру. Описывая свое ощущение при работе с типажам, Эйзенштейн делает любопытное замечание:

Я вам расскажу, что я чувствовал, что там основное. Основное — это то, чтобы минимально своей волей вламываться в суще-

⁴⁶ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 489.

⁴⁷ В «Вертикальном монтаже» Эйзенштейн приводит цитату из ницшевского «Казус Вагнер», в которой обсуждаются уродства декаданса как стиля, гипертрофирующего свои элементы и одновременно теряющего жизненность: «Чем характеризуется всякий литературный декаданс? Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счет целого — целое уже не является целым... Целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным...» (Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., Искусство, 1964, с. 207).

⁴⁸ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 488.

ствующие явления. Актер есть максимум внедрения организующей воли в театральную фигуру.

Когда я беру типаж, я ищу лицо, нахожу лицо, снимаю его и не искажаю его. Наоборот, я стараюсь поймать его так, как оно есть. Я стараюсь не изломать и [не] спугнуть того, что ему свойственно⁴⁹.

Речь идет о *сохранении* «существующих явлений», которые в принципе даются только типажно. Эйзенштейн чувствует, что выход за пределы типажности в область чудовищного и единичного деструктивен в своей основе, потому что монстр «влачит умирающую жизнь», постоянно ставя тип (Человека) под сомнение.

В работе над «Грозным» единичность в виде уродства, монструозности кладется Эйзенштейном в основу фильма. Нельзя сказать, чтобы этот сдвиг от типажности к чудовищному, единичному был чем-то новым. Он в той или иной степени постоянно брезжил за лицами типажей и раньше. Сейчас нам трудно до конца понять, что именно шокировало наиболее чувствительных современников в эйзенштейновских типажах. Алперс, например, так характеризовал типажный мир «Старого и нового» сразу после выхода фильма на экран:

В фильме не показано ни одно лицо, на котором были бы заметны следы человеческой мысли, душевной мягкости. У всех крестьян без исключения лица жесткие, с упрямыми, недоверчивыми глазами. Особенная неподвижность сковывает эти неприятные маски. Показателен в этом отношении выбор героини — крестьянки Марфы Лапкиной. Ее лицо на экране напоминает череп. Ее игра в драматических моментах поражает патологичностью и истерическим иступлением. <...> Есть что-то оскорбительное в этом противопоставлении: пышная, великолепная природа, символически представленная племенным быком, и прилепившийся к ней человек с дегенеративным лицом. Правда, эта тема выражена очень неясно⁵⁰.

То, что для Эйзенштейна типажно, для Алперса уже патологично, дегенеративно. Он особенно отчетливо ощущает эту дегенеративность на фоне животных, воплощающих идею «вида» во всей ее чистоте. Любопытно и то, что эта дегенеративность проявляется через жесткость, подчеркнутую угловатость абриса, в которой критик видит очертания черепа и, собственно, ту самую «умирающую

⁴⁹ С. Эйзенштейн. [Театр и кино]. — В кн.: Из истории кино, вып. 8, с. 164.

⁵⁰ Б. В. Алперс. «Старое и новое». — В кн.: Б. В. Алперс. Дневник критика 1928—1937. М., «Новое тысячелетие», 1995, с. 59—60.

жизнь», которая с такой мощью представлена в «Старом и новом». Эта жесткость очевидна и в персонажах «Грозного», в той мере в какой они также соотносятся с животными (Иван с орлом и вороном, Милота с псом и т.д.). Животное как таковое гораздо менее гротескно, чем соотносимый с ним человеческий тип, превращающий в себе животное в монстра. Так, ворон в одном из набросков к Ивану гораздо «чудовищней», чем его прототип из животного царства (илл. 49). «Тип» же не может быть жестким, потому что в нем проявляет себя статистическая усредненность⁵¹. Гротескное усиление типажности, особенно за счет подчеркивания жесткости линии, маскообразности, приводит к «изламыванию» «существующих явлений», то есть именно к тому, чего, по мнению режиссера, должен избегать типаж. По сути дела, уже в «Старом и новом» типажная система дает крен в сторону монструозности, которая пробивает усредненность типа и вносит в жизнь, утверждаемую несокрушимостью вида, отчетливый элемент смерти.

Работа над «Грозным», однако, шла гораздо дальше систематического разрушения типажности. В заметках о генезисе фильма Эйзенштейн выводит генеалогию Ивана из «трагедий индивидуализма» и дает несколько философских ремарок. Прежде всего он указывает на линию «Один-“Один”» и поясняет «один — сверх-ничто ($\Delta \sim$ сверх-всё)»⁵². Δ — это обычное у Эйзенштейна обозначение диалектики, диалектического. Формула «один — сверх-ничто, диалектически — сверх-все» является почти прямой цитатой из популярной в России книги Макса Штирнера «Единственный и его собственность»⁵³. Книга Штирнера начинается с главки «Ничто — вот на чем я построил свое дело», где немецкий философ поясняет:

Поставлю же и я мое дело только на себе, ибо я, так же как Бог, — ничто всего другого, так как я — мое «все», так как я — единственный. <...> Я ничто не в смысле пустоты: я творческое ничто, то, из которого я сам как творец все создам⁵⁴.

⁵¹ Воплощавшие идею типа «композиционные фотографии» Френсиса Галтона как раз отличались размытостью контура, отсутствием ясных очертаний.

⁵² Сергей Эйзенштейн. Автор и его тема. Генезис «Ивана Грозного». — Киноведческие записки, № 38, 1998, с. 97.

⁵³ Книга была переведена в России в 1907 году. Вячеслав Иванов уже в 1905 году в «Кризисе индивидуализма» пишет о возрождении штирнерианства. После издания в СССР в 1933 году «Немецкой идеологии» Маркса и Энгельса, в которой Штирнеру посвящено около 350 страниц, книга вновь всплыла в сознании.

⁵⁴ Макс Штирнер. Единственный и его собственность. Харьков, Основа, 1994, с. 9.



Илл. 49

Чтобы понять смысл этого штирнеровского ничто, следует иметь в виду его полемику с Фейербахом. Фейербах, как известно, утверждал, что Бог — это сущность человека, которой приписывается субстанциальность, это его высшая сущность, которая рассматривается как «вещественное существо». Штирнер на это ответил:

Высшее существо, конечно, сущность человека, но именно потому, что это *его сущность*, а не он сам, то совершенно безразлично, видим ли мы эту сущность вне человека и созерцаем ее как «Бога» или же находим в нем и называем «сущностью человека» или «человеком». Я — ни Бог, ни «человек», ни высшее существо, ни моя сущность, и поэтому, по сути, все равно, считаю ли я, что сущность во мне или вне меня⁵⁵.

⁵⁵ Макс Штирнер. Единственный и его собственность. Харьков, Основа, 1994, с. 32.

Когда Штирнер говорит, что Я — ничто, он именно и имеет в виду, что «Я — ни Бог, ни “человек”, ни высшее существо...». Я как индивид никогда не совпадаю с какой бы то ни было сущностью⁵⁶. В этом смысле Я — не просто разрушенный типаж, но именно не-человек, так, как Эйзенштейн это формулировал по отношению к шуту в его размышлениях о комическом. В этом смысле «единственный» имеет в основном негативный характер, он строит все из себя именно как отрицание всякой субстанциальности, в том числе *человеческого* и *божественного*; он, как и Иван, оказывается в равной степени по ту сторону божественного и человеческого. Вместе с тем его непринадлежность ничему содержит в себе потенциальную возможность быть «всем» — и Богом и Человеком. В этом заключается тот трагический *hybris*, о котором Мейерхольд говорил, что он выводит героя за пределы человеческого. Карл Лёвит так формулирует основной тезис Штирнера:

Отрицая субстанциальность всякой самодифференциации, Штирнер не только уничтожил теологическое различие между тем, что человечно, и тем, что божественно, но и антропологическое различие между тем, чем я являюсь «внутренне», и тем, чем я являюсь как «акциденция»⁵⁷.

Но у формулы «один — сверх-ничто, диалектически — сверх-все» есть, по-видимому, еще один источник. Это книга Кьеркегора «Понятие иронии», которую Эйзенштейн цитирует в исследовании «Монтаж 1937». Здесь он рассуждает о странной способности изображений создавать иллюзию облика там, где нет ничего, кроме пустоты: «Между двумя деревьями — пустое пространство; если следовать глазами за его контурами, внезапно из “ничто” выступает сам Наполеон»⁵⁸. Эйзенштейн буквально перенесет этот метод появления суверена из «ничто» на Грозного. Сохранился рисунок, в котором профиль Ивана возникает из очертаний веток голого дерева, из «ничто». Тот же метод возникновения смысла из «ничто» Кьеркегор обнаруживает и в поучениях Сократа. Цитата, которую приводит Эйзенштейн, кончается важным утверждением: «...это пустое пространство, это “ничто” и содержит в себе главную сущ-

⁵⁶ Вот почему мне трудно согласиться с мнением Леонида Козлова, который считает, что формула «один — “один”» должна пониматься как «один как самость vs один как одиночка» (см.: Сергей Эйзенштейн. Автор и его тема. Генезис «Ивана Грозного», с. 97—98). Одиночка, как мне представляется, у Эйзенштейна не обладает «самостью», если я, конечно, правильно понимаю смысл, вложенный Козловым в этот термин.

⁵⁷ Karl Löwith. From Hegel to Nietzsche. Garden City, Doubleday, 1967, p. 355.

⁵⁸ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 361.

ность»⁵⁹. Сущность, о которой идет речь, не следует понимать как фейербаховскую «сущность», например как «высшую сущность человека», «Человеческое» вообще.

То, что Эйзенштейн читал «Понятие иронии», представляется мне чрезвычайно важным, потому что именно в этой книге излагается принцип сократической иронии, принцип «рефлексивной индивидуальности», как называет ее Кьеркегор, чрезвычайно близкий той негативной индивидуации, которая занимала Ницше и, как мне представляется, Эйзенштейна.

По мнению Кьеркегора, ирония постоянно нарушает гармоническое единство прекрасной личности. В Сократе разрушительное действие иронии буквально внедряет в него смерть. Ироническое отрицание — прежде всего «отрицание видимости, но не абсолютное ее отрицание, которое привело бы к тому, что сущность вовсе исчезла бы». Ирония «отрицает феноменальное, но не ради того, чтобы полагать что бы то ни было с помощью этого отрицания, она отрицает феноменальное как таковое»⁶⁰. Кьеркегор приводит пример такого отрицания феноменального: это внешность Сократа. По мнению датского философа, «Сократ иронически замыслил оппозицию между своей сущностью и видимостью. Он счел совершенно нормальным, что его внешность говорила о чем-то совершенно ином, чем его внутреннее»⁶¹. В конце концов, у Сократа внешность настолько отрицает сущность, а сущность — внешность, что любые суждения о нем становятся ложными. Ничто становится местом проявления сущности лишь в той мере, в какой само отрицание оказывается сущностью индивида. Но индивид — это и есть отрицание, выраженное в том числе и в невозможности физиогномического чтения. Кьеркегор буквально говорит о Сократе, что тот «становится камнем преткновения для любой физиогномики»⁶².

Иван замысливается Эйзенштейном как типаж, проявляющий постоянное несоответствие своему типу, как фигура, утверждающая свою индивидуальность в режиме постоянного отрицания, как феноменального, так и идеального. В «Неравнодушной природе» Эйзенштейн пишет, что перед ним стояла задача сохранить в меняющемся облике Ивана постоянство (это была задача гримера

⁵⁹ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 361. Ничто как место проявления сущности фигурирует в некоторых рисунках Эйзенштейна на тему «ничто». Философский комментарий к этому фрагменту Кьеркегора см.: Sylviane Agacinski. *Aparté. Conceptions and Deaths of Søren Kierkegaard*. Tallahassee. Florida State University Press, 1988, p. 37–38.

⁶⁰ Søren Kierkegaard. *The Concept of Irony*. Bloomington — London, Indiana University Press, 1968, p. 234–235.

⁶¹ *Ibid.*, p. 235.

⁶² *Ibid.*

В. В. Горюнова) и вместе с тем безостановочно менять его облик (это была задача светописы оператора фильма А. Н. Москвина). Безостановочная смена обличей за абстрактным единством образа хорошо видна в подготовительных эскизах Эйзенштейна (илл. 50, 51, 52, 53, 54, 55).

При этом *постоянное* в облике Грозного складывалось из следования тому стереотипу, который был разработан Репиным, Васнецовым, Антокольским, Шаляпиным, и вместе с тем из безостановочного разрушения простиупающего в облике Ивана стереотипа:

Когда-нибудь мы сами для себя разгадаем, который из Деисусов древнего письма подсказал разрез глаз и рисунок пряди; в каких перипетиях бегства подальше от сходства с Мефистофелем или царевичем Алексеем был обнаружен изгиб бровей, где на путях того, чтобы избежать сходства с Христом, Уриэль Акостой или Иудой, было уловлено очертание ноздрей, излом контура носа, абрис черепа⁶³.

Как видим, облик Грозного возникает именно из «бегства», «избегания», отрицания типов, и при этом он возникает именно из деформации *типа*, который тем самым вводится в подтекст. Показательно, что облик Ивана возникает одновременно и через заимствование из иконописи и на пути ухода от очевидного сходства с Христом и Иудой.

Показательна в этом смысле «игра» Эйзенштейна с «Мертвым Христом» Гольбейна (илл. 24 на с. 84), которого он копирует в эпизоде болезни Ивана⁶⁴ (илл. 56). «Христос» Гольбейна вошел в русскую культуру через «Идиота» Достоевского, где отмечается «беспокоящая» странность картины, на которой Христос представлен как истерзанный труп: «Но странно, когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?»⁶⁵ Эйзенштейн же, придавая Ивану позу мертвого Христа,

⁶³ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3. М., Искусство, 1964, с. 320.

⁶⁴ См. об этом подробно: Yuri Tsivian. Ivan the Terrible. London, BFI, 2002, p. 40—42. Режиссер стремился достичь «эффекта Гольбейна», убрав из-под головы Ивана подушку и подчеркнув его неестественно задранную бороду.

⁶⁵ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1957, с. 463.

Иван Грозный



Илл. 50

В лобной
Иван
Земной образ
с лобной и
Иван (судя
по рисунку)



Илл. 51

Иван
Грозный



Иван
Грозный

Илл. 52



Илл. 53



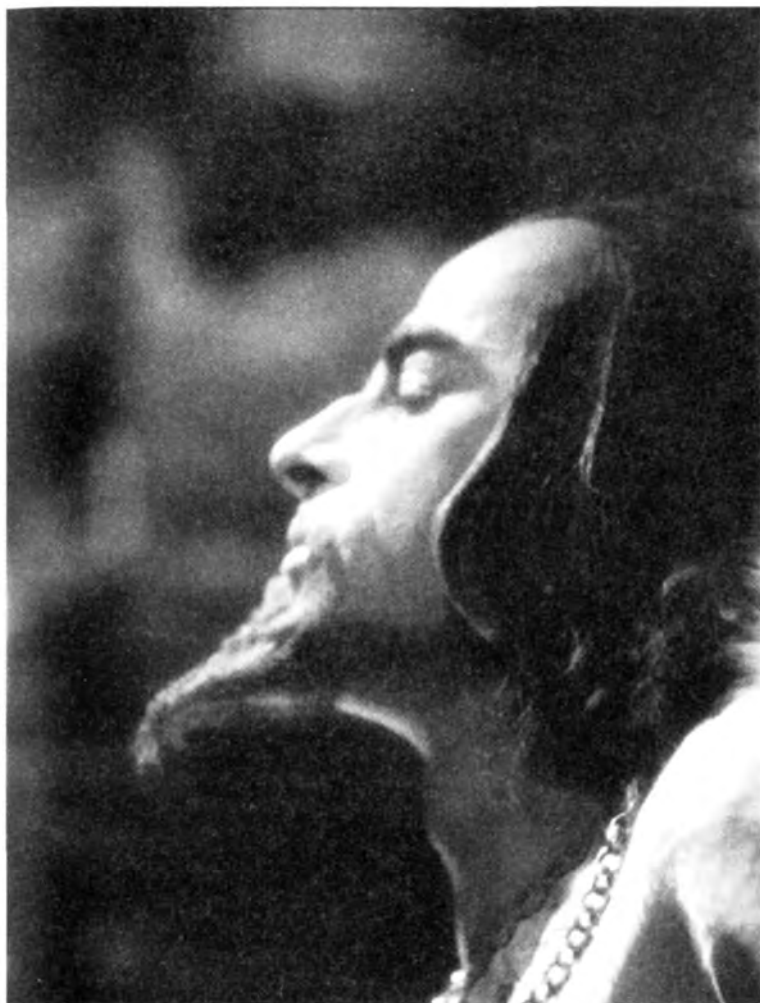
Илл. 53



Илл. 55

сознательно идеализирует его облик и дает его в стилистике художественной светописы с эстетической проработкой фактур. Изображение Ивана тут по своему существу абсолютно противоречит грубому материализму Гольбейна. Иван дается именно как ложный Христос, Христос без следов мучения, как симулякр Христа, который готов в любую минуту воскреснуть потому, что он и не умирал. Иконографическое заимствование тут функционирует только в контексте его снятия.

Модель Христа для Ивана существенна по нескольким причинам. С одной стороны, речь идет о постоянном *hybris'e* царя, который считает, что он один и един, как Бог, и который кощунственно переживает свои неудачи как страсти. Но главное, конечно, это характерное для христологии *complexio oppositorum* — соединение противоположностей, когда сын и отец являются разными ипостасями одного и того же, когда Бог может умереть и воскреснуть и т.д. *Complexio oppositorum* христианства особенно интересует Эйзенштейна, который пытается мыслить самого царя как такой же продукт соединения несовместимых качеств и личин, униженности и суверенности, человеческого и нечеловеческого одновременно.



Илл. 56

Иван становится «все́м» именно потому, что он «ни́что»⁶⁶. Эйзенштейн называет этот метод складывания индивидуальности из негативного сходства музыкальным термином «противосложение». То, что Иван не похож на все свои прототипы (Довженко, конечно, лишь отчасти прав, видя в Грозном Мефистофеля и Дон Кихота, а не их отрицание), делает его одновременно схожим со всеми теми, на кого он «сущностно» не похож, — со своими главными антагонистами:

Невольно чудятся оба основных спутника-противника Ивана, из которых один — Курбский — гримом и обликом блондина даже внешностью кажется «обращенным» Иваном, а другой — Ефросинья Старицкая — в одной сцене второй серии пугает даже Мальоту своею схожестью со взглядом и обликом царя, «транспонированными» в облик царской тетки⁶⁷.

Один — это «ни́что», способное стать «все́м». Диапазон существования актера определяется у Эйзенштейна той степенью отклонения от типа, при которой исчезает всякая связь с ним. В «заметках о комическом» комическое описывается как результат несовпадения сравниваемого с нормой, идеалом, типом. Режиссер пишет о пределе,

до которого можно смеяться над уродством физическим и моральным. Предел этот — грань, на которой рвется возможность сопоставления и сличения, то есть слияния с собой. <...> Если в «прекрасном» превалирует тенденция к идентификации, в «уродливом» — тенденция к отрыву, то в смехотворном — одновременность, то есть мгновенная сменяемость обеих тенденций⁶⁸.

Работа над образами в «Грозном» явно следует заповедям комического. Идея написать трагедию в стиле комедии восходит к самому началу театральной деятельности Эйзенштейна в Пролеткульте и у Мейерхольда. В июле 1919 года он записал: «Хочу написать комедию — в стиле исторических трагедий»⁶⁹ — и успел набро-

⁶⁶ В упомянутом мной выше раннем замысле «комедии власти» власть уже трактовалась Эйзенштейном как «пустой идол», «ни́что»: «...священный трепет и сознание своего “ни́что”, страх перед позолоченным и уже определенно оказавшимся пустым идиолом...» (Театральные тетради С. М. Эйзенштейна. — В кн.: Мнемозина, вып. 2, с. 227).

⁶⁷ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 359—360.

⁶⁸ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 530.

⁶⁹ Театральные тетради С. М. Эйзенштейна. — В кн.: Мнемозина, вып. 2, с. 225.

сать сюжетную схему такой комедии, которую он назвал «комедией власти»⁷⁰. Отсюда странная черта работы над образами «Ивана» — наличие неких запретных зон, исключенных ракурсов у актеров. Эти зоны соответствуют тем обликам, которые выходят за пределы сходства так далеко, что попадают в полосу некоего абсолютного отрицания⁷¹.

Связь Грозного с комическим, шутовским проявляется и в мотиве отражения суверена в шуте (Ивана во Владимире, Курбского в придворном шуте Сигизмунда⁷² и т.д.). Сверхиндивидуальность суверена у Эйзенштейна строится по типу пародийно-миметических отношений, вроде описанных Дидро в «Племяннике Рамо»: «Кто мудр, не стал бы держать шута; следственно, тот, кто держит шута, не мудр; если он не мудр, он сам шут и, будь он королем, он, пожалуй, был бы шутком своего шута»⁷³. Ни одна из социальных ролей не обладает у Дидро собственной сущностью, но задается лишь системой оппозиций и миметических отражений. Мудрец и король существуют лишь как отражения шута и дурака. У Эйзенштейна ситуация сходная, с той лишь разницей, что суверен не просто отражается в шуте, он становится сувереном, отрицая шута, отталкиваясь от того, кто является его пародийной копией.

При этом индивидуальность не просто возникает как негативность, как введение различий. Сама эта негативность понимается Эйзенштейном как процесс, динамическое действие. Это динамическое понимание персонажа восходит к принципам экспрессивности, которые Эйзенштейн открыл для себя еще у Мейерхольда и в немецкой эстетике выражения (*Ausdruck*), у Людвига Клагеса и Рудольфа Боде. Из теории экспрессивности выросла эйзенштей-

⁷⁰ Мнемозина, вып. 2, с. 231. Замысел этот весьма любопытен. Эйзенштейн хотел изобразить полное ничтожество монархической власти, которую опрокидывает мятеж «горожан» — «цеха сапожников, булочников, портных. Ничтожный двор теряет голову и лишается власти; но те оказываются еще глупее и ничтожнее и, наделав глупостей, совершают бескровную революцию и, не имея мужества просить возвращения прежнего, потихоньку удирают от власти...» (там же, с. 226). Трудно, конечно, избавиться от ощущения, что в своей «комедии власти» Эйзенштейн хотел отразить современные ему события русской революции.

⁷¹ «Мысленно фиксируется как бы «карточка» допустимых для Ивана ракурсов, и съемка должна строго проходить через эти положения, быстро проскальзывая мимо и не попадая в те «опасные зоны», где облик отступает от раз и навсегда установленного для фильма пластического канона» (С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 320).

⁷² Этот мотив был прослежен Юрием Цивьяном: Yuri Tsivian. *Ivan the Terrible*, p. 23—29.

⁷³ Дени Дидро. Племянник Рамо. В кн.: Сочинения в двух томах, т. 2. М., Мысль, 1991, с. 92.

новская идея «основного феномена кино», который рождает динамику из статики. При этом экспрессивность предполагала внутреннюю разорванность различных фаз движения, которые должны синтезироваться в целое через динамику формы. Эйзенштейн видел такой принцип динамической экспрессивности у Домье и Тинторетто, которые создавали противоречивые фигуры:

Так, ступня еще в положении А, колено уже в положении А+а, торс в стадии А+2а, шея А+3а, поднятая рука А+4а, голова А+5а и т.д. По закону «*pars pro toto*» к положению ноги достраиваешь мысленно всё положение, в котором в этот момент должна быть вся фигура. То же по колену. То же по шее. То же по голове⁷⁴.

Этот принцип был использован Эйзенштейном в «Иване Грозном». Известно, что режиссер часто просил Черкасова выкручивать тело таким образом, чтобы придать ему противоречивый характер комбинации разных фаз движения⁷⁵. Эйзенштейн так позднее описывал структуру эпизода «Иван над гробом Анастасии»:

...здесь полифония строится из смены и сплетения разных положений одной и той же фигуры.

Но не только через это: в эту полифонию вплетается еще и отдельная игра отдельных элементов самой фигуры; эти элементы как бы самостоятельны и по собственному произволу сливаются в новое, высшее единство через последовательные действия — в новое, высшее эмоциональное единство, в отличие от того аморфного единства, к которому они принадлежат чисто физически.

Такое восприятие фигуры в целом как своеобразного оркестра из самостоятельно составляющих ее частей отнюдь не чуждо нашим образным представлениям вообще...⁷⁶

Отсюда — уже естественный переход к комбинации в одной фигуре не просто разных фаз ее движения, но и разных иконоло-

⁷⁴ Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж, с. 159.

⁷⁵ Михаил Кузнецов, игравший в фильме Федьку Басманова, вспоминал: «Эйзенштейн слишком нагружал ракурсами, необычными поворотами, и было просто физически трудно играть. Я помню, была какая-то мизансцена, с которой Черкасов не мог справиться — даже Черкасов! Надо было повернуться, потом нагнуться, потом откинуться, потом прийти в каком-то немыслимом положении на крупный план — после того, как он пробежал каких-нибудь двадцать метров. Это было настолько сложно, что ему дай бог только войти в эту мизансцену» (Михаил Кузнецов. Мы спорили... — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., Искусство, 1974, с. 338).

⁷⁶ С.М.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 340.

гических референтов. Различные прототипы включаются внутрь некоего «высшего единства», которое трансцендирует однозначность их смысла. Все это ограничивает эффективность традиционного иконографического подхода к «Ивану Грозному»⁷⁷. Невозможность иконографического чтения, когда картинке подбирается соответствие в иной картинке или словесном тексте, вытекает из установки Эйзенштейна на пафос, о которой речь шла в предыдущей главе. Моделью пафосной формы является расчленение и собирание воедино тел Осириса, Диониса, Пенфея и Орфея. Именно в такой формуле динамического собирания воедино, о которой говорил еще Аби Варбург, обнаруживаются протоэлементы экспрессивности, противоречащие идее статичной картинке, лежащей в основе иконографии. Согласно Варбургу, ренессансное искусство резко отделилось от средневековой традиции благодаря заимствованию в античности «формул патоса» — жестов повышенной эмоциональности, свойственных для «дионисийской» эллинской традиции. Варбург показал, что заимствуется не иконографическое «содержание», но именно определенная пафосная формула движения, экспрессивности. Экспрессивность делает невозможной иконографическую однозначность⁷⁸.

Pathos в искусстве выражается в жесте, который имеет временное измерение, который создает форму, сочетающую различные фазы движения или разнесенные во времени облики. Метексис позволяет этим фазам и фрагментам проникать внутрь целого и приобретать некое единство. Но единство это имеет противоречивый, неопиcуемый и неунифицируемый характер. Жорж Диди-Юберман так характеризует формулу *pathos*'a:

Это конфигурация, в которой гетерогенные, враждебные друг другу вещи вместе приводятся в движение, но остаются никогда не синтезируемыми и при этом неотделимыми друг от друга. Никогда не отделимыми, но и никогда не объединяемыми в некоем высшем единстве. Склеенные контрасты, состыкованные разли-

⁷⁷ Такой подход представлен в книге Юрия Цивьяна об «Иване Грозном»: Yuri Tsivian. *Ivan the Terrible*. London, BFI, 2002, — а также в исследовании Жана-Луи Лётра: Jean-Louis Leutrat. *En vêtement d'éclair. Echos de Ivan le Terrible*. — *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 70, Hiver 1999—2000, p. 4—41.

⁷⁸ Карло Гинзбург пишет: «Чисто иконографическое исследование было для Варбурга в известном отношении вообще лишено смысла: для реконструкции сознания флорентийского общества XV века та или иная тема, получившая разработку в этом обществе, — например, «смерть Орфея» — была так же важна, как и определенный стиль, в этом обществе принятый» (Карло Гинзбург. *Мифы—эмблемы—приметы*. М., Новое издательство, 2004, с. 77).

чия. Полярности в куче, смятые, сложенные друг на друга: «формулы» со страстями, «энграммы» с энергиями, отпечатки с движениями⁷⁹.

Но такая «форма» может существовать только в динамическом состоянии, только в напряжении *pathos*'а. Именно поэтому Эйзенштейн придавал такое значение динамизации отношений между, казалось бы, относительно статичными изображениями «Ивана».

Эта динамическая форма восходит к рассмотренной в предыдущей главе установке не на воспроизведение готовых форм мира, но на производство смысла из фрагментов разрушенного, распавшегося целого. Экспрессивность эйзенштейновской поэтики в полной мере вписывается в эту установку. Делёз и Гваттари провели различие между господствующей (*majeure*) и маргинальной (*mineure*) литературами. Господствующая литература, по их мнению, исходит из наличия некоего содержания, которое следует выразить. Иначе себя ведет маргинальная литература, экспрессивная *par excellence*: «...маргинальная или революционная литература начинается с высказывания, видит и задумывает только потом ("Я не вижу слово, я его изобретаю")»⁸⁰. Экспрессия должна разрушить формы, обозначить разрывы и новые расчленения. После разрушения формы реконструируется содержание, необходимо оторванное от порядка вещей⁸¹.

Как отметила Валентина Терешкович, Эйзенштейн делал различие между *типажом*, чей смысл схватывается зрителем мгновенно (то есть именно изначально видится), и *типом, образом*, которые предполагают «динамическое становление»⁸². Когда в своих размышлениях об актерском мастерстве Эйзенштейн говорит о неумении актеров мхатовской школы «находить сразу же возможности полной экспансии» внутреннего во внешнее, он говорит о блокировке этого динамического процесса, который прежде всего выражается в жесте. Жест, конечно, для Эйзенштейна — это пропись линии, абриса, это форма линейного абстрагирования, но это и форма динамического становления, которая не позволяет образу закрепиться, сползти в типажность или типическое⁸³. По

⁷⁹ Georges Didi-Huberman. *L'image survivante*. Paris, Les Editions de Minuit, 2002, p. 201.

⁸⁰ Это высказывание Кафки из его «Дневника».

⁸¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Les Editions de Minuit, 1975, p. 52.

⁸² В. М. Терешкович. Эволюция взглядов С. М. Эйзенштейна на искусство актера. От типажа — к актеру. М., ВГИК, 1988, с. 28.

⁸³ Стремление Эйзенштейна подчинить актера линейности подчеркивалось многократно. Ср., например, мнение Михаила Кузнецова: «А для Эйзен-

существо, это *форма саморазрушения типа в индивидуе*. Даже в гриме⁸⁴, который, по мнению Эйзенштейна, был главным носителем неизменного, он подчеркивал странный динамизм⁸⁵. Так, он писал о гримах Горюнова в «Иване»:

Это прежде всего динамический образ движения, вытекающий из облика лица и образа поведения персонажа. Как бы излучение внутренней динамики характера, перебрасывающейся в извивы пряди, в завитки наклейки, в излом гуммоза, пластически договаривающий заложенный в лице мотив, из всего многообразия возможностей лица выбранной роли⁸⁶.

Ему вторит Михаил Кузнецов:

Даже в гриме актера Эйзенштейн шел от формы линии, а не от актера. Вы посмотрите, что это за удлинённая голова у Ивана Грозного? Яйцевидной формы? Я до сих пор не знаю, что это такое!⁸⁷

Горюнов тоже вспоминал о том, как Эйзенштейн настаивал на вытягивании головы Ивана: «Давайте удлинять голову Черкасову. Делайте жесткий парик и думайте про подбородок. И тут же дела-

штейна линия — самое главное. Не внутреннее психологическое состояние актера, правильное или неправильное, а правильная линия. Если актер эту линию — чисто графически — правильно выполняет, Эйзенштейн считает, что этот актер рожден для кинематографа. <...> И в актере он видел прежде всего линию. Если актер никак не попадал в эту линию, Сергей Михайлович очень сердился и всячески пытался его “согнуть”» (Михаил Кузнецов. Мы спорили..., с. 337).

⁸⁴ Интенсивное использование Эйзенштейном грима шло вразрез со всей его предшествовавшей режиссерской практикой. В 1943 году Эйзенштейн писал: «Смешно сказать об гримах. Я — крестоносец против париков, грима, декорации; знаменосец внедрения в реальность — трачу пудами гуммозу на носы, буйвола на бороды, грим, тон, клееные ресницы (!!!)» (С. Эйзенштейн. Сценарные разработки. Из дневников. Неоконченные теоретические статьи. — Вопросы киноматюргии, вып. 4, с. 375). Грим изначально понимался Эйзенштейном как нечто противостоящее типу и связанное с традицией МХТ. Как парадоксальное средство разрушения типажности (но совершенно в иной плоскости) используется он и в «Иване».

⁸⁵ Именно поэтому нельзя согласиться с утверждением Миры Мейлах, что «искусными руками художника и гримера внешность выдающихся актеров была превращена в типажную характеристику» (Мира Мейлах. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. Л., Искусство, 1971, с. 96).

⁸⁶ С. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., Искусство, 1956, с. 148.

⁸⁷ Михаил Кузнецов. Цит. соч., с. 337.

ет свой “формалистический” рисунок — голову “огурцом”⁸⁸. Выбор яйцевидной формы, на мой взгляд, был обусловлен особым интересом Эйзенштейна к эллипсоидным или змеевидным кривым, которые, по его мнению, выражали динамизм. Отсюда и неприятие формы круга (несмотря на всю приверженность кругу как форме изначальной гармонии) или прямой линии:

Вообще прямая в разряде линий, так же как циркулярная дуга среди дуг, — это как бы статика, неподвижность среди движения и жизненности прочих линий⁸⁹.

В учебнике режиссуры Эйзенштейн пишет о вариантах перехода от динамической симметрии к статической симметрии, то есть, по существу, от форм типа эллипса к формам типа круга:

Достаточно изъять стихию динамики, чтобы оно [единство противоречий] сразу же приобрело форму дуалистической формулы. В этом случае мне всегда чудится история с двуликим Янусом. Он мне всегда кажется римским опрошением и буквализацией самого понятия единства противоположностей и перехода их друг в друга, известного греческой философии. Действительно, постарайтесь только в статической схеме закрепить это динамическое положение, как вы неминуемо должны получить эти два носа Януса, повернутые в разные стороны⁹⁰.

Динамическая линия грима и парика Грозного, как мне представляется, — это способ избежать «опрощения» сверхчеловеческого индивидуализма в дуальность простых двоичных схем. Змеящаяся линия головы — это способ избежать появления «двух носов» Януса. Это форма динамической негативности, которая вписана в фигуру как безостановочное отталкивание от типа.

В заключение — несколько слов о том, как такого рода актерская концепция Грозного соотносится с идеей власти. Известно, что актеры на съемках «Ивана» страдали от того, насколько радикально режиссер отметал любой намек на систему Станиславского и идею «правды образа», поисков «зерна» и т.д. Нина Черкасова вспоминает, до какой степени Эйзенштейн ненавидел всю эту

⁸⁸ Василий Горюнов. Мы в гриме искали характер. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 374. По мнению Горюнова, голова-огурец нужна была потому, что «у Черкасова тело и руки плохо вяжутся с формой головы». Объяснение это не очень, на мой взгляд, проясняет суть дела.

⁸⁹ Сергей Эйзенштейн. Режиссура. Искусство мизансцены, с. 658.

⁹⁰ Там же, с. 666.

мхатовскую терминологию. Она донесла до нас характерную шутку, разыгранную с подачи Эйзенштейна Черкасовым:

Эйзенштейн обратился к Черкасову:

— Вот, царек, видите, а у вас сцена со Старицкой как-то «не найдена»... Надо вам тоже поискать, дорогой мой, зерно.

— Ну что же. Поищу, — засмеялся Черкасов.

И стал «искать». Искать подходящую «натуру». Наконец была найдена громадная куча навоза, он взобрался на нее и великолепно сыграл, стоя на одной ноге, петуха, ищущего зерно⁹¹.

Это яростное непризнание пресловутого «зерна», на мой взгляд, означает не просто техническую полемику со Станиславским, но непризнание наличия зерна как такового. «Царек»-Черкасов не может найти «зерно» сцены потому, что его нет. Сущность власти Грозного — это такая форма суверенности личности, которая систематически отрицает любую *сущность*, любое «зерно» и в этом смысле находится за пределами «человеческого». Грозный настолько не имеет *сущности*, настолько подвижен и динамичен, что ни при каких условиях не в состоянии разрешиться даже в «два носа» Януса. Любопытно, что, несмотря на все характеристики, которые Эйзенштейн наращивает вокруг образа Грозного, последний остается неуловимым, — постоянной формой разрушения множества всей той многообразной типажности, с которой он генетически связан. Пожалуй, главная черта Грозного, которая может быть отнесена к нему без оговорок, — это актерство, непрекращающееся коварное «гистрионство». Грозный — актер больше, чем кто-либо в фильме. Это актерство власти, связанное с отсутствием в ней *сущности*, отсылает к тексту, который Эйзенштейну был хорошо знаком, — «Казус Вагнер» Ницше. Здесь Ницше провозглашает обуянного жадой власти Вагнера «несравненным *historio*, величайшим мимом, изумительнейшим гением театра, какой только был у немцев, нашим *insценировщиком par excellence*»⁹². И тут же Ницше определяет существо этого гистрионства:

Являешься актером, если обладаешь в качестве преимущества перед остальными людьми *одним* прозрением: что должно действовать как истинное, то не должно быть истинным. Это положение

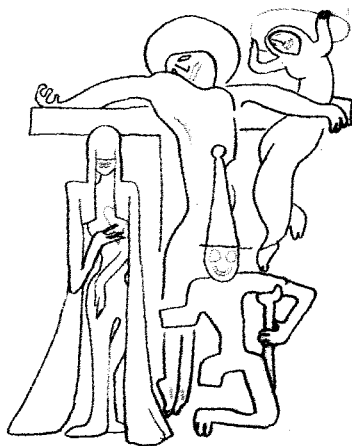
⁹¹ Нина Черкасова. Черкасов и Эйзенштейн. — В кн.: Эйзенштейн в воспоминаниях современников, с. 328—329.

⁹² Фридрих Ницше. Казус Вагнер. — В кн.: Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2, с. 540.

сформулировал Тальма: оно включает в себе всю психологию актера, оно включает в себе — не будем сомневаться в этом! — также и его мораль⁹³.

Такого рода отношение к власти Эйзенштейн формулировал в контексте своих занятий театром еще в августе 1919 года, на самой заре своей карьеры: «Я принципиальный противник социализма, — писал он тогда, — но почему-то определенно верю в его неизбежность вообще и “своего рода социализма” в театре — распадение одной сильной многогранной героической пятиактной личности на сонмы схематически резко очерченных типов-масок»⁹⁴. Это распадение титанической личности на сонмы театральных масок он и продемонстрировал в «Грозном».

Сказанное Эйзенштейн, однако, в какой-то мере относил и к себе самому. 25 февраля 1932 года в Мексике он создал рисунок, который назвал «Yo» (илл. 57), то есть «Я». Это странный составной автопортрет, в котором мужские ипостаси Я соседствуют с женскими. В центре рисунка — распятый Христос, а внизу, справа от него, — калека-шут, гистрион. В «Иване Грозном» эта комбинация несочетаемых элементов становится ключом к образу власти. Власть веками претендовала на то, что она отражает в своем «теле» коллективное тело сообщества. И в этом заключается совпадение «сущности» власти с ее видимостью (физиогномикой). У Эйзенштейна это совпадение иронически разрушается. Образ власти у него строится как отрицание совпадения видимости с сущностью, внешности с типом. Власть обнаруживает свою *сущность* именно в отсутствии *сущности*, «зерна», в нищевском актерстве, которое определяет «мораль» тирана и открывает возможность перехода от отрицания *типа* к уничтожению человека.



Илл. 57

⁹³ Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2, с. 540—541.

⁹⁴ Театральные тетради С. М. Эйзенштейна, с. 233.

Глава 11

ФОРМА СТРАХА

(Кьеркегор, Нижинский, Мейерхольд, Эйзенштейн)

В предыдущей главе я приводил высказывание Лидии Яковлевны Гинзбург, заметившей, что психологизм русской литературы развивался в сторону преодоления сугубо индивидуальных психологических черт и освоения неких психологических универсалий. В качестве примера такой психологической универсалии она ссылаясь на «Смерть Ивана Ильича», где умирание человека трансцендирует индивидуальность главного персонажа и становится общечеловеческим экзистенциальным актом. В случае «Смерти Ивана Ильича» речь идет прежде всего о «психическом состоянии» страха смерти. Смерть страшна не просто трагической неотвратимостью конца жизни, она страшна тем, что она не имеет локализации, она находится где-то тут, в теле, но ее нельзя ни увидеть, ни побороть. Состояние, «перерастающее единичное сознание», — страх — у Толстого не связано с внятной причиной, источником. Страх как бы выпадает из причинно-следственных связей, которые делают окружающую нас реальность понятной, постигаемой. Речь идет об открытии того, что в двадцатом столетии будет определяться как экзистенциальный опыт. Страх со времен Кьеркегора — это воплощение такого экзистенциального переживания.

В «Понятии страха» Кьеркегор связывает это состояние с переживанием Ничто. Он замечает: «Страх и Ничто постоянно соответствуют друг другу»¹. Это кьеркегоровское Ничто непостижимо. Трудно избавиться от искушения превратить его в Нечто. Не случайно Лев Шестов в тридцатые годы будет так писать о его эволюции: «Ничто присвоило себе <...> предикат бытия, как будто он и в самом деле неотъемлемо всегда принадлежал ему. <...> Ничто все и всех заворожило: мир точно уснул, замер или даже умер. Ничто превратилось в Нечто, а Нечто все насквозь пронизалось Ничем»². В принципе Ничто-Нечто Шестова очень похоже на *смерть* Ивана Ильича у Толстого, которая обозначается то как «то-то», то как «одна штучка», то просто как «она»: «Он шел в кабинет, ложился

¹ Сёрен Кьеркегор. Понятие страха. — В кн.: Сёрен Кьеркегор. Страх и трепет. М., Республика, 1993, с. 191.

² Лев Шестов. Кьеркегард и экзистенциальная философия. М., Прогресс-Гнозис, 1992, с. 188—189.

и оставался опять один с нею. С глазу на глаз с нею, а делать с нею нечего. Только смотреть на нее и холодеть»³.

Ужас от этого Ничто-Нечто создается *неопределенностью*.

Представление Кьеркегора о ничто, однако, этим не исчерпывается. В значительной мере его понимание страха детерминировалось классической традицией, восходящей к Аристотелю⁴ и продолженной картезианством. Традиция эта связывала страх с внезапностью и изумлением. Декарт в «Страстях души» пишет: «...страх или ужас, которые противоположны отваге, нельзя считать только равнодушием; они представляют собой также смущение и изумление души <...> главная причина страха есть неожиданность...»⁵ Декартовское «изумление» у Кьеркегора попадает в совершенно иной контекст. Оно связывается им с одной из форм страха, а именно — с *демоническим*.

Демоническое — это внезапное, но это и закрытость, отказ от коммуникации:

Закрытость постоянно закрывает себя все больше и больше от всякой коммуникации. Но коммуникация — это, в свою очередь, есть выражение непрерывности, отрицанием же непрерывности и будет внезапное <...>. Если бы демоническое было чем-то телесным, оно никогда не оказалось бы внезапным. <...> Но действительно внезапное не знает над собою закона. Оно не относится к числу явлений природы, но представляет собою психическое явление, наружное проявление несвободы⁶.

Внезапное не телесно, потому что тело всегда инерционно и не способно на абсолютную резкость скачка. В сфере телесного страх может проявляться лишь миметически: «Мимическое может выражать тут внезапное, хотя это вовсе не значит, что мимическое, как таковое, становится поэтому внезапным»⁷. Телесное не является внезапным, но может мимически выражать ужас, представляющий собой психическое явление. Поскольку внезапное негативно, оно вообще не может быть репрезентировано в теле.

³ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1952, с. 303.

⁴ Ср. в «Поэтике» Аристотеля (9, 1452a): «А так как [трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно неожиданно оказывается следствием другого...» (Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., Мысль, 1984, с. 656).

⁵ Рене Декарт. Сочинения в двух томах, т. 1. М., Мысль, 1989, с. 557—558.

⁶ Сёрен Кьеркегор. Понятие страха. — Указ. соч., с. 220.

⁷ Там же, с. 221.

Однако репрезентация внезапного, на которую способно тело, не имеет никакого отношения к шестовскому субстанциализированному и туманному «Нечто», но является, насколько это возможно, чистым проявлением негативности, разрыва, интервала в теле. Кьеркегор приводит в качестве примера наиболее полной мимической репрезентации страха прыжок знаменитого танцора Бурновиля в роли Мефистофеля:

Ужас, который охватывает тебя, когда видишь, как Мефистофель впрыгивает в окно и замирает в позе прыжка! Этот порыв в прыжке, напоминающий нападение хищной птицы, резкое движение хищного зверя, — он ужасает вдвойне, поскольку обычно взрывается внезапно изнутри совершенно спокойного положения, — производит бесконечно сильное впечатление. <...> Но внезапное — это совершенная абстракция от непрерывности, от предшествующего и последующего. Так это и обстоит с Мефистофелем. Его еще не было видно, и вот он вдруг стоит тут во плоти, он действительно из плоти и крови, и быстроту его нельзя выразить сильнее, чем сказав, что он стоит тут в прыжке. Если прыжок перейдет в движение вокруг, воздействие будет ослаблено⁸.

Страх Кьеркегора интересен тем, что он полностью оторван от всякого, в том числе и угрожающего, нечто. Это просто «совершенная абстракция от непрерывности». Демонический страх становится некой *формой неопределенности*, выраженной в самом взрыве внезапности, он окончательно и решительно отделяется в прыжке от всякого пугающего содержания. И в этом радикально формалистическом виде он приобретает особое значение в десятилетия-двадцатые годы двадцатого столетия.

Швейцарский исследователь танца Габриеле Брандштеттер обратила внимание на бросающуюся в глаза параллель между описанным Кьеркегором прыжком Бурновиля и знаменитыми прыжками Вацлава Нижинского, особенно его *grand jeté* в балете Михаила Фокина «Призрак розы» (1911), где русский танцор также неожиданно выпрыгивал со сцены «в окно»⁹. Внезапность, бросающая вызов механике тела, по мнению Брандштеттер, делала прыжок Нижинского *неописуемым*, выводила его за пределы коммуникации. Оскар Кокошка так описывал эффект этого прыжка в письме к Ромоле Нижинской:

⁸ Сёрен Кьеркегор. Понятие страха. — Указ. соч., с. 221—222.

⁹ Ромола Нижинская вспоминает, что прыжок был такой сенсацией, что заслонил все остальные достижения танцора, который недовольно говорил: «Я не прыгун, я художник» (*Je ne suis pas un sauteur; je suis un artiste*) (Romola Nijinsky. Nijinsky. New York, Simon & Schuster, 1972, p. 113).

Это всегда будет для меня тайной: каким образом на сцене, посреди костюмированных персонажей, некое существо поднималось в воздух без видимого усилия или порыва и парило почти вопреки законам физики, покуда не исчезло в темноте кулис. Это было выше моего понимания¹⁰.

Прыжок здесь — чистая форма внезапности, за которой исчезает всякая связь со страхом. От страха остается только невыразимость оглушительной, но «бессодержательной» эмоции. Любопытней, на мой взгляд, иной случай, когда прыжок и источник ужаса как бы совмещены, но их единство при этом утрачивается.

В качестве примера использую рассказ Бабеля «Ди Грассо» (1937). Здесь рассказывается о гастролях в Одессе известного итальянского актера Ди Грассо. В «сицилианской народной драме» он играл пастуха, мстящего соблазнителью его невесты горожанину Джованни. Вот как описывает Бабель акт мести: «Пастух — играл его Ди Грассо — стоял задумавшись, потом он улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь»¹¹.

Прыжок Ди Грассо становится театральной сенсацией, вызывая восторг зрителей и сильнейшие эмоции. Но его неожиданность такова, что по силе своего воздействия он значительно превосходит тот пугающий материал, который сопровождает прыжок, — гиньольное перекусывание горла и высасывание крови. Описанный Бабелем эпизод предполагает конкуренцию между воздействием гиньольно-ужасающего материала и чистой формы внезапности. Страх и прыжок здесь как бы объединены и разъединены одновременно. Несомненно также, что прыжок оказывает на зрителя более сильное шокирующее воздействие.

Валерий Бебутов вспоминал, как он встретил на гастролях Ди Грассо Мейерхольда:

Ди Грассо ищет обидчика и наконец находит, сталкивается с ним. Со звериным сладострастием хищной пантеры он мягко крадется к врагу и внезапно прыгает ему на грудь, сжавшись в кошачий комок.

Тот откидывает с криком голову, и Ди Грассо перегрызает ему горло. Течет кровь.

¹⁰ Gabriele Brandstetter. Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable. — *Littérature*, n° 112, décembre 1998, p. 12.

¹¹ Исаак Бабель. Сочинения, т. 2. М., Художественная литература, 1990, с. 236.

Зрительный зал неистовствует — одни зрители в восторге, другие возмущены и содрогаются от отвращения. Большинство уверено, что здесь болезненная акция — психопатология.

Мейерхольд зорким глазом мастера спен сразу разглядел суть этого приема.

— Это ловкий технический прием, — говорит он. — Здесь три момента: *первый* — подготовка (то, что в балете называется *préparation*), *второй* — прыжок и *третий* — поддержка (как в балете).

В свои упражнения по биомеханике Мейерхольд ввел этот прием-этюд, который он так и наименовал: «Ди Грассо»¹².

В этом мемуарном фрагменте Бебутова хорошо видна противоречивость реакций на игру Ди Грассо. В то время как одни зрители в основном реагируют на физиологические компоненты материала, испытывая ужас и отвращение, другие зрители гораздо более чувствительны к чисто формальной внезапности прыжка, страх у них *сублимируется* в восторг. Мейерхольд относится ко второй категории.

«Ди Грассо» Мейерхольда, известный также как «Прыжок на грудь» или «Удар кинжалом», становится излюбленным биомеханическим упражнением Мейерхольда. Эраст Гарин вспоминал, как шестидесятилетний Мейерхольд сам демонстрировал ученикам прыжок Ди Грассо: «Упражнение произвело на учеников огромное впечатление. Всеволод Эмильевич был в это время в возрасте моего отца, и, хотя отец мой был охотником, все же я не мог ожидать от него такого прыжка»¹³.

Прыжок Ди Грассо был использован в постановке инсценировки романа Николая Островского «Как закалялась сталь» — «Одна жизнь». Привожу описание репетиции, сделанное Львом Снежицким:

Когда парень швырнул билет, Мейерхольд, сделав рывок, казалось, одним прыжком перелетел через всю сцену. Очутившись внизу, подле растерявшегося комсомольца, Мейерхольд чуть отпрянул. Мгновение он стоял, впившись глазами в лицо парня. Затем одним движением бросился ему на грудь и, подмяв под себя, свалил на стоявший рядом ящик.

Забыв о репетиции, все участники сцены с криком и аплодисментами кинулись к Мейерхольду. Прыжок казался невероятным,

¹² В. Бебутов. Неутомимый новатор. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., ВТО, 1967, с. 76.

¹³ Эраст Гарин. О Мандате и о другом. — Там же, с. 323.

тем более что Всеволоду Эмильевичу в то время было шестьдесят три года¹⁴.

В превращенной форме прыжок Ди Грассо появляется еще в «Лесе» в сцене с «гигантскими шагами» в конце первого акта, когда Петр разговаривает с Аксюшей, как акробат взлетая в воздух. Гарин вспоминал:

(Петр подходит к «гигантским шагам».) «У меня своих денег рублей триста... (Складывает все веревки «гигантских шагов», продевает ногу в петлю.) Да ежели закинуть горсть на счастье в тятенькину конторку, так, пожалуй, что денег-то и вволю будет.

— А потом что ж?

— А потом...(Петр на ходу) уж «унеси ты мое горе»...(Он разбегается и швыряет себя в воздух, а приземлившись на бегу, говорит)... сейчас мы с тобой в троечку: «Ой вы, милые!» (Снова подбрасывает себя в воздух.)»

Так, совершая невероятные взлеты и прыжки на «гигантских шагах», Петр ведет свой диалог. Гарин пишет:

От сцены этой захватывало дух. Даже в цирке, смотря на полетчиков, то есть номер наиболее динамичный во всем цирковом репертуаре, зритель не испытывает того восторга и восхищения молодостью, затаенными человеческими возможностями, ловкостью и красотой.

Зрительный зал всегда сопровождал эту сцену восторженными и неоднократными аплодисментами.

А у нас, пролеткультовцев, невольно возникал вопрос: так это же аттракцион?!¹⁵

Упоминание об аттракционе, скорее всего, отсылает к знаменитому мейерхольдовскому ученику Сергею Эйзенштейну, как раз в это время разрабатывавшему теорию аттракциона. В статье 1923 года аттракцион определялся им как «всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию»¹⁶. Там же Эйзенштейн объяснял, что аттракционы понимаются им так, «как ими

¹⁴ Л. Снежицкий. Последний год. — Там же, с. 549.

¹⁵ Эраст Гарин. С Мейерхольдом. М., Искусство, 1974, с. 84—85.

¹⁶ Сергей Эйзенштейн. Монтаж аттракционов. — В кн.: С.М.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 270.

орудует, например, театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезание рук и ног на сцене...»¹⁷.

Речь в значительной мере шла о самой непосредственной, почти физиологической реакции ужаса и отвращения.

Вскоре, однако, в статье «Монтаж киноаттракционов» (1924) Эйзенштейн противопоставляет театральному непосредственно физиологическому аттракциону — кинематографический:

Если на театре воздействие достигается главным образом физиологическим восприятием реально протекающего факта (напр. «убийство»), то на кино оно складывается путем сопоставления и накопления в психике зрителя ассоциаций...¹⁸

Ассоциации эти, по мнению Эйзенштейна, должны связывать фрагментированное оптическое изображение, из которого составлен фильм, с безусловными рефlekсами: «Прием же агитирования через зрелища состоит в создании новой цепи условных рефlekсов путем ассоциирования выбранных явлений с вызванными (соответственными приемами) безусловными. (Желая вызывать симпатию к герою, вы окружаете его котятами, безусловно пользующимися всеобщей симпатией...)»¹⁹

Рефлекторная же цепочка стимулов, составляющая монтажную структуру, лишь ассоциативно связана с безусловными реакциями зрителя. По существу же она является абстрактной формой. Материал расчленяется на кадры, снятые с разных точек зрения. При этом, как замечает Эйзенштейн, «никакой сюжетной “оправданности” выбора точки зрения или источников света не нужно...»²⁰.

Работа актера подчиняется «ритмической схеме», которая «произвольна, устанавливается капризом или “по чутью” постановщиком...»²¹. Форма фильма, таким образом, задается совершенно произвольными, неожиданными и никак не просчитываемыми скачками от одной точки зрения к другой, от одного ритмического биения к другому. Эта форма, состоящая из скачков и внезапных переходов, имеет с физиологическим, безусловным воздействием лишь то общее, что она воспроизводит на своем, совершенно абстрактном уровне систему шоков, внезапных ударов.

Если обратиться к рефлексологии, то можно утверждать, что сама структура условного стимула для Эйзенштейна имеет чисто

¹⁷ С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2, с. 270.

¹⁸ Сергей Эйзенштейн. Монтаж кино-аттракционов. — В кн.: Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., ВНИИК, 1985, с. 11.

¹⁹ Там же, с. 15.

²⁰ Там же, с. 17.

²¹ Там же, с. 19.

формальное сходство с воздействием безусловного стимула, с которым в материальном плане их ничто не объединяет (как нет ничего материально общего между мясом и звонком в павловских экспериментах). Если безусловным стимулом в павловских опытах с собаками была пища, а условным стимулом — звонок или зажигание лампочки, то для Эйзенштейна звонок, чтобы быть действенным, должен сам по себе оказывать некое шоковое воздействие. Для Павлова проблема формы стимула вообще не актуальна. Зато такой пронизательный критик рефлексологии, как Эрвин Штраус, в 1930 году утверждал, что стимул может быть стимулом лишь в той мере, в какой он включает в себя элемент неожиданности, шока. Штраус пишет, что стимул не может быть нейтральным; стимул — это резкое изменение окружающей среды. Более того, Штраус утверждает, что любое резкое и неожиданное изменение может быть стимулом вне всякой зависимости от того, в каком материале оно происходит: «Даже внезапного изменения интенсивности тона достаточно для того же эффекта. Если же изменение протекает очень постепенно, оно не оказывает воздействия»²².

Согласно Штраусу, стимул должен иметь структуру внезапного перепада, прыжка, то есть структурно он должен воспроизводить психологическую форму, связанную со страхом, но содержательно не имеющую к страху никакого прямого отношения. Правда, качество «перепада» в стимуле должно соответствовать определенным параметрам. Курт Голдштайн показал, что каждый организм стремится к снятию пиков возбуждения и к усреднению возбуждения в нервной системе. Организм реагирует только на те стимулы, которые характеризуют среду его обитания и которые вписаны в «среднюю зону возбудимости»:

Обыкновенно организм отвечает только на те стимулы, которые «адекватны», то есть соответствуют его природе. Нормальное выравнивание [возбудимости] возможно, и организм находится в состоянии упорядоченного функционирования только до тех пор, пока он не сталкивается с неадекватными стимулами; и только в таком упорядоченном состоянии он способен выполнять те операции, которые соответствуют его природе²³.

По мнению Голдштайна, страх (anxiety, Angst) является реакцией на «неадекватность» стимула, приводящего организм к ката-

²² Erwin Straus. Man, Time, and the World. Pittsburgh, Duquesne University Press, 1982, p. 70—71.

²³ Kurt Goldstein. Human Nature in the Light of Psychopathology. New York, Schocken, 1963, p. 88.

строфе. Организм не знает, как реагировать на стимул, к которому он по своей природе не приспособлен, вместо реакции возникает чувство панического страха.

Прыжок, в той форме, в какой его описывал Кьеркегор и пытался воспроизвести Ди Грассо, в принципе выходит за рамки адекватности. Сила перепада в нем должна быть столь значительной, чтобы вызвать «паническую катастрофу организма». В этом смысле «форма» страха в прыжке выходит за пределы понятия формы, относящегося прежде всего к области упорядоченного, то есть, в терминах Голдштайна, «адекватного». Это — форма, не имеющая формы.

Прыжок — форма без формы, в той мере в какой платонически-аристотелевское понимание формы (в рамках которого мы все еще существуем) описывается как переход некоего смысла, некоего *dynamis*, в *energeia*. При этом *potentia* всегда тяготеет к отсутствующей форме, к совершенству, выраженному в понятии *entelecheia*. Форма, таким образом, обычно понимается как завершение движения смысла. В случае с прыжком у формы нет никакого предшествования, никакой реализующейся в нем смысловой *potentia*. Показательно, что Жан Полан, вслед за Мишелем Тапие (Michel Tapié) введший поднятие бесформенного (*l'informel*) в обиход искусствования, писал о художниках, работавших в области бесформенного, как о людях, осуществивших «переворачивание смысла» (*renversement du sens*): «старые художники начинали со смысла и подыскивали ему знаки. Новые начинают со знаков, к которым только и остается, что подобрать смысл»²⁴.

В случаях прыжков, актерских ли, монтажных ли, форма возникает до всякого смысла, а потому она, с точки зрения классической традиции, — *антиформа*, отрицание формы. Страх и вписан в эту форму, как радикальное отрицание формы как таковой.

Каким образом Эйзенштейн разрабатывает абстрактную форму, смоделированную на основе психологии страха, хорошо видно из известной его статьи «Драматургия киноформы» (1929). Киноформа тут понимается как результат конфликта внутри материала или между монтажными кусками. Конфликт проявляется в эффекте искусственного движения — скачка. Примером тут может служить знаменитая вскочившая статуя льва из «Потемкина». Эффект внезапного скачка возникал, по мнению режиссера, из-за несовпадения фаз движения в различных кадрах: «Наложение его [среднего куска] на первый кусок дало первый рывок [Ruck]. <...> Наложение на вторую позицию третьей — второй рывок»²⁵.

²⁴ Цит. по: Hubert Damish. Fenêtre jaune cadmium. Paris, Seuil, 1984, p. 132.

²⁵ Сергей Эйзенштейн. Драматургия киноформы. — Киноведческие записки, № 11, 1991, с. 191.

Но вся монтажная структура фильма в принципе является системой скачков, которую Эйзенштейн называет «эмоциональной динамизацией». В «Драматургии киноформы» Эйзенштейн вновь обращается к сравнению театра и кино, используя при этом тот же мотив «убийства», что и в ранней статье:

Например: убийство на сцене воздействует чисто физиологически. Снятое единым монтажным куском, оно воздействует как информация, как титр. *Эмоционально* оно начинает воздействовать только в том случае, если представить его разбитым на монтажные куски. Каждый из этих монтажных кусков вызывает определенную ассоциацию, затем дающую в сумме с другими целый комплекс эмоциональных ощущений.

Традиционно: 1. Рука поднимает нож.

2. Вытащенные глаза жертвы.

3. Ее руки цепляются за стол.

4. Нож сверкает. <...>

Во всяком случае, каждый *отдельный кусок* уже почти *абстрактен* по отношению к *действию как целому*. Чем дифференцированней — тем абстрактнее, и только играя на этом, можно провоцировать определенную ассоциацию²⁶.

Вытащенные глаза или цепляющиеся руки сами по себе не могут вызвать страх. Страх теперь вызывается самой монтажной структурой, иначе говоря, формой удивления, потрясения, внезапности, которую анализировал Кьеркегор. Точно так же как возможна чистая *форма* страха, возможна и чистая *форма* экстаза, продемонстрированная Эйзенштейном в знаменитом эпизоде с сепаратором в «Старом и новом». Форма эта возникает из мейерхольдовского прыжка, перенесенного с тела актера на структуру текста.

Каков смысл радикального отделения *формы* страха у Эйзенштейна от *предметных мотивов* страха, того же убийства, например?

Понять смысл психологических форм у Эйзенштейна легче всего, если вспомнить об «экзистенциальных априори», экзистенциальных матрицах в феноменологической психологии, в частности у Людвига Бинсвангера, который считал, что движения тела в пространстве обладают неким первичным экзистенциальным смыслом:

Опускание или падение, таким образом, оказываются матрицей общего значения, вектором, указывающим сверху вниз и об-

²⁶ Сергей Эйзенштейн. Драматургия киноформы. — Киноведческие записки, № 11, 1991, с. 195—196.

ладающим определенным экзистенциальным смыслом по отношению к «нашему» Dasein'у, соответствующим «онтологическому экзистенциалу», как, например, пространственное расширение и выворачивание наружу, заброшенность настроения (Stimmung) или интерпретация понимания (Verstehen)²⁷.

Прыжок, падение оказываются такими матрицами смысла, в которые страх вписан как в некую форму, независимую от эмоционального состояния человека. В одной из своих работ Бинсвангер заметил, что для его пациентки (но это положение приложимо к каждому из нас) мир и существование в нем даются как *непрерывность*:

Все, что делает мир значимым, подчиняется правилу этой единственной категории, на которой держится ее «мир» и бытие. Именно поэтому всякое нарушение непрерывности, всякое зияние, разрыв или разлука, отделение и отрыв вызывают большой страх²⁸.

Сартр, например, в своей философско-биографической эпопее «В семье не без урода» (L'idiot de la famille) показал, каким образом падение юного Флобера (что-то вроде поразившего его эпилептического припадка) оказалось матрицей смысла, в которой самообнаружилась природа Флобера — пассивность, инертность, связь с неодушевленной массой и т.д.

Эти экзистенциальные значения, вписанные в динамический опыт тела, создают некую систему общих, чрезвычайно неопределенных смыслов, которые обеспечивают понимание более частных явлений и фактов. Согласно такой модели, смысл начинается с общих априорных матриц, а затем постоянно конкретизируется и дифференцируется.

Возможно, в наиболее последовательном виде идея некой смысловой матрицы как формы была выражена Отто Ранком в «Травме рождения» (1924), где высказывается мысль о том, что само по себе понимание смерти и чувство страха проникают в человека благодаря вытесненной в подсознание «травме рождения» — этому скачку из одного состояния в другое. При этом форма мат-

²⁷ Being-in-the-World. Selected Papers of Ludwig Binswanger. Ed. by Jacob Needleman. New York — Evanston, Harper & Row, 1968, p. 224.

²⁸ Ludwig Binswanger. The Existential Analysis School of Thought. — In: Existence. Ed. by Rollo May, Ernest Angel, Henri F. Ellenberger, New York, Simon and Schuster, 1958, p. 203. Пациентка Бинсвангера испытывала страх перед высокими каблуками, из-за которых она рисковала упасть.

ки — сосуда, с которым ассоциируется состояние покоя и защищенности, — становится смысловой матрицей искусства:

Нам представляется, что любая «форма» восходит к первичной форме материнского сосуда, ставшей в значительной степени содержанием искусства; и действительно, в идеализированном и сублимированном виде, а именно как форма, создающая первичную форму, вытесненная из сознания и вновь приемлемая, она может быть репрезентирована и восприниматься как «прекрасная»²⁹.

Книга Ранка была одной из настольных книг Эйзенштейна и многократно упоминается им как важный источник его эстетики. У Ранка, Ференци и некоторых других авторов, на которых ссылался Эйзенштейн, можно найти объяснение принципа, изложенного в «Драматургии киноформы». Напомню формулировку Эйзенштейна: «...отдельный кусок уже почти абстрактен по отношению к действию как целому. Чем дифференцированной — тем абстрактнее, и только играя на этом, можно провоцировать определенную ассоциацию». Абстрактная форма «матрицы» всегда предшествует конкретному факту, и только на ее основе возможны рефлекторные ассоциации. Иными словами, страшно лишь то, что соответствует общей, абстрактной формуле страха. И только соответствие этой общей формальной матрице страха может породить ассоциативные связи между сверканием ножа и вытаращенными глазами жертвы. Для страха форму этой матрицы выявил Кьеркегор и закрепил Мейерхольд — это прыжок, скачок, рывок.

Монтажный стык, при всем своем сходстве с прыжком Ди Грассо, все-таки принципиально от него отличен. Прыжок Нижинского и Ди Грассо видим, хотя и «непонятен» для зрителей. Он является возбудителем сильных эмоций. В терминологии Кьеркегора, он миметическое подражание идеальному, неосуществимому прыжку. Монтажный стык, хотя и является прыжком, невидим — он чистая цезура, интервал. Монтажный стык ближе к идеальному прыжку, чем прыжок Бурнонвиля, ведь он никак не связан ни с какой инерционностью тела. Именно в нем экзистенциальная матрица страха выводится за пределы сознания, которому она оказывается принципиально недоступной (отсюда и бесконечная сложность описания такого рода прыжка). Анализ кьеркегоровского прыжка, проделанный Валерием Подорогой, может помочь понять его особенности. Подорога исходит из концепции человека, разработанной Спинозой:

²⁹ Otto Rank. The Trauma of Birth. New York, Dover, 1993, p. 160. Бинсвангер считал травму рождения одним из частных случаев разрыва непрерывности (Ludwig Binswanger. The Existential Analysis School of Thought, p. 203).

Спиноза открывает мир скоростей тела. Не существует субъекта движения, не существует некоего «я», которое было бы способно отдавать себе отчет о каждом своем движении и всегда превосходить его сознательным проектом, в этом смысле, если перевести его на современный язык, Спиноза открывает мир бессознательных, аффектированных движений тела, о которых «не знает душа»³⁰.

Подорога называет такие тела, испытывающие движения и подверженные аффекту, но не сознающие его, «телами аффекта». Эйзенштейн, скорее всего, говорил бы в данном случае о «пафосе», о «патетическом» теле. Идеальным «телом аффекта», по мнению Подороги, является марионетка (так, как она описана в известном эссе Клейста, оказавшем определяющее влияние на Эйзенштейна)³¹. Марионетка способна выполнять бесконечно быстрые или медленные движения, «которые находятся или ниже или выше нормального порога восприятия, движения предельной и минимальной интенсивности. Иначе говоря, марионетка производит только аффектированные типы движений (страх, боль, грусть, радость и т.п.)...»³².

Отсюда парадоксальный вывод о том, что только депсихологизированное существо, каким является деревянный прыгун, способно создать поле чистых аффектов. Чистый аффект телесен и бессознателен³³, в той мере в какой он не замутнен сознанием, при-
мешивающим к нему культурные клише, языковые формы и т.д. Форма аффекта в монтажном «прыжке» — такого же «чистого», беспримесного и телесного рода. Именно поэтому она и способна быть «экзистенциальной матрицей смысла» даже в большей мере, чем та, что связана с физическим прыжком.

Форма мгновенного монтажного прыжка, не достигая сознания, находится *вне времени*, которое, как показал еще Кант, дается нам прежде всего как форма *сознания*. Именно потому, что она «вне времени», она столь радикально разрывает непрерывность, о которой писал Бинсвангер. Еще Фрейд указывал на атемпоральность как на одну из фундаментальных особенностей бессознательного. Существенно то, что *пространственные* характеристики системы

³⁰ В. А. Подорога. Метафизика ландшафта. М., Наука, 1993, с. 117.

³¹ Эйзенштейн часто ссылаясь на Клейста. Одно из наиболее полных и ранних свидетельств влияния Клейста на режиссера содержится в статье «Выразительное движение», написанной им совместно с Сергеем Третьяковым (см.: Мнемозина, вып. 2. М., Эдиториал УРСС, 2000, с. 298—299).

³² В. А. Подорога. Метафизика ландшафта, с. 122.

³³ Так же недостижима для сознания смерть, которая у Толстого всегда «не там», где ее видит Иван Ильич.

бессознательного в значительной мере определяются ее вневременным существованием, то есть отсутствием причинно-следственных связей. Отсюда, например, отсутствие *отрицания* в бессознательном и его способность сочетать несочетаемое. В бессознательном два взаимоисключающих импульса

существуют рядом независимо друг от друга, не вступая в отношения взаимного противоречия. Когда два желания, цели которых должны показаться нам несовместимыми, становятся активными в одно и то же время, эти два импульса не умаляют и не отменяют друг друга, но сочетаются и формируют промежуточную цель, компромисс³⁴.

Не трудно заметить, что Фрейд описывает структуру бессознательного в терминах, применимых к монтажным цепочкам фильма. Конечно, кадры такой цепочки, сосуществующие в киномонтаже, доступны сознанию, они имеют и пространственное и временное измерение. Но интервал, приводящий их в соприкосновение, как прыжок тела аффекта, находится вне времени и проецирует на текст фильма свою собственную форму³⁵.

Это проецирование в основе своей парадоксально, ведь прыжок — это форма аффекта, который неведом сознанию. Фрейд утверждал, что в бессознательном в вытесненной форме содержатся эмоции, которых мы не знаем. Но это утверждение, по меньшей мере, странно, так как «сущностью эмоции является то, что мы должны ее чувствовать». Фрейд специально оговаривает парадоксальность такой эмоции, как «*бессознательный страх*». Ведь нечувствительность к страху — это уже не страх, но бесстрашие. Кроме того, бессознательная эмоция, согласно Фрейду, не может произвести в организме никакого движения, кроме рефлекторного. Это связано не только с тем, что нерелефторное движение нуждается хотя бы в полусознательном побуждении, но и с тем, что бессознательное не знает времени, а следовательно и цепочки «импульс —

³⁴ Sigmund Freud. The Unconscious. — In: The Major Works of Sigmund Freud. Chicago — London, Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 436.

³⁵ Проблема, которой я тут лишь бегло касаюсь, чрезвычайно сложна. Понятно, что сознание работает не только с временными, но и с пространственными формами, которые, однако, чтобы дойти до сознания, должны обладать, в отличие от «прыжка», длительностью, то есть предполагают наличие времени созерцания, восприятия. Не случайно Гегель называл понятие «временем вещи». Об этом и сложных семиотических проблемах взаимодействия двух систем — временной и пространственной см.: François Ganthet. Une forme de temps. — Nouvelle revue de psychanalyse, n° 41, printemps 1990, p.143—166.

действие». Монтажный прыжок, о котором идет речь, хотя и является движением, происходит столь мгновенно, что не знает ни времени, ни импульса (как у марионетки, он индуцируется извне).

В случаях, когда сознание оказывается не в состоянии осуществлять эффективный контроль за вытеснением аффектов в бессознательное, аффективное развитие, как замечает Фрейд, может непосредственно идти от системы бессознательного. «В таких случаях оно всегда имеет характер страха, субститута всех подавленных эмоций»³⁶.

Страх, таким образом, оказывается не только *бессознательным* аффектом, но и *сознательным субститут*ом вытесненных эмоций, в том числе и самого себя. Удивительно то, что страх может быть знаком страха. Но странность эта возникает, по-видимому, оттого, что мы называем разные явления одним и тем же словом. Бессознательный, панический страх лучше всего обозначить как *Angst*, *anxiety*, *angoisse/anxiété*, а сознательный страх-субститут словами: *Furcht*, *fear*, *peur*.

Голдштайн утверждал, что страх (*anxiety*) — это реакция на «неадекватный символ», который не может быть локализован в окружающем мире, реакция на совершенную неопределенность. Именно поэтому «страх имеет дело с ничто. Это внутренний опыт столкновения с ничто»³⁷. Сознательный страх-субститут (*fear*) связан с видимым, определенным аспектом реальности, возможно, с неким объектом. При этом *fear* является вторичным порождением первичного аффекта, которым является *anxiety*. Страх перед объектом возможен потому, что уже испытан страх перед ничто.

Голдштайн пишет:

Мы боимся наступления *anxiety*. Таким образом становится понятным, что *anxiety* не может быть выведен из феномена *fear* и что логически возможна лишь обратная операция. Человек, который боится [who is afraid], знаком со страхом [*anxiety*] по прошлому опыту, так же как и через воображение и предвосхищение³⁸.

Как ни парадоксально, мы можем *бояться страха*, потому что сознательный страх — это лишь знак, производное бессознательного страха.

Форма скачка в монтажном кинематографе, если прочитать ее в этом контексте, — это не только вытесненная форма, организующая монтируемый материал, но и невидимая запись той аффек-

³⁶ Sigmund Freud. Op. cit., p. 433.

³⁷ Kurt Goldstein. Human Nature in the Light of Psychopathology, p. 92.

³⁸ Ibid., p. 93.

тивной структуры, которая производится фильмом и выводится на уровень зрительского сознания в виде некой вторичной, сознательной реакции.

Не означает ли это, что сильные эмоции, к которым тяготеет эйзенштейновская киноформа, важны не сами по себе, а как проявление наших вытесненных в бессознательное аффектов? Постижимость эмоций оказывается в конце концов только переводом неопикуемой и шокирующей формы, в которой являет себя первичная неопределенность.

Глава 12

АМЕРИКАНСКОЕ ИСКУССТВО: НИЧТО И РАДИКАЛЬНЫЙ ПРОВИНЦИАЛИЗМ (Уинслоу Хомер)

Американское искусство раннего периода (вплоть до революции и независимости) принято относить к колониальному периоду. Как и всякое искусство колонии, оно непосредственно связано с метрополией и в большинстве случаев является ухудшенной копией искусства метрополии (в данном случае Англии). Это отношение колонии к метрополии с самого начала определяет глубоко провинциальный характер американского искусства вплоть до середины XX века. Провинциальность в изобразительном искусстве сегодня считается явлением безусловно негативным. В эпоху глобального рынка живопись, и в меньшей степени скульптура, приобретают высокий художественный статус только в рамках «интернациональности» (все современное искусство — принципиально «интернациональное»). Даже там, где связь с национальной почвой ощущается довольно остро, как в новом немецком искусстве, например, только трансцендировав эту связь, искусство получает признание в качестве несомненной художественной ценности. Это связано с тем, что эстетическая ценность искусства непосредственно выражается в его денежной стоимости, которая прямо зависит от международной конъюнктуры. Литература, в отличие от живописи, подчиняется совершенно иным законам. Если произведение искусства не попадает на международный рынок, его стоимость резко падает. Провинциальность самым непосредственным образом выражается в нециркулируемости произведений на международных рынках. Для американцев такая нециркулируемость долгое время была почти непреодолимой.

За небольшими исключениями, это связано именно с тем, что американская живопись вплоть до XX века — это в основном плохая, дилетантская европейская живопись. В Америке практически не было профессиональных школ живописи, преподавателями часто были хлынувшие в страну европейские дилетанты. Так, после Французской революции многие аристократические эмигранты зарабатывали на жизнь, преподавая живопись, не потому, что были художниками, а потому, что обучение изящным искусством было частью аристократического образования. Американский художественный провинциализм получил объяснение у Токвиля, который писал о том, что мастера, работающие на аристократов, вынуждены создавать немногочисленные, но высококачественные и доро-

гие произведения. В демократическом обществе, где не существует элиты, желающей вкладывать состояния в искусство, мастера склонны производить множество дешевых произведений низкого качества: «...количество любителей в целом возрастает, но очень богатые и придирчивые любители встречаются реже. <...> Количество возрастает, качество падает»¹.

Обыкновенная реакция художественной провинции на такую ситуацию — стремление выйти на рынок, то есть вырваться из провинции в некую символическую столицу, которой в XIX и начале XX века был Париж. Это стремление выражалось и в абсолютной необходимости обучения в Европе. Первоначально центром притяжения для американцев был Мюнхен, но затем центр переместился в Париж. Самым популярным французским художником и учителем был Жером (у него учился Икинс, о котором речь пойдет ниже), за ним следовали Каролус-Дюран и Бастьен-Лепаж². Некоторым американцам удалось «завоевать» более или менее заметное положение в Европе. Именно им было уготовано место (в целом довольно скромное) в истории мирового искусства. Три наиболее удачливых живописца, которым удалось вырваться из американского провинциального гетто, — это Уистлер, Саржент и Мэри Кассатт. Любопытным образом, эти три живописца с международной репутацией не вызывают особого интереса на родине³. В принципе американские художники (как и писатели)⁴, «вернувшиеся» в Европу и достигшие там успеха, рассматриваются в Америке с подозрением. Во всяком случае, престиж Уистлера или Саржента в американской критической традиции не идет ни в какое сравнение с престижем Уинслоу Хомера или Томаса Икинса, которых за пределами Америки мало кто знает и которые в моих глазах остаются весьма странными, двусмысленными, а оттого и интересными фигурами⁵. При этом оба уступают в виртуозности Сарженту, на-

¹ Alexis de Tocqueville. *Democracy in America*. Garden City, Doubleday, 1969, p. 468.

² Список студентов в разных парижских мастерских приводится в кн.: E. P. Richardson. *Painting in America*. New York, Thomas Y. Crowell, 1956, p. 276—277. Масса студентов училась в так называемой академии Жюлиана [Julian], где менялись нанятые преподаватели и царил такая теснота, что невозможно было поставить мольберт.

³ Мэри Кассатт, импрессионист второго ранга, в последнее время, правда, привлекла внимание в основном в контексте феминистской истории искусств.

⁴ Меня всегда поражало нежелание американцев без оговорок признавать Эдгара По (чрезвычайно популярного благодаря Бодлеру во Франции) или Генри Джеймса.

⁵ Интересна точка зрения Клементы Гринберга — ведущего теоретика интернационального направления в американском искусстве. Гринберг считал,

пример. Но мастерство Саржента мало впечатляет американских искусствоведов.

Понять такую особенность американского провинциализма, как подозрительность по отношению к европейскому успеху, можно только в контексте культурной истории американских колоний. Колонии эти возникали не столько как аванпосты Англии (как, например, английские колонии в Азии и Африке), сколько как место освобождения от европейской социальной системы, как место эмиграции из Европы. Поскольку в Америку устремились массы сектантов, религиозных диссидентов, бедняков, искавших освобождения от преследований, имущественного и социального неравенства, Европа в их глазах была не только родиной, но и врагом. При этом неприязнь к европейским социальным иерархиям переносилась и на европейскую культуру, которая в глазах эмигрантов была средством социальной дифференциации и закрепления неравенства. Отсюда необычная особенность американского провинциализма в его наиболее радикальном виде — осмысление провинциализма как свободы, и отсюда же — принципиальное отрицание культурной связи с метрополией. Я предлагаю традиционный тип провинциализма, ориентированного на культурные столицы и выраженного в биографиях Кассатт, Уистлера или Саржента, называть «классическим», а тип провинциализма, который мы найдем у Хомера и Икинса, — «радикальным».

Радикальный провинциализм в целом стремился перенести акцент с искусства на своеобразно понятую науку, с общества на природу, с культурной интерпретации на квазинаучную фактич-

что основным влиянием на Икинса и Хомера был Кутюр. Освобождение от влияния Кутюра привело, по его мнению, к изоляции Икинса и Хомера, их провинциализации и одновременно к росту их своеобразия. Он пишет об Икинсе: «Реализм Икинса отклонился в специфически американском направлении, но он не нашел ничего, что бы способствовало расширению или изменению основы того стиля, который он приобрел у Кутюра. Икинс принадлежит своему времени и месту: выдающийся провинциальный художник, которого я ценю даже больше, чем Хомера и Райдера. (Я не утверждаю, что другие должны ценить его так же, — это предпочтение дело моего личного вкуса.) Но, как Хомер и Райдер, он — слава американского искусства, которую невозможно экспортировать — во всяком случае до тех пор, пока англичане не будут способны экспортировать Сэмюэля Палмера в лучших проявлениях его академизма, итальянцы — одного-двух своих протоимпрессионистов, а немцы своего Лейбля» (Clement Greenberg. *Art and Culture*. Boston, Beacon Press, 1961, p. 179—180). В глазах Гринберга, избавляясь от прямого влияния Кутюра, Икинс и Хомер перестают быть провинциальными художниками в классическом понимании этого слова и становятся «великими провинциальными художниками». Я понимаю этот процесс как освобождение от «классического» провинциализма в пользу «радикального» провинциализма.

ность. Принципы такого провинциализма были сформулированы Торо. В 1842 году Торо опубликовал «Естественную историю Массачусетса», которая начинается с заявления о том, как высоко он ценит книги по естественной истории, и сообщения о том, как он с «дрожью наслаждения» (thrill of delight) читает Одюбона. Общество для Торо — не что иное, как место упадка и болезни. «Я всегда буду держать при себе книгу по естественной истории как своего рода эликсир, чтение которого способно восстановить тонус всей системы»⁶.

Естественная история для Торо — это наука, привлекательность которой прежде всего заключается в игнорировании ею культуры. Это прежде всего «эстетическая наука», позволяющая культивировать взгляд на мир (природу), не замутненный культурой, обществом, традицией. Торо писал:

Мы воображаем, что шум религии, литературы и философии, слышимый с амвона, в лицах и гостиных, ревербирует в мироздании и столь же всемирен, как скрип земной оси; но стоит человеку крепко уснуть, он все это забудет от заката и до рассвета. <...> Когда мы приоткрываем веки и обращаем вовне наш слух, шум этот исчезает вместе с дымом и дребезжанием вагонов на железной дороге. Когда я обнаруживаю красоту в любом уголке природы, дух покоя и одиночества, который требуется для ее созерцания, напоминает мне о невыразимой приватности жизни, о том, как она тиха и нетщеславна. Красота тут во мхах, и ее следует созерцать из священнейшего и тишайшего прибежища⁷.

Торо призывает к созерцанию природы не с точки зрения человека культуры, но с точки зрения насекомого, способного различать мельчайшие детали самым наивным образом.

То, что Торо молится на Одюбона, — не удивительно. Этот натуралист-любитель, поставивший своей целью зарисовать и описать американских птиц, — фигура малопонятная для европейца, особенно если учесть тот совершенно необыкновенный культ, которым он окружен в США. Джон Джеймс Одюбон — француз, родившийся на Таити и воспитанный во Франции, поселился в США в 1804 году. В 1802 году он, вероятно, прошел короткое обучение у Давида. В Америке он поселился неподалеку от Филадельфии и провел всю свою жизнь с собакой и ружьем в лесу, изучая и зарисовывая птиц.

⁶ Thoreau. A Natural History of Massachusetts. — Portable Thoreau. Harmondsworth, Penguin Books, 1947, p. 33.

⁷ Ibid., p. 34—35.

совывая птиц⁸. С точки зрения европейской традиции, Одюбон относится к категории художников-естествоиспытателей, которые со времен аббата Теве распространились по Европе. Но никто из них не занимает существенного места в истории искусства. Интерес фигуры Одюбона для нас заключается именно в том, что его дилетантская связь с естествознанием обеспечила ему в Америке высочайший художественный престиж. Неопределенность положения Одюбона связана с тем, что сам он явно считал, что его творения находятся на грани между наукой и искусством. Работы Одюбона, на мой взгляд, настолько отражают существо радикального провинциализма, что требуют хотя бы беглого рассмотрения.

Сам Одюбон рассказывает, как безнадежно он пытался передать облик птиц, которые всегда выходили безжизненными и плоскими. Он отказался от использования в качестве моделей чучел, потому что таксидермисты были не в ладах с анатомией птиц. Поэтому он предпочитал для работы птиц, только что убитых им самим. Обучение у Давида открыло Одюбону пользу манекенов, но подвижных манекенов птиц, естественно, не существовало. «Откровение» пришло натуралисту как-то после охоты, когда он взял труп птицы и прибил его гвоздями к доске таким образом, чтобы придать ему позу, соответствующую той, которую он хранил в памяти. Для соответствующего расположения крыльев и хвоста он использовал проволоку. С помощью такого нехитрого приспособления мертвая птица превращалась в манекен, которому придавалась поза, запечатленная в памяти.

⁸ Ранняя американская живопись — в основном портреты. Интерес к природе, особенно дикой, в середине XIX века дает такое явление, как «Гудзонская пейзажная школа» (Томас Берч, Джеймс Хамилтон, Томас Дауити, Томас Коул, Эшер Браун Дюран и т.д.). Эта романтическая школа «возвышенного» и «живописного» находилась в прямой зависимости от европейской традиции (Коул доходил почти до буквального плагиата у Джона Мартина). В этом смысле Гудзонская школа принадлежит к классическому провинциализму и соответственно отмечена относительно невысокой техникой ее участников. Характерно, что члены группы в основном вышли из полуремесленной среды. Берч был гравером, приехавший из Англии Роберт Салмон работал сценографом и писал вывески и т.д. Но даже среди этих романтических и часто довольно слабых живописцев есть явная тенденция к научному освоению мира. Мартин Джонсон Хид, например, путешествовал по Бразилии, где зарисовывал птиц. Бывший гравер Дюран, один из наиболее влиятельных членов группы, призывал к детальному копированию природы. В этом смысле ремесленная основа этих пейзажистов отчасти стимулировала характерное для них «техническое» видение мира. Школа гравюры играет тут важную роль. Вержил Баркер, например, считает, что у Дюрана эстетика «близкого видения» прямо связана с техникой гравирования (см.: Virgil Barker. *American Painting*. New York, Bonanza Books, 1950, p. 431).

Одюбон, не задумываясь об этом, применял к птицам практику использования анатомических моделей, вскрытых анатомами трупов в живописи Ренессанса. Например, вздернутый за руку труп анатомической модели использовался для изображения Марсия, с которого Аполлон снимал кожу (хотя, например, в известной картине Тициана тело Марсия вздернуто на дерево за ноги и висит вниз головой). Непривычное вертикальное положение моделей-трупов указывало на миологический характер анатомического исследования, направленного не на внутренние органы и причины болезней, но на анатомию мышц. Бет Холман отмечает мотив поднятой руки во многих произведениях искусства (у Франкавиллы, 1600; Сиголи, 1600; Гудона, 1792) как указание на их происхождение из позирования вертикально вздернутого трупа⁹.

Особенность Одюбона заключалась в том, что метод этот применялся к птицам и самым неожиданным образом представлялся художнику способом достичь психологической окрашенности их поз. Так, например, об оливковом тиране [Pewees] Sayornis художник пишет, что, когда они «стоят неподвижно, их поза в основном задумчива»¹⁰ и т.д. Как ни странно, Одюбон пишет о своих картинах как о «портретах птиц», передающих их «естество». Это отношение к зоологической иллюстрации как к портрету предполагает и характерное для таких художников, как Икинс, отношение к портрету как к зоологической картинке. Жан-Люк Нанси недавно высказал предположение, что портрет — это всегда зеркало субъекта (художника или зрителя), а не объекта, который предстает в материальном зеркале¹¹. Когда же портрет оказывается портретом мертвого животного, субъект являет себя как абсолютное ничто, пустота.

Эстетическое и «психологическое» у Одюбона выражаются прежде всего в аранжировке позы. Все его птицы расположены на листе с определенной элегантностью (особенно характерен сложный поворот птичьих шей), а во многих работах — «Большая чер-

⁹ Beth Holman. Verocchio's *Marsyas* and Renaissance Anatomy. — *Marsyas. Studies in the History of Art*, v. XIX, 1977—1978, p. 3. Ренессансный неоплатонизм приписывал ритуалу снятия кожи значение дионисийского очищения, отбрасывания внешней иллюзии и обнаружения внутренней скрытой сущности (см.: Edgar Wind. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 172—173).

¹⁰ John James Audubon. Account of the Method of Drawing Birds employed by J. J. Audubon, Esq. F. R. S. E. — In: Audubon. *Writings and Drawings*. New York, The Library of America, 1999, p. 762.

¹¹ «Зеркало показывает объект: объект репрезентации. Картина показывает субъект: действующую живопись» (Jean-Luc Nancy. *Le Regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000, p. 44).

носпинная чайка» [Great Black-backed Gull] *Larus marinus* (илл. 58), «Полосатая сова» [Barred Owl] *Syrnium nebulosum* (илл. 59), «Большая синяя цапля» [Great Blue Heron] *Ardea herodias*» (илл. 60) и др. — угадывается работа гвоздей и проволоки, живописно представляющих оперение. Во всяком случае, Одюбон под знаком абсолютной верности «правде» вполне сознательно создает произведения, положение которых неопределенно: между наукой и искусством. Изображения птиц у Одюбона претендуют на точность научных описаний, которые отменяются этими изображениями и сублимируются ими в эстетический опыт. В статье «Отчет о методе рисования птиц» Одюбон в характерном для него стиле пишет: «Где тот любитель живописи, который захочет читать описание структуры, мышц и выражения лица такого человека, как Рембрандт, посмотрев на автопортрет этого выдающегося художника? Изучение орнитологии должно быть путешествием, доставляющим удовольствие»¹². Между автопортретом Рембрандта и орнитологической картинкой для Одюбона нет принципиальной разницы, то и другое — лишь эстетическая форма науки (анатомии, зоологии). Этот принцип неразличения натуралистического наблюдения и эстетической деятельности — и есть основная форма радикального провинциализма, выводящего произведения некоторых мастеров из области искусства как такового (принципиально отдельного в Европе от практических нужд — «технической» или «научной» иллюстрации). Поскольку произведения такого рода вообще располагаются вне европейского понимания искусства, их трудно интерпретировать как провинциальные, но их невозможно понимать и как часть интернационального искусства. Их вообще очень трудно классифицировать.

Сказанное относится и к творчеству Хомера и Икинса, которые обычно, как два «непревзойденных гения», выделяются из большого массива «старых» американских мастеров. Их особое значение связано, с одной стороны, с их *изоляция* от господствующих художественных традиций¹³, с другой же стороны, с чрезвычайной

¹² Ibid., p. 758.

¹³ Изоляция парадоксально понимается американской критикой как своего рода достоинство. Токвиль так объясняет отсутствие реальных художественных связей в Америке и соответствующую изоляцию художников: «...когда всякая профессия открыта для всех и толпы людей начинают ею заниматься, а потом бросают, когда мастера не заботятся друг о друге и едва ли когда встречаются из-за того, что их слишком много, социальные связи между ними рвутся, и каждый, предоставленный сам себе, старается исключительно заработать как можно больше денег» (Alexis de Tocqueville. *Democracy in America*, p. 465—466). Изоляция Икинса, проведенного почти всю свою жизнь в Филадельфии, выражалась в его неспособности выставить едва ли не лучшую

*Great Black-headed Gull*

Илл. 58

*Barn Owl*

Илл. 59

*Great Blue Heron*

Илл. 60

сложностью интерпретации их работ, не вписывающихся в общее движение искусства XIX века, как мы привыкли его понимать.

В относительно недавней статье об Уинслоу Хомере, опубликованной в популярном еженедельнике «The New Yorker», говорится: «И хотя Хомер несомненно — часть американцы, но он и нечто большее»¹⁴. И далее указывается на модернистскую плоскостность его работ, возможную связь с Моне и даже на то, что в некоторых портретах он «переуистлерил Уистлера» (out-Whistlers Whistler) — то есть модернистского живописца, признанного историей искусства. И все-таки статус этого национального гения остается неопределенным.

Карьера Хомера характерна для американского художника. Он не учился «живописи» в традиционном смысле слова, а прошел скорее ремесленную подготовку гравера и литографа в Бостоне. В 1859 году он перебрался в Нью-Йорк, где стал работать для иллюстрированного еженедельника «Harper's Weekly», куда он систематически поставлял иллюстрации. Его задачей было изготовление своего рода эквивалентов сегодняшним фотографиям, то есть картинок чисто фактографического свойства. Важным эпизодом в его карьере было довольно короткое пребывание на фронте Гражданской войны, где он сделал множество зарисовок, которые затем использовал для графических репортажей с фронта. В 1867 году Хомер совершил поездку в Париж, вероятно оказавшую на него серьезное влияние, хотя в литературе было долгое время принято преуменьшать ее значение. Во всяком случае, именно в Париже он открыл для себя модную тогда японскую гравюру, из которой извлек важные уроки.

Меня, однако, интересует момент перехода Хомера от довольно примитивных графических листов к живописи. В начале 1860 года художник создает серию многофигурных листов, в которых пытается передать сложное движение фигур, как, например, в гравюре «Женский каток в Центральном парке в Нью-Йорке» (1862) (илл. 61). Этот опыт он переносит на создание многофигурных батальных сцен, таких как «Кавалерийская атака» (илл. 62) или «Штыковая атака» (1862, илл. 63), в которых чувствуется влияние европейской батальной традиции. Но эти попытки остаются неудачными. Неудача в передаче движения фигур вызвана двумя при-

его картину «Клиника доктора Гросса» иначе как в медицинском отделе выставки к столетию Революции или в его исключении из Пенсильванской академии искусства. Хомер, хотя и получил в отличие от Икинса прижизненное признание, значительную часть своей жизни провел в одиночестве в штате Мэн, в местечке Prout's Neck. Изоляция — символическая форма неучастия в культуре, имеющей социальный характер.

¹⁴ Adam Gopnik. Homer's Wars. — New Yorker, October 31, 2005, p. 68.



Илл. 61



Илл. 62



Илл. 63

чинами. Во-первых, движение каждого отдельного персонажа изолировано от остальных, а потому батальные сцены распадаются на отдельные не связанные между собой фигуры. Хорошо видно, как Хомер компонует свои листы из набросков отдельных фигур, составляя их вместе, но не объединяя в целое. Вторая причина неудачи кроется в том, что Хомер не понимает движения как некоего общего динамического порыва, который включает в единое движение воли отдельные скоординированные между собой члены тела. Хомеру не хватает техники. Это хорошо видно на примере литографии 1863 года «Зарисовки кампании: наш веселый повар» (1863, илл. 64), где отплясывающая фигура повара совершенно не скоординирована — движение головы никак не соотносено с движением торса, а торса — с движением ног и рук. Хомер не в состоянии видеть за движением единого волевого импульса. Эта неспособность будет характеризовать его работы до конца жизни. Даже в знаменитой картине «Snap-the-Whip» (1872 — название детской игры, илл. 65), где цепочка держащихся за руки детей выбегает на поляну перед зданием сельской школы, фигуры не связаны между собой и лишены динамизма, они как будто повисают в воздухе. Дети странным образом напоминают подвешенных на проволоке птиц Одюбона.

Переломным для художника моментом оказывается работа над его первым живописным полотном, для которого он избрал тему



Илл. 64



Илл. 65

войны. Для своих литографий он использовал наброски с натуры или зарисовки по памяти. Поскольку Хомер, штудировавший в это время трактат Шевреля по хроматизму, не владел цветом, он нуждался в модели, которую он мог бы долго изучать и с помощью которой он был бы способен воспроизводить цветовые эффекты. Для первой колористической картины он избрал тему снайпера, поджидающего цель в засаде на дереве. В качестве модели для фигуры снайпера Хомер использовал купленный им манекен, обрядив его в солдатскую униформу. Затем он вылез на крышу дома, которая служила ему студией, и расположил подготовленный манекен максимально точно в соответствии с имевшимся у него наброском снайпера¹⁵. Иными словами, Хомер сделал шаг от набросков с натуры к тщательному копированию манекена, которому он придал «позу», подобную той, которую Одюбон придавал птицам. Прямое влияние эстетики Одюбона на Хомера несомненно. Достаточно хотя бы сравнить лист Одюбона «Золотоглазая утка» (*Fuligula clangula*) (илл. 66) с картиной Хомера «Правое и левое» (илл. 67). Позже Хомер выполнил гравюру со своей картины — по видимому, лучшее из созданного им на военную тему. Выход из тупика обнаружился в тот момент, когда художник решительно отказался от попытки передать образ человека как *субъекта* действия, как носителя воли, и перешел к его изображению в качестве *объекта* созерцания. Станным образом, «Снайпер» (1862, илл. 68) немного напоминает птиц Одюбона: он сидит со своим ружьем на высокой ветви, окруженный сосновой хвоей, и такое необычное расположение модели было для Хомера не единичным (илл. 69). Но между ним и птицами имеется существенное различие. Снайпер не просто демонстрирует «позу», но пристально смотрит за пределы живописного пространства, целясь в невидимую для нас цель (Хомер показывает нам лишь глаз снайпера, лицо которого скрыто за прикладом ружья). И у Одюбона имеются изображения хищных птиц, нацеленных на добычу и буквально соотносимых с фигурой снайпера, например «Полосатая сова» (илл. 59 на с. 412) или изображение «Каролинских козодоев» [*Chuck-Willis Widow*] *Caprimulgus Carolinensis* (илл. 70). Но у Хомера эта нацеленность приобретает особое значение. Люди, смотрящие вдаль, с этого момента становятся постоянными героями полотен Хомера.

Это «смотрение вдаль» не позволяет героям Хомера превратиться в чистые манекены, объекты натуралистического изучения, но вместе с тем оно совершенно снимает волевой аспект фигур, радикально подорванный «позой», приданной телу извне, а пото-

¹⁵ См. описание этой работы в биографии Хомера: Jean Gould, Winslow Homer, *A Portrait*, New York, Dodd, Mead and Company, 1962, p. 76–78.



Илл. 68



Илл. 69



Илл. 70

му не являющейся выражением его воли. Метод Хомера легче понять, если прибегнуть к различению аффектов в живописи, предложенному Алоизом Риглем. Ригль различал три основных аффекта — *волю*, выраженную в движении тела, *эмоцию*, имеющую в отличие от воли пассивный характер, и *внимание*. Внимание, по мнению Ригля, — это поглощенность персонажа внешним миром, но пассивная, «так как она позволяет внешним вещам оказывать на него воздействие без попыток освободиться от них; в то же время оно активно, так как устремлено к вещам вовне, но без намерения подчинить их эгоистическому удовольствию»¹⁶. Своеобразие внимания заключается также и в том, что оно совершенно субъективно, но при этом по-своему элиминирует присутствие человека, полностью отданного созерцанию чего-то вдальке¹⁷. Поглощенность чем-то при этом позволяет обнаружиться человеческому существу, его психологии, но это обнаружение происходит в парадоксальном режиме сокрытия. Человек, поглощенный далью, изолируется от окружения, становится похожим на манекен, который идеально пригоден для внешнего наблюдения¹⁸. И при этом взгляду наблюдателя предстает абсолютное физическое присутствие тела как его психологическое отсутствие. Использование манекена или трупа животного Одюбоном в этом смысле показательно — это именно присутствие отсутствия. Поза, не обладающая психологической наполненностью (она придана телу извне), — это именно знак отсутствия. Герой есть, но его и нет. Множество одиноких фигур у Хомера, целиком поглощенных происходящим вдали, группы, в которых фигуры между собой почти не связаны и каждая устремлена вовне, создают это странное ощущение — натуралистически представленного отсутствия, никогда не имеющего места, например, у европеизированного Саржента.

То, что поэтика чрезвычайного внимания, кульминацией которого оказывается отсутствие, — свойство определенного типа американской культуры, можно показать на примере такого классического писателя Америки, как Стивен Крейн. Крейн писал в

¹⁶ Alois Riegl. *The Group Portrait of Holland*. Los Angeles, The Getty Research Institute Publications, 1999, p. 75.

¹⁷ Майкл Фрид проанализировал возникновение тематики «поглощенности» в живописи XVIII столетия: Michael Fried. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, University of California Press, 1980.

¹⁸ Джонатан Крери обратил внимание на хорошо известный парадоксальный характер концентрации внимания, которое всегда находится на грани распыления в «рассеянии, грезе, диссоциации и трансе». Концентрация внимания странным образом приводит к исчезновению Я (см.: Jonathan Crary. *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999, p. 45—46).

последнее десятилетие XIX века и создал своеобразную прозу, в которой галлюцинаторные по своей детальности описания занимают важное место. Наиболее известен короткий роман Крейна «Алый знак доблести», посвященный Гражданской войне. Показательно, что и в случае с Хомером Гражданская война сыграла роль важного катализатора. Дело в том, что прямое насилие (описанию которого у Крейна отводится существенное место) оказывается лучшим способом элиминации культуры и предъявления реальности в ее прямой фактичности. Шокирующий элемент насилия в той же функции присутствует и в знаменитых картинах Икинса, посвященных урокам анатомии.

Главный герой романа, юноша Генри Флеминг, не выдерживает напряжения битвы и в страхе бежит с поля боя. Издалека он наблюдает, как товарищи, которых он предал, оказывают сопротивление врагу. Он видит за их упорством исключительно тупую бессмысленность: «Он, просвещенный человек, смотрящий далеко вперед в темноту (who looks afar in the dark), бежал из-за своей высшей восприимчивости и знания. <...> Их судьба не могла дать им понять его более проницательную точку зрения»¹⁹. Бегство оценивается героем как проявление культуры, интеллекта, а сопротивление — как животное, бессмысленное упрямство. Флеминг входит в глубь леса, и Крейн переходит от тщательного описания боя к описанию природы. Среди прочего на глаза юноши попадает белка, в которую он машинально бросает шишку. Белка в панике бежит, воспроизводя поведение самого Флеминга. И хотя герой находит в этом знак одобрения своему поведению со стороны природы, эпизод этот переворачивает отношение природы и культуры, которое еще недавно представлялось ему ясным. После этого происходит открытие, позволяющее полностью снять саму оппозицию природы и культуры как значимую. Флеминг обнаруживает в лесу сидящего под деревом мертвеца.

Труп был одет в некогда синюю униформу, но теперь выцветшую до меланхолического зеленого. Уставившиеся на юношу глаза приобрели блеклый оттенок тела мертвой рыбы. Рот был открыт. Его красный цвет превратился в ужасающий желтый. По серой коже лица бежали маленькие муравьи. Один катил что-то вроде связки вдоль верхней губы.

Столкнувшись с этим, юноша взвизгнул. И до этого бывали моменты, когда он каменел. Он неподвижно вглядывался в жидкие глаза. Мертвец и живой обменялись долгими взглядами²⁰.

¹⁹ Stephen Crane. *The Red Badge of Courage*. New York, Tom Doherty Associates, 1990, p. 51. Отмечу все тот же мотив взгляда, устремленного вдаль, в никуда.

²⁰ Ibid., p. 53—54.

Все описание тут подчеркнуто живописно. Крейн специально останавливается на оттенках цветов и их изменениях — переходе синего в зеленый, алого — в желтый. Как будто не Хомер, а он изучал теорию дополнительных цветов Шевреля. Происходящее буквально превращается в картину, эстетически отчуждается от исторической реальности. Но отчуждение и эстетизация следуют именно поэтике научных описаний и иллюстраций, что имеет принципиальное значение. «Истина» открывается герою в тот момент, когда человек предстает перед ним в качестве *вещи*. Крейн настойчиво называет мертвеца «вещью» — the thing. «Эта вещь» трансцендирует всякое значение, отменяет саму проблематику доблести и трусости и постепенно превращается в часть окружающей ее природы. Но эта вещь обладает странным взглядом, которым с ней возможно *обменяться*. Напомню, что и сам Флеминг только что характеризовал себя как смотрящего вдаль «мертвеца»: «смотрящий далеко вперед в темноту». И этот пустой, блеклый взгляд говорит о том, что при всем галлюцинаторном присутствии «вещи», при всей миниатюрной технике ее портретирования (муравьи) она есть не что иное, как чистое и гнетущее отсутствие. Влиятельный американский искусствовед Майкл Фрид увидел в бледных лицах крейновских мертвецов, обращающих лица к небу, аллегория письма, бумаги и букв на ней²¹. Если согласиться с Фридом, то лицо оказывается эквивалентным белой бумаге — аллегории отсутствия²². Белый цвет в такой аллегорической роли занимает заметное место в американской литературе. Напомню, например, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По, где жители острова Тсалал испытывают суеверный ужас перед белым цветом, который они называют «Текели-ли».

Но, пожалуй, кульминации мотив присутствия как отсутствия достигает в эмблематическом тексте американской литературы — «Моби Дике» Мелвилла. Моби Дик — одними своими размерами — воплощение неустранимого присутствия. Но цвет кита — белый — интерпретируется Мелвиллом именно как «отсутствие» (ср. с белыми лицами мертвецов у Крейна), вселяющее холодающий ужас. Мелвилл пишет:

Может быть, своей бескрайностью она [белизна] предрекает нам бездушные пустоты и пространства вселенной и наносит нам

²¹ См.: Michael Fried. Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

²² Сходным образом конструирует свои картины и Икинс. В его «жестких» хирургических полотнах, особенно в знаменитой «Клинике доктора Гросса» (1875), шокирующая зона картины, место операции, показана так, что пациент оказывается практически невидимым, а сам хирург стоит, отвернувшись от операционного поля.

удар в спину мыслью об уничтожении, которая родится в нас, когда глядим мы в белые глубины Млечного пути? Или же все дело тут в том, что белизна, в сущности, не цвет, а видимое отсутствие всякого цвета, и оттого так немые и одновременно многозначительные для нас широкие заснеженные пространства — всецветная бесцветность безбожия, которое не по силам человеку?²³

Это безбожие пустоты отражает своеобразный опыт американского кальвинизма, ужас перед богом, который недоступен. Но Мелвилл отсылает нас не только к религии, но и к искусству в том его аспекте, который связан с цветом. Он упоминает «теорию», согласно которой все цвета окружающего нас мира — это только «изошренная иллюзия» [subtle deceits], «мистическая косметика» [mystical cosmetic], не присущая природе, но нанесенная на нее извне. За цветом же скрывается белизна — ничто, смерть. Белый — это цвет света, его бесцветность, которая, попадая на предметы, окрашивает их «своим собственным несуществующим цветом» [its own blank tinge], под которым мир раскидывается «перед нами прокаженным параликом» [the palsied universe lies before us as a leper]²⁴. Таким образом, «кит-альбинос», как называет его Мелвилл, — это, при всей своей массивности, гнетущее воплощение *ничто*. Чем больше масса кита, тем страшнее связанное с ним чувство «отсутствия», пустоты.

В 1899 году Хомер создал одну из известнейших своих картин «Гольфстрим» (илл. 71). В 1906 году картина была приобретена музеем Метрополитен, где она находится и сегодня. Полотно изображает парусную лодку, потерпевшую крушение. Ее мачта сломана. На палубе лежит рослый негр, приподнявшийся на локте и смотрящий вправо. На переднем плане у лодки кишат акулы²⁵. На одном из акварельных набросков акула буквально обнимает лодку (илл. 72). В 1900 году Хомер пририсовал контур корабля, едва видимого на горизонте слева от лодки²⁶. Картина обыкновенно интерпретировалась в терминах фаталистической аллегии жизни сре-

²³ Герман Мелвилл. Моби Дик, или Белый кит. М., Гослитиздат, 1967, с. 227—228.

²⁴ Там же. Перевод уточнен.

²⁵ Хомер любил изображать акул в странном ракурсе, как бы перевернутыми брюхом вверх и обнаруживающими ту же белизну, что и Моби Дик. Мелвилл упоминал в своем романе о «белых тропических акулах», отмеченных устрашающей «мертвенной белизной» (см.: Герман Мелвилл. Цит. соч., с. 221). «Вывернутые» акулы, помимо «Гольфстрима», представлены, например, в акварелях Хомера 1885 года — «Акулы», также известной как «Покинутый» [The Derelict] и «Охота на акул — отмель Нассау».

²⁶ См.: David Tatham. Winslow Homer and the Sea — In: Winslow Homer in the 1890s: Prout's Neck Observed. New York, Hudson Hills Press, 1990, p. 76.



Илл. 71



Илл. 72

ди катастроф и неотвратимых опасностей. В последнее время к этим интерпретациям прибавились и политические. В картине видят аллгорию рабства²⁷. Но «Гольфстрим» интересен как раз тем, что выходит за рамки аллгории. Самая впечатляющая черта картины — полная атараксия лежащего на палубе моряка²⁸, который в равной мере не обращает внимания ни на корабль на горизонте (надежда, спасение), ни на акул на переднем плане (опасность, смерть). Он отвернулся от единственных мотивов, имеющих отчетливо аллггорический характер, и смотрит вдаль, в пустоту океана. Пустота океана и атараксия персонажа находятся в прямом отношении. Взгляд в пустоту отражает пустоту как присутствие. В итоге аллггория выворачивается очевидным отсутствием формулируемого смысла²⁹. Отсюда и особый характер взаимодействия персонажа и окружения. Персонаж как бы сливается со средой, но никогда не исчезает в ней полностью, так как пустота окружения выталкивает его из себя.

Мне представляется, что не исключена прямая связь между «Гольфстримом» и рассказом Крейна «Шлюпка», опубликованным

²⁷ См.: Peter Wood. *Weathering the Storm. Inside Winslow Homer's Gulf Stream*. Athens, The University of Georgia Press, 2004.

²⁸ По существу, он «прибит» к палубе, как одюбоновские птицы к доскам. Любопытно систематическое использование мотива человека (или нескольких человек) в лодке, которая блокирует движение фигур, не давая возможности проявиться волевому импульсу. У Хомера много таких работ. У Икинса изображение регаты, людей в лодках и байдарках — один из главных живописных мотивов. Учитель Икинса Жером указал ему на ошибку — изображение гребцов не в начале или в конце гребка, а в середине, отчего динамический элемент оказывался подавленным (см.: Sylvan Schnedler, Eakins. Boston — Toronto, Little, Brown and Company, 1967, p. 51). Но именно это и отличает метод Икинса. Движение (как и в «Гольфстриме») — принадлежность лодки, относительная неподвижность — свойство гребцов. Самая знаменитая картина Икинса на тему гребли «Макс Шмитт в академической одиночке-байдарке» (1971) [Max Schmitt in a Single Scull] показывает гребца в байдарке посреди темно-серой реки на фоне осеннего блеклого пейзажа и серого неба. Шмитт сидит в байдарке, повернув голову в сторону «зрителя», но не глядя на него и не трогая весел.

²⁹ Это относится и к другим произведениям Хомера. Вот как описывает картину «На помощь» (1886—1907) современный критик: «На картине две женщины (за которыми следует старый моряк) бегут к стене пены и брызг. Лица их нечитаема, так как они повернуты к нам спиной, но поспешность их походки выражает большую спешку. Их цель, однако, совершенно неясна: оставшая часть картины пуста, за исключением почвы под их ногами и кипящего прибоя. Хомер обрезает сцену, сводя ее к двусмысленному фрагменту большого действия, делая повествование о спасении почти бессмысленным» (Bruce Robertson. *Reckoning with Winslow Homer: His Late Paintings and their Influences*. Cleveland — Bloomington, The Cleveland Museum of Art — Indiana University Press, 1990, p. 32). Повествование у Хомера разбивается о пустоту.

за два года до создания картины, в 1897 году. В «Шлюпке» описывается судьба четырех человек, оказавшихся после кораблекрушения в море и старающихся добраться до берега. В рассказе есть эпизод, когда возле шлюпки появляются акулы, которых почти не замечают погруженные в дрему люди. Раненый капитан, лежащий на дне лодки, по выражению Крейна, был «погребен в <...> глубоком унынии и безразличии»³⁰. Это безразличие оказывается безразличием самой природы, воплощенным в высокой башне на дальнем берегу. Журналист на борту шлюпки размышляет об открывающемся ему образе природы: «Она не казалась ему ни жестокой, ни милосердной, ни коварной, ни мудрой. Она была безразличной, просто безразличной»³¹.

Это безразличие мира у Крейна и у Гомера равноценно обнаружению его фактичности, не замутненной традициями, фантазиями, представлениями, одним словом — культурой. Реализм американского радикального провинциализма достигает тут пределов «фактичности»³², объективности, предстающих в форме природного безразличия. Но это достижение фактичности оказывается одновременно и пугающим обнаружением пустоты. Герои Гомера то и дело устремляют свой взор в глубь морского простора, где ничего нет, где нечего видеть.

Архетипическим изображением такого типа можно считать, например, картину 1873 года «Отец возвращается» или «В ожидании отца» (илл. 73). Она изображает сцену на берегу моря. На вытасненной на берег шлюпке сидит мальчик, смотрящий влево в даль океана. Лицо его отвернуто от нас. За ним стоит его мать с маленькой девочкой на руках. Голова девочки заслоняет часть лица матери. Лицо матери повернуто влево, но не в сторону океана, а в сторону берега, единственный видимый нам глаз женщины смотрит перед собой без всякой видимой цели. Девочка на руках матери, чей затылок обращен к нам, смотрит в сторону моря, но направо. Из трех персонажей лишь один (мать), и то частично, являет нам свое лицо. И хотя группа претендует на какую-то сюжетную связанность, фигуры абсолютно разобшены. Никакого отца или лодки, в которой можно заподозрить его присутствие, Гомер не изображает. Отец представлен как чистое отсутствие. Его отсутствие подчеркивается полной разобшенностью взглядов персонажей, о которых Гомер говорит, что они его ожидают, хотя в картине это никак не отражено. Единственная психологическая мотивировка происходящего — это именно отсутствие отца, отсутствие чего бы то ни было,

³⁰ Stephen Crane. Stories and Tales. New York, Vintage, 1955, p. 215.

³¹ Ibid., p. 236.

³² Я понимаю тут «фактичность» в духе хайдеггеровской Faktizität, как обнаружение того, что *есть*, сквозь пелену ложных представлений.



Илл. 73

что бы привлекло внимание всех троих. Героям не на что смотреть. Их взгляды блуждают.

Показательно, что «Шлюпка» Крейна начинается с описания зрелища моря как описания слепоты: «Никто из них не знал цвета неба»³³. У Гомера зрение, обнаруживая пустоту, безразличие объекта, достигает границ культуры. Отсюда очевидное движение Гомера в сторону все большей абстрактности его поздних акварелей (а акварели — несомненно лучшая часть его творчества), представляющих поверхность моря или пустынный берег в штате Мэн. Характерной чертой этих поздних марин является отсутствие сцентрированной композиции и большие плоскости абстрактного цвета, которым художник научился у японцев. В 1869 году он выставил в национальной академии картину «Отлив» (илл. 74), которая дошла до нас в изуродованной, усеченной форме (илл. 75). На ней было изображено море, плоский берег, а слева группа детей, играющих в прибое. Примерно две трети картины справа — поверхность, лишенная фигур³⁴. Один из критиков так писал о картине в периодике того времени:

³³ Ibid., p. 215.

³⁴ Картина вызвала яростную критику и была частично уничтожена Хоме-ром, который отрезал примерно четверть полотна слева, где находилось большинство детей. От этого картина стала еще более абстрактно-безлюдной и асимметричной. Обрезанный вариант хранится теперь в Нью-Йорке в галерее Канадзохари и называется «На пляже».

*Илл. 74**Илл. 75*

Нам совершенно непонятно, как художник, признанный в своей области искусства, мог позволить этому ужасу покинуть его мастерскую. Здесь мы имеем три больших горизонтальных пласта цвета, подобных слоям в скале. Верхний — коричневатого-серый и грязно-белый с намеком там и сям на киноварь — похож на мрамор из Бранчификари. Это небо. Следующий, нижний пласт — темного зеленовато-синего, похож на виденные нами пласты угля. На нем там и сям набрызганы чешуйки белого <...>. Этот второй пласт — море. Третий — это пояс коричневого разных оттенков, и это пляж...³⁵

Критик этот — пронизательней, чем кажется. Он именно читает картину Хомера в кодах чистой *фактичности*, которая граничит с отсутствием фигуративного как такового. Фактичность изображения достигает тут такого предела, что изображение превращается просто в пласты краски. Иными словами, «фактичность» хомеровского пейзажа толкает зрителя к того же рода слепоте, неразличению, которым страдают герои крейновской «Шлюпки».

Ив-Ален Буа заметил, что Матисс так регулирует режим восприятия его картин, что вводит в него элемент слепоты. Этот эффект связан с *рассеиванием* взгляда. Матисс, по мнению Буа, «передает рассеяние своего взгляда, помещает периферию в центр своей картины и прежде всего не дает взгляду возможности остановиться, задержаться на месте. Он учит нас не смотреть, то есть действительно видеть; он старается ослепить нас, анаграмматизировать видимое, работать ниже порога восприятия и спуститься на уровень подсознания»³⁶. Метод Матисса — принципиально иной, нежели у Хомера³⁷, но оба художника глубоко заинтересованы в эффекте ослепления. У Хомера этот эффект создается неопределенностью взглядов повернутых к нам спиной фигур и системати-

³⁵ Эта критика опубликована в «Mail» и, возможно, принадлежит D. O'C. Townley. — Cit. in: Margaret C. Conrads. Winslow Homer and his Critics. Forging a National Art in the 1870s. Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 20.

³⁶ Yves-Alain Bois. On Matisse: The Blinding. — October, n° 68, Spring 1994, p. 79.

³⁷ Метод этот у Матисса, как показал Буа, строится на «экспансии» цветовых плоскостей, которые подчиняются двум парадоксально объединенным моделям — «круговому хроматизму Вюйяра» [Vuillard's circulatory chromatic model] и хроматическому напряжению Синьяка. Ничего подобного, конечно, нет у Хомера, не способного (несмотря на изучение Шевреля) передавать хроматическую интенсивность в масле, а потому компенсировавшего тусклость своих полотен интенсивным использованием акварели, где белизна бумаги создает искомый световой эффект.

ческим отрицанием любого элемента драматизма, позволяющего сцентрировать картину. Он, подобно Матиссу (но иным образом), как бы перемещает периферию в центр и подвергает ее тщательному рассмотрению, лишенному всякого катарсиса. Слепота вписывается в картину Хомера именно как периферическое рассеяние взгляда (как в «Отец возвращается»).

Видимое на картине Хомера — это сокрытие чего-то, ослепление. Вопрос заключается в том, что скрывается за видимым. Хайдеггер отличал *феномен* от *явления*. *Феномен* в его представлении — это то, что являет себя в *явлении*, но что при этом остается *невидимым*. Так болезнь являет себя в симптомах, но сама невидима. Поэтому явление характеризуется им как своего рода негативность: «Явление как проявление чего-то означает соответственно как раз не: показывание самого себя, но давание знать о себе чего-то, что себя не кажет, через нечто, что себя кажет. Явление есть *себя-не-казание*»³⁸. Чем более ощутимо дается нам явление, тем более интенсивно в нем указание на то, чего нет, тем больше оно — «себя-не-казание». В «Отец возвращается» нам говорится о том, что видимое есть ожидание невидимого, что вся сцена драматургически, композиционно зависит от явления невидимого отца, который дан в этой сцене именно как нечто не являющее себя. В «Гольфстриме» явленное — корабль на горизонте, акулы на первом плане — дается как незначимое, безразличное, отсылающее к чему-то, чего мы не видим. Созерцание видимого, явления дается именно как слепота по отношению к невидимому, отраженная в рассеянных взглядах персонажей. Но эта рассеянность взглядов персонажей, эта их слепота (воспроизводящая слепоту зрителя) ставит под сомнение наличие «феномена» как такового. Неопределенность отношения между видимым и невидимым в живописи Хомера такова, что мы не можем с уверенностью сказать, какого рода отсутствие стоит за явленным — отсутствие невидимого и являющего себя «феномена» или радикальное отсутствие феномена как такового. По отношению к Хомеру (но и по отношению к Икинсу) мы не в состоянии установить, существует ли нечто, являющее себя в видимом на холсте, или за явлением нет никакого феномена, но лишь чистое пугающее отсутствие, так сказать зияние небытия.

Вопрос этот выходит за рамки искусствоведения и ведет, скорее всего, в область теологии³⁹. Название картины «Отец возвра-

³⁸ Мартин Хайдеггер. Бытие и время, р. 29.

³⁹ В последнее время своего рода феноменологическую теологию живописи интересно разработал Жан-Люк Марион, который понимает живопись именно как явление невидимого (Jean-Luc Marion. *La croisée du visible*. Paris, PUF, 1996).

щается» как будто намекает на возможность теологического ее толкования. Влиятельный протестантский теолог Карл Барт, обсуждая вопрос о «ничто», утверждал, что в мире существует только Бог и его творение, *ничто* же не является ни тем ни другим. Но это, по мнению Барта, не означает, что «ничто» не существует. С его точки зрения, *ничто* относится к «теневой стороне творения». Когда Бог творит, он осуществляет выбор: «Бог выбирает, а следовательно отбрасывает то, что Он не выбирает. Бог хочет, а следовательно Он противостоит тому, чего он не хочет. <...> Ничто “есть” только на этом основании, но на этом основании оно действительно “есть”»⁴⁰. Мне представляется, что эта бартовская дефиниция «ничто» как «теневой стороны творения» лучше всего передает сущность хомеровского мира. Ничто тут, подобно тени, присутствует в видимом именно как момент сознательного исключения.

Я подробно останавливаюсь на этом призраке негативности у Хомера, потому что считаю его отличительной чертой всего американского радикального провинциализма. Ничто тут возникает из отрицания культурной традиции и последовательного акцентирования чистой *фактичности*, которая превращает артефакты и человеческие фигуры в некие природные явления. Именно в этом смысле натуралист Одюбон — принципиально американский мастер. Провинция объявляет себя местом без традиции и культуры, по существу уголком природы, где вещи и тела возникают без ореола смысла. Они даются нам так, как если бы только что возникли и еще не имеют имен. Но эта голая *фактичность* провинциального мира оказывается эквивалентной абсолютной *пустоте* — *теневой стороне творения*. Ничто оказывается тем, от чего отвернулся американский Бог в момент творения, — миром смыслов, традиций, в широком понимании — культуры, всего того, что осталось в Европе. На месте этих утраченных смыслов возникает гнетущее «ничто» американской провинции. Мне вообще представляется, что наиболее значительной чертой американского искусства является эта необыкновенная способность *представлять зияние ничто в формах интенсивного присутствия фактичности мира*.

Эта особенность характерна для пейзажей Эдварда Хоппера, для фотореализма, для минимализма и поп-арта, для черных полотен Эда Рейнхардта, картин Френка Стеллы и поп-арта Роберта Раушенберга⁴¹. Клемент Гринберг видел в работах Хомера чисто

⁴⁰ Karl Barth. Church Dogmatics. New York, Harper & Brothers, 1962, p. 139—140.

⁴¹ Эмблематическим жестом Раушенберга мне представляется его работа 1953 года, для которой он взял рисунок де Кунинга и стер его ластиками (по его признанию, он стирал его три недели подряд десятком различных ластик-

американское пристрастие к фактам: «он любил *факты* больше чего бы то ни было. Своего рода фактичность, — писал он, — далеко не последнее из достоинств его позднего творчества...»⁴² Но разве не принадлежит к тому же типу сознания декларация Френка Стеллы: «Моя живопись основана на том факте, что тут *есть* только то, что может быть увидено. Это действительно — объект. Всякая живопись — это объект, и всякий, кто в это достаточно вовлечен, в конце концов вынужден смело признать объектность того, что он делает. Он делает вещь»⁴³. Под «объектностью» и «объектом» Стелла понимает «вещь» в ее фактичности и материальности. Но эта фактичность совершенно иного рода, чем в российском послереволюционном производственном искусстве, для которого был принципиален сам жест делания, из-за которого финальный продукт производства — вещь — оказывался несущественным. Фактичность американского искусства не производственна, она целиком располагается в плоскости бытия как ничто.

Знаменитый «Спиральный мол» Роберта Смитсона — произведение, которое не отсылает ни к чему иному за пределами собственной конфигурации в труднодоступном ландшафте, можно отнести к тому же направлению натуралистической фактичности, сознательно отсекающей связи с культурой и прокламирующей радикальный провинциализм. Не случайно Смитсон был ориентирован в своей работе (как и Одюбон) на опыт музеев естественной истории, а не музеев изящных искусств⁴⁴. Напомню о значении, которое имело понятие «буквальности» (*literalness*) в обсуждении современного американского искусства, начиная с Клемента Гринберга. Гринберг считал, что основное свойство современного искусства — это отказ от принципа объемности и иллюзии (который Гринберг связывал со скульптурой) и ориентация на «оптическую буквальность» (*literally optical*). Эта связь с оптической буквальностью интерпретировалась им в духе Торо как близость не к культуре, но к науке: «То, что визуальное искусство должно ограничивать себя исключительно данным в зритель-

ков). Здесь пустота и фактичность объединены с предельной полнотой. Эта работа Раушенберга имеет смысл лишь в той мере, в какой она является результатом действительного стирания *фактически* нанесенной де Кунингом линии. Пустота Раушенберга тут является как феномен в невидимом рисунке другого художника.

⁴² Clement Greenberg. *Art and Culture*. Boston, Beacon Press, 1961, p. 188.

⁴³ Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser. — In: *Theories and Documents of Contemporary Art*. Ed. by Kristine Stiles and Peter Stelz. Berkeley, University of California Press, 1996, p. 121.

⁴⁴ См.: Ann Reynolds. *Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite*. — October, n° 45, Summer 1988, p. 109—127.

ном опыте и не отсылать ни к чему существующему в иной сфере опыта, получает исключительное оправдание в научной логике»⁴⁵. Гринберг писал о «схождении» искусства и науки. Идеи оптического буквализма затем были развиты Майклом Фридом⁴⁶ и дали повод для одной из самых прославленных дискуссий в американском искусствоведении. Показательно, что понятие оптического «буквализма» (а я бы сказал *фактичности*, то есть исключения всего, что существует «в иной сфере опыта») проецируется в рамках этой дискуссии почти на всех ведущих американских художников. Линда Нохлин еще в начале 1970-х годов указывала на прямую связь абстрактного экспрессионизма, полностью вытесняющего предмет, с фотореализмом. И дело даже не в том, что некоторые художники, такие, например, как Филип Перлстайн, приняли участие в обоих движениях. Нохлин указывала на определяющую роль, которую сыграл в абстрактной живописи метод «нового реализма», и привела целый список стилевых элементов американского реализма⁴⁷, обнаруживаемых и в американской абстракции: «Крупность масштаба, неизменное сознание плоскостности поля живописной поверхности, внимание к измерениям, пространству, интервалам, холодный, урбанистический тон, с характерным для него утверждением живописи как живописи, как буквального факта, отказ от экспрессивного мазка...»⁴⁸

Я, разумеется, не в состоянии тут входить в детали эстетики послевоенного американского искусства. Я ссылаюсь на эти факты недавней истории, только чтобы показать, до какой степени новейшее интернациональное искусство Америки является продолжением опыта радикального провинциализма конца XIX столетия. Факт этот, однако, представляется мне менее удивительным, чем может показаться. Ориентируясь на чистую фактичность, доведенную до логической обращенности к *ничто*, отрицая связь с культурой метрополии, радикальный провинциализм сознательно доводил свою провинциальность до парадоксального самоотрицания. По существу, он снимал с себя налет европейской традиции, тем самым подготавливая явление модернизма в его интернациональ-

⁴⁵ Clement Greenberg. *Modernist Painting*. — In: Clement Greenberg. *Collected Essays and Criticism*, v. 4. *Modernism with a Vengeance 1957—1969*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 91.

⁴⁶ См.: Michael Fried. *Art and Objecthood*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

⁴⁷ Характерным образом, однако, она возвела эти стилевые черты к французскому реализму, в частности к Курбе.

⁴⁸ Linda Nochlin. *Realism Now*. — In: *Super Realism. A Critical Anthology*. Ed. by Gregory Battock. New York, E. P. Dutton, 1975, p. 115.

ном аспекте. Интернационализм в конечном счете формулируется в категориях отрицания локальной специфики, даже если эта специфика являет себя в Париже. Разрыв с культурной традицией, проявляющий себя у Икинса и Хомера, странным образом оказывается национальной, то есть локальной характеристикой того парадоксального провинциализма, который существует в американском искусстве уже почти полтора столетия и который питает интернациональность американского же модернизма.

Глава 13

ЭСТЕТИКА И МЕСТО ОТСУТСТВИЯ

«Ничто», ставшее едва ли не центральным топосом американского радикального провинциализма, имело богатую позднюю биографию в модернистском и постмодернистском искусстве. Биография эта может быть прослежена вплоть до сегодняшнего дня, когда ничто вступает в далеко не тривиальные отношения с центральными для эстетики категориями пространства и формы. В «изобразительном искусстве» пространство всегда исторически понималось как форма. Искусство мыслилось как способ *оформления* пространства.

Эстетика в значительной мере утратила свое значение для искусства тогда, когда искусство перестало оцениваться через критерий формы. В 1948 году в известной статье «Кризис станковой живописи» Клемент Гринберг писал о том, что в современной живописи исчезло понятие привилегированной точки, все места холста стали равными друг другу: «художник делает каждый элемент и каждую зону картины эквивалентной по акцентировке и выделенности»¹. «А само понятие единообразия — антиэстетично»², — утверждал Гринберг. Примером эквивалентности всех частей холста для критика служило творчество Джексона Поллока. Для Гринберга холсты Поллока не имеют формы, а потому антиэстетичны. Форма для него всегда предполагает различную значимость разных пространственных зон произведения. Сегодня, впрочем, картины Поллока вполне подпадают под понятие формы, а потому кажутся вполне эстетическими феноменами.

Гринберг оценивает эстетическое в живописи через своеобразно понятое единообразие пространства полотна. Полотно для Гринберга — это однородная поверхность, то есть абсолютный эквивалент однородного пространства физики Нового времени. И это однородное пространство *размечается* художником таким образом, что оно становится разнородным. Пространство приобретает структуру «мест» — *toroi*. Художник, работающий в категориях формы, выделяет элементы и зоны, акцентирует их, придает им характер особого, *выделенного места* на плоскости. Современный художник не знает формы, потому что утрачивает ощущение особенности мест, зон на полотне.

¹ Clement Greenberg. Art and Culture. Boston, Beacon Press, 1961, p. 156.

² Ibid., p. 157.

Это исчезновение мест (каждое из которых отличается от другого, маркировано) эквивалентно исчезновению эстетического и, по мнению многих теоретиков, является важнейшим признаком современности. Хайдеггер и Карл Шмитт говорили в связи с современностью об *Entortung* пространства, то есть об искоренении мест из пространства. Исчезновение мест — это, для Хайдеггера, исчезновение связи с землей и утверждение понимания земли как пустой однородности. При этом пустое пространство, *простор* Хайдеггер понимал как готовность к образованию нового места, он говорил о просторе как о «высвобождении мест»³ — термин, предложенный В. Библихиным для *Entortung*'а

Архитектура авангарда выражала этот культ пустоты и однородности. Для модерна разрыв связи с местом означал и установление определенного рода свободы, независимости человека. Для Шмитта *Entortung* прежде всего связан с открытием земель для покорения, для постоянного движения вперед: «eine Totale Mobilmachung intensiver Art, eine allgemeine Entortung» (тотальной мобилизации интенсивного типа, общей детерриториализации)⁴. Для многих мыслителей «освобождение от места» как принцип эмансипации связывался с увеличением роли денег при капитализме. Деньги воплощают оторванность от всякого «места», чистую идею неукорененной циркуляции. Об этом писал, например, Зиммель в «Философии денег»⁵. *Entortung* соответственно оказывается важнейшим условием продвижения товаров на рынке, в том числе, замечу, и на рынке искусств. Таким образом, исчезновение эстетического, сопровождающее *Entortung*, в полной мере вписывается в стратегию окончательного превращения искусства в товар.

Прежде чем перейти к дальнейшему, я бы хотел остановиться на некоторых высказываниях Бориса Гройса, в которых интересу-

³ Мартин Хайдеггер. Искусство и пространство. — В кн.: М. Хайдеггер. Бытие и время, с. 314.

⁴ Carl Schmitt. *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus publicum europaeum*, Berlin, Duncker & Humblot, 1950, S. 210. — Cit. in: Massimo Cacciari. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 169—170.

⁵ Зиммель писал о разных формах свободы, связанной с деньгами, например об уменьшении прямой зависимости от людей или о возрастании дистанции между человеком и его собственностью, отрыве от *места* владения (см.: Georg Simmel. *The philosophy of Money*. Boston — London, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 332—334). Современный антисемитизм традиционно устанавливал эквивалентность между деньгами и еврейской неукорененностью в место. См. также: Jacques Attali. *Les Juifs, le monde et l'argent*. Paris, Fayard, 2002; Edouard Valdman. *Les Juifs et l'argent. Pour une métaphysique de l'argent*. Paris, Biliblieurope, 1999.

ющая меня проблема представлена особенно ярко. То, что говорит Гройс, конечно, не является чем-то уникальным, его высказывания интересны своей бескомпромиссной радикальностью. Первый набор высказываний взят мной из длинного интервью, данного Гройсом Михаилу Рыклину в 2000 году. Гройс утверждает, что сегодня культура существует исключительно в условиях международного рынка, который лишает смысла любые разговоры о какого бы то ни было рода институциях, в том числе таких общепринятых, как массовое, популярное или элитное искусство: «...сейчас наступило время рынка. В условиях рынка, в отличие от контекста институции и от условий тоталитарной политики, проблема границы ставится совершенно иначе. <...> Через границу идет торговля. То есть характер этой границы, ее природа являются предметом торга»⁶. Гройс упрекает многих современных теоретиков в том, что они «не понимают, что никакой массовой культуры вообще не существует. Это все иллюзии 80-х годов. На самом деле везде есть такие же люди, как они. Между ними и Мадонной нет никакой разницы. Она тоже не феномен массовой культуры; она — отдельный человек, который сумел создать свой имидж, закрепить свою территорию. <...> Вся культура функционирует одинаково. Она вся индивидуальна, она вся коммерциализирована; и там, где она наиболее коммерциализирована, там же она индивидуализирована. <...> Между маркой “Деррида”, маркой “Мадонна”, маркой “Мерседес”, маркой “Макдональдс” нет в принципе никакой разницы»⁷. Рыночная стратегия и успех определяются успехом в продвижении собственного имени, которое сегодня неотличимо от коммерческих брендов. «Идентичность, — утверждает Гройс, — понятие капиталистическое, рыночное. Идентичность функционирует, поскольку функционирует дело, имеющее определенное имя <...>, сфера культуры, валоризованная сфера — это сфера фирм или марок, будь то “Деррида”, “Кабаков” или “Мерседес”...»⁸.

Иными словами, Гройс стоит на радикальной позиции *Enttötung*⁹. Естественно, он отрицает любое представление о различных формах дискурса, отражающих различие в типах культур, более того, он в принципе не признает вообще наличия национальных культур: «...массовая американская культура возникла в результате действий Энди Уорхола; ее без него просто нет. <...> То же самое и Кабаков. Он создал иллюзию советской культуры, которой в реальности не было. <...> Никакой американской культуры

⁶ Медиум и Дискурс. Беседа с Борисом Гройсом. — В кн.: Михаил Рыклин. Деконструкция и деструкция. М., Логос, 2002, с. 212.

⁷ Там же, с. 214.

⁸ Там же, с. 218.

реально не существует. Все эти мифологемы выдуманы...»⁹. Существует только поле совершенно атомарных индивидов, которые реализуют на рынке бренды, с которыми могут связываться иллюзии существования американской или советской культуры. Культура, а вернее, рынок похожи тут на полотно Поллока в интерпретации Гринберга. Они не знают акцентов и выделений (здесь все точки равнозначны), хотя и борются за успех и господство своего бренда на рынке. Но сам по себе рынок совершенно «однороден» и не знаком с реальностью *мест* — будь то Америка или СССР.

Тем более интересно, что тот же Гройс обратился к теме топологии современного искусства, то есть к описанию места. В своих рассуждениях он исходит из разработанного Бенямином представления о том, что искусство в век механической воспроизводимости утрачивает ауру как продукт вписанности в фиксированный контекст, в некое *место*. Современное искусство — это искусство, утратившее место и оригинал. Но, замечает Гройс, если возможна детерриториализация произведения искусства, то возможна «и операция локализации, ретерриториализации копии. Мы способны не только сделать копию из оригинала с помощью техники репродукции, мы можем сделать оригинал из копии с помощью топологического перемещения копии: с помощью техники инсталляции»¹⁰. Инсталляция является *суррогатом места* в условиях рынка. Она позволяет художнику что-то включать в некий контекст, а что-то исключать из него, она обладает своего рода магией восстановления истинности и уникальности, необходимых для поддержания ценности произведений искусства на рынке. Рынок снимает уникальность с товаров, инсталляция же на время своего существования реставрирует (в режиме современности) несовременные формы существования искусства¹¹. При этом ценность приписывается не самим объектам, а жесту включения их в инсталляцию, так как изъятые из нее предметы утрачивают ценность и истинность.

⁹ Михаил Рыклин. Деконструкция и деструкция. М., Логос, 2002, с. 224—225.

¹⁰ Борис Гройс. Топология современного искусства. — Художественный журнал, № 61—62, 2006, с. 13.

¹¹ «Инсталляция есть, как было сказано, ограниченное пространство присутствия, где различные изображения и объекты упорядочены и выставлены. Эти образы и объекты представляют себя самым непосредственным образом. Они существуют здесь и сейчас — и они полностью видимы, даны, несокрыты. Но они несокрыты до тех пор, пока они являются частью именно этой конкретной инсталляции. Взятые по отдельности, эти объекты и образы не претендуют быть несокрытыми и правдивыми... <...> Мы можем сказать: инсталляция формирует и делает очевидными условия правдивости для образов и объектов, которые эта инсталляция содержит» (там же, с. 17).

В этом смысле инсталляция — это *место* реализации воли художника, она целиком зависит от его бренда. Если раньше, во времена Гринберга, место возникало в результате разметки произведения, холста например, и проецировало на холст форму, то теперь место возникает как временно маркированное пространство, в которое помещается безразлично какой объект. Форма больше не проецируется на объект, но принадлежит тому маркированному пространству, в которое объект помещается.

Когда-то считалось, что местом валоризации предмета может быть музей. Но музей слишком явно является «не-местом». Именно в музей, как в «не-место», свозились утрачивающие ауру предметы церковного искусства, потерявшие свое *место* в церквях. К тому же музей не связан с индивидуальным жестом художника или куратора. Инсталляция теперь занимает внутри музея (или вне его) положение временного организованного места, в котором фиксируется настоящее как форма присутствия. Инсталляция оказывает именно миражом места, вне места¹².

По существу, инсталляция — это место представления некоей коллекции, некоего архива, отобранных художником или куратором (если выставку представить в качестве инсталляции). Сам факт собирания неотделим от организации места. Хайдеггер считал, что пустота пространства — это только открытость, которая подготавливает явление места, возникающего из собирания воедино¹³. Пребывать в некоем месте означает собирать: «...основная характеристика пребывания в месте это сохранение, сбережение»¹⁴. Массимо Каччари считает, что *Entortung* прежде всего разрушает способность к собиранию¹⁵. В этом смысле не столько инсталляция создает место, сколько собирание создает инсталляцию. Инсталляция — это симулякр места, созданный неким собранием предметов. Симулятивность этого места следует из его способности быть перенесенным в иное пространство или просто быть ликвидированным. Это именно место эпохи рынка, которое блуждает вместе с набо-

¹² Гройс даже говорит об особой материальности инсталляции, возникающей из ее пространственности: «...инсталляция материальна *par excellence*, поскольку она пространственна, — а существовать в пространстве (быть пространственно протяженным) есть наиболее универсальное определение того, что значит быть материальным» (там же, с. 15).

¹³ Хайдеггер прямо говорил о связи места с собиранием: «Место открывает всякий раз ту или иную область, собирая вещи для их взаимопринадлежности в ней» (Мартин Хайдеггер. *Время и бытие*, с. 314).

¹⁴ Martin Heidegger. *Building Dwelling Thinking*. — In: M. Heidegger. *Poetry, Language, Thought*. New York, Harper & Row, 1971, p. 150.

¹⁵ Massimo Cacciari. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 168.

ром товаров, предметов. Связь инсталляции с витриной магазина для меня несомненна. В витрине товар приобретает экспозиционную ценность предмета, который временно исключен из циркуляции и потребления, а потому особенно валоризован.

Характерным примером бродячих и детерриториализованных «мест» являются «алтари», «монументы» и «киоски» Томаса Хиршхорна. Особенность произведений Хиршхорна заключается в том, что он делает свои скульптуры и инсталляции из дешевых недолговечных материалов, вроде кусков картона. Из картона, бумаги и набора дешевых предметов Хиршхорн построил четыре алтаря, три монумента и восемь киосков. Каждая из этих инсталляций посвящена какой-нибудь известной фигуре. Монументы посвящены философам — Спинозе, Делёзу и Батаю. Киоски — Роберту Вальзеру, Эмилио Нольде, Любови Поповой, Фернанду Леже, Ингеборг Бахман и т.д. Эти инсталляции могут переноситься с места на место, их функционирование неотрывно от детерриториализации. «Монумент» Спинозе стоял в течение нескольких месяцев в районе красных фонарей в Амстердаме возле секс-шопа, «монумент» Батаю — в турецком районе немецкого города Касселя и т.д.

Впервые Хиршхорн хотел построить «киоск» в вестибюле института мозга в Цюрихе. Вот как он описывает свой проект: «Я хотел создать отдельное пространство (*separate room*), которое было бы там только шесть месяцев, вроде такого киоска, которые имеются в тюрьмах и госпиталях. Вы входите в них, так что исчезает необходимость быть в одном, а не в другом пространстве»¹⁶. Монумент или киоск имеют смысл только как места, которые создаются нарушением гомогенности пространства. Отсюда острая необходимость подчеркивания абсолютной непринадлежности алтарей или киосков окружающему миру. Место создается только в силу своей абсолютной гетерогенности и детерриториализованности. Показательно, что в монумент Батаю в Касселе был включен пивной бар, где посетитель мог проводить время. Инсталляция оказывается сродни не только витрине, в которую, естественно, нельзя войти, но и бару, в котором можно сидеть.

Entortung оказывается почти непременной частью художественного проекта, внешне привязанного к конкретности места. В 1992 году словенская группа NSK Embassy Moscow, где NSK расшифровывается *Neue Slovenische Kunst*, провела на Красной площади в Москве акцию под названием *Black Square on Red Square*. Участники акции вынесли на Красную площадь огромный черный квадрат из ткани (73х73 фута) и развернули его. Меня в данном

¹⁶ Benjamin H. D. Buchloh. An Interview with Thomas Hirschhorn. — October, n° 113, Summer 2005, p. 85.

случае мало интересует программа акции, связанная с выносом «Черного квадрата» Малевича на Красную площадь. Гораздо интересней то, что вся акция имела смысл только при учете английского ее названия, где Красная площадь называется Red Square, то есть Красный квадрат. Черный квадрат, таким образом, вводился в пространство Красного квадрата. Существенно, однако, то, что никакого Красного квадрата в Москве не существует, а Красная площадь никак не может ассоциироваться с супрематизмом. Вынос черного квадрата, который сам по себе отмечает исчезновение места и утверждение пространственной беспредметности, таким образом, происходил как нечто имеющее смысл лишь в лингвистической реальности. Материальная реальность и исторический символизм Красной площади игнорировались NSK Embassy Moscow; акция происходила в полностью детерриториализованной плоскости, в месте, которого нет, но которое странно вписано в Красную площадь языком международного рынка — английским. На английского рыночного потребителя или эксперта, собственно, и была рассчитана вся эта акция. Именно в категориях и в языке международного рынка Черный квадрат и Красный квадрат сочетались и имели смысл. Речь в данном случае шла именно о месте, которое прописано вне всякой пространственной реальности в воображаемом пространстве рынка. *Место* парадоксально задается тут чистым Entortung'ом.

Лучшим из известных мне комментариев на тему рыночного воздействия на пространственные структуры воображения является проект Комара и Меламида «Американские мечты» (American Dreams), реализованный в Нью-Йорке в 2001 году. Проект выстроен вокруг фигуры Джорджа Вашингтона, лидера Американской революции, чье изображение канонизировано портретом на долларовой бумажке. Комар и Меламид собрали большую коллекцию разнообразного китча, «американцы» с изображениями Вашингтона. Вся эта многообразная коллекция статуэток и портретов оказалась воспроизведением лика с долларовой бумажки (илл. 76, 77). Деньги в данном случае парадоксально выступают в качестве оригинала. Из собранной коллекции выросла серия собственных произведений Комара и Меламида, своего рода продолжение коллекции. Проект выделяет связь (или циркуляцию) мотивов: революция — авангард — деньги. Все три мотива связаны с Entortung'ом, утратой места и с возможностью перемещать фигуру из одной мотивной зоны в другую. Так, Джордж Вашингтон перемещается с денег в контекст русской революции, а та, в свою очередь, в контекст американского рынка. Авангард успешно осуществляет связь между революцией и рынком. Эта циркуляция мотивов зафиксирована, например, в полотне «Ленин, Вашингтон, Дюшан



Илл. 76

и Дункан» (илл. 78). Здесь Вашингтон с доллара стоит в классической позе Ленина рядом с Ильичем, а Айседора Дункан в виде революционной аллегии свободы сыплет доллары в руку Дюшана, зажавшего под мышкой книгу под названием «Революция». В экспозицию проекта были включены коллажи, внизу которых размещались фотографии художника, проходящего сеанс психоанализа. А верхняя часть коллажей была составлена из смешанных изображений арки Вашингтона в Нью-Йорке (илл. 79) и российских реалий — куполов церквей или картины, изображающей марш пионеров у памятника Сталину (илл. 80). Смешение мест является тут прямым результатом циркуляции фигур в контексте революции/рынка. Место тут составлено именно по принципу коллекции (из которой оно, собственно, и сделано, склеено). Кентавр церкви и арки Вашингтона — это именно *место* в контексте всеобщего рынка, сделанное по принципу смещений и контаминаций, характеризующих работу сновидения у Фрейда. Коллаж — это коллекционирование фиктивных мест, таких как иллюзии, мечты, грезы,



Илл. 77

сновидения. В интервью художники заявляют: «Каждый что-то коллекционирует. Например, каждый коллекционирует деньги. Некоторые не принимают душа, потому что собирают запах собственного тела. Существуют многие способы коллекционирования. Это один из основных инстинктов человечества. Даже с фрейдистской точки зрения, исток коллекционирования — это наша любовь к собственным экскрементам»¹⁷. Напомню общеизвестный факт, что деньги у Фрейда эквивалентны экскрементам¹⁸.

Места у Комара и Меламида или у Хиршхорна — это прежде всего места памяти. «Психоаналитические» коллажи «American Dreams» прямо отражают память и опыт художников, испытавших

¹⁷ Komar & Melamid Talk about Collecting and Dreaming. An Interview with Amy Ingrid Schlegel. — In: Komar & Melamid's American Dreams. Philadelphia, Philadelphia Art Alliance, 2001, p. 22.

¹⁸ До сих пор классическим исследованием этой темы остается: Norman O. Brown. Life against Death. New York, Vintage, 1959, pp. 177—304.



Илл. 78



Илл. 79



Илл. 80

на себе жизнь в России и в Америке. Места в таком контексте выступают в качестве мнемонических топосов. Древние мнемонические трактаты рекомендовали для запоминания ассоциировать слова с образами и размещать их в воображении в определенных хорошо знакомых местах. Влиятельная «*Rhetorica Ad Herennium*» советовала различать фон и изображение. «Искусственная память, — говорилось в ней, — включает фоны и изображения. Под фонами я понимаю такие сцены, которые искусственно или естественно выстроены в миниатюре, завершенные и бросающиеся в глаза, так что мы можем легко ухватить их и обозреть естественной памятью, — например, дом, пространство между колонн, укромный уголок, арка и т.д.»¹⁹. Все эти «фоны», все эти воображаемые места памяти не имеют никакой локализации, они внепространственны и служат лишь для накопления риторических топосов. Эти «склады» готовых риторических фигур, как называл их Эрнст Роберт Курциус²⁰, использовались ораторами в их речах. Место в риторике тесно связано с фигурами. Оно, собственно, и являет себя вне пространства, как фон, на котором всплывает фигура — всплывает и фигуративно замещает собой непосредственный предмет речи. Место генерирует фигурацию как сдвиг, который, в сущности, отрицает какую-либо локализацию.

Точно так же коллекция — это способ постулирования места, а деньги, свободно циркулируя, уничтожают индивидуальность мест. Что же произойдет, если мы начнем коллекционировать деньги? Мы получим фикцию мест, включенных в процесс всеобщей циркуляции.

Деньги с самого начала парадоксально сочетают в себе способность свободно циркулировать (их ценность во многом зависит от того, до какой степени они в состоянии выйти за рамки непосредственного места своей чеканки) с маркированностью места их изготовления. Поэтому с самого начала деньги несут на себе отпечаток места их чеканки, с которым связывается ответственность за их полновесность. Штамп изготовителя, указание на *место* производства избавляли от необходимости взвешивать в отдельности каждую монету, а потому ускоряли и расширяли их циркуляцию. Сложность, однако, заключалась в том, что своего рода подпись, отпечаток чеканщика были известны лишь ограниченному коли-

¹⁹ *Rhetorica Ad Herennium*. — In: *Readings in Classical Rhetoric*. Ed. by Thomas W. Benson and Michael H. Prosser. Bloomington. Indiana University Press, 1972, p. 294.

²⁰ «В античной системе риторика топики — это склады. В них находились идеи самого общего рода, такие, которые можно было использовать в каждой речи, в каждом письменном тексте» (Ernst Robert Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1953, p. 79).

честву связанных с ним людей. Отсюда возникла необходимость фиксировать место знаками, по существу уже оторванными от места и утрачивающими свою уникальность. Михаэль Хуттер утверждает, что успех афинских драхм был связан отчасти с тем, что они изображали на одной стороне голову Афины, а на другой ее тотемную птицу — сову²¹. Таким образом, *привязанность к месту фиксируется знаками, не имеющими местного значения. Это абстрагирование от материальности и превращение знака места в генератора фикции места* еще в большей степени заявляют о себе в бумажных деньгах, которые вначале, в виде банковских обязательств, отсылали к некоей ценности в банковских сейфах, на которую их можно было обменять. Они отсылали к месту и материи (золоту). Брайан Ротман говорит в таком случае о первичности предмета по отношению к знаку. Сначала есть золото, а потом возникает бумага, которую можно на него обменять. Сегодня же деньги полностью избавились от фикции первичности предмета, теперь знак сам образует предмет, производит ценность²². К этому и сводится мораль проекта Комара и Меламида.

Эта фиксированность места как не-места в деньгах отсылает нас еще раз к замечанию Комара и Меламида о связи коллекционирования с экскрементами. В начале 1970-х французский психоаналитик Серж Леклер заметил, что во многих произведениях поп-арта используются отбросы, хлам, чье место — мусорная свалка. Хорошо известно, что эта тенденция, начатая поп-артом, получила дальнейшее развитие во множестве инсталляций, в том числе, например, у Кабакова. Вот как описывает набор элементов инсталляции Кабакова «Веревки» Александр Раппапорт: «Собственно, “вещами” их даже трудно назвать, ибо эти вещи или вещицы — маленькие осколки и обрывки некоего, вообще говоря, мусора или хлама, того, что обычно можно выбросить в первую попавшуюся урну: конфетные обертки, окурки, огрызки карандаша, клочки бумажек, квитанций, трамвайных билетов, пробки из-под пивных бутылок, какие-то черепки, осколки, тряпочки и т.п.»²³.

Все эти «вещицы», потому что вещами их действительно невозможно назвать, похожи на «частичные объекты», как их определяла Мелани Кляйн. «Частичный объект» — это часть тела, оторван-

²¹ См.: Michael Hutter. The Early Form of Money. — In: Problems of Form. Ed. by Dirk Baecker. Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 114—118. Хуттер говорит в связи с этим о колебании между частным и публичным в деньгах.

²² См.: Brian Rotman. Signifying Zero. The Semiotics of Zero. Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 53—54.

²³ А. Г. Раппапорт. «Веревки» Ильи Кабакова. Опыт интерпретации концептуального ассамбляжа. — Советское искусствознание, вып. 26, М., Советский художник, 1990, с. 32.

ная от целого. Лакан на основании теории Кляйн предложил концепцию «объекта *a*». Согласно Лакану, объект *a* — это то, что выпадает из нашего тела (экскременты, взгляд, голос) и что имеет природу частичного объекта, который никогда не может стать целостностью, но способен лишь вызывать фантазм фиктивной целостности.

«Вещицы» кабаковского архива — потому частичные объекты или «объекты *a*», что они, как и вообще отходы жизнедеятельности, не обладают способностью стать самодостаточной целостностью, Вещью с большой буквы. Эти вещицы не имеют денежной ценности, а потому радикально удалены из всеобщего товарооборота. Смысл такого объекта заключен только в том, что он оторван от целого, к которому отсылает, которое закладывает. Его значение исчерпывается тем, что он выброшен, потерян, что он — отброс. Но, поскольку целое, к которому он отсылает — фиктивное, он превращается из вещи в означающее (Леклер говорит о его превращении в букву), означаемым которого является именно эта фиктивная тотальность. *Реальность предмета в такой перспективе оказывается выраженной только в его отсутствии*, пустоте, провале. Только в провале (*manque*) отражается реальность, потому что только провал невозможно назвать, только он противостоит тотализирующей фикции означаемого. Этот провал, чернота, отсутствие, ничто — возможно, как раз то, что стремился выразить своим «Черным квадратом», своей «беспредметностью» Малевич. Дыра вызывает у человека чувство неизбывной гнетущей тревоги, и эта гнетущая реальность отсутствия придает особое значение тому, что Леклер называл «буквальной конструкцией» (*construction littérale*). Когда ткань мира разрывается и в ней обнаруживается провал, неназываемое, отсутствие, считал Леклер, сознание цепляется за любую частичную репрезентацию, подворачивающуюся под руку, лишь бы она была связной и узнаваемой: «часть тела, но также часть одежды или мебели, способных завуалировать этот неназываемый ужас»²⁴. Эти вторичные объекты и составляют буквальную конструкцию, отделяющую нас от «непосредственного присутствия реальности (отсутствия) объекта»²⁵.

Если признать наличие связи между мусорными архивами многих современных инсталляций и частичными объектами, то мы должны признать, что они скрывают собой именно отсутствие, провал, ничто. Коллекции, составленные из таких «вещиц», как будто собирают место из пустоты (вполне в духе Хайдеггера), но в действительности *маркируют это место как пустоту*, как провал

²⁴ Serge Leclaire. *Démasquer le réel*. Paris, Seuil, 1971, p. 87.

²⁵ Ibid.

(тоже в духе Хайдеггера, который видел в *месте* прямое порождение раскрытия, простора, собственно зияния). Именно с этими «буквальными конструкциями» у психотиков часто связываются фобии. В прямой форме эти обработки дыр, провалов представлены, например, в «Ноле в объекте» Тимура Новикова и Ивана Сотникова (1982) или в известной инсталляции Ильи Кабакова «Человек, который улетел в Космос из собственной квартиры» (1982), где физически представлена дыра в потолке, а пустая комната с зияющей дырой напоминает свалку хлама²⁶.

Не так давно Хол Фостер написал эссе под названием «Архивный импульс», в котором анализировал частные архивные построения целого ряда художников (Хиршхорна, Тесайты Дин, Сэма Дюранта). Он отметил в них следы параноидального сознания, которые Фостер объяснил попыткой удержать фрагментацию элементов в таком состоянии, чтобы не допустить образования символических тотальностей. Паранойя в таком контексте — это анти-тотализирующая установка, «ведь что такое паранойя, если не практика насильственных связей и дурных комбинаций»²⁷. Мне, однако, представляется, что внешне непротиворечивые «букральные конструкции» могут быть гораздо глубже связаны с реальностью зияния, чем любые ходы архивирующей псевдопаранойи.

Большие инсталляционные архивы часто характеризуются именно отношением к пустоте и ничто. И речь идет не только о ностальгии, которая вписана в архив как в аналог памяти о минувшем. В 1980 году Сол Левитт показал в музее Уитни работу под названием «Автобиография». Она представляла собой серию из 1071 маловыразительной черно-белой фотографии бытовых предметов, аранжированных в квадраты, собранные в решетку. На фотографиях были изображены части туалета, ботинки, кухонная утварь, домашние растения и т.д. Левитт сделал эти фотографии с вещей, которые накопились в его доме. А поводом для их фотографирования был переезд в Италию. Как заметил Артур Данто, в этом наборе, представлявшем «Автобиографию» художника, отсутствовала лишь одна фотография — самого художника. Стремясь представить читателю это произведение Левитта, Данто писал: «Инвентарь определяет норму быта для людей определенного класса — не очень богатых, но и не очень бедных. В более метафизическом плане эти предметы относятся к тому, что Хайдеггер обозначает как

²⁶ О теме ноля в работах Новикова и Кабакова см.: Екатерина Андреева. Всё и ничто. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2004, с. 453—493. Андреева показывает, что важной составляющей некоторых работ Новикова и Кабакова является «материализация пространственного ноля».

²⁷ Hal Foster. *An Archival Impulse*. — October, n° 110, Fall 2004, p. 21.

Zuhandenheit — подручные — такие вещи, которые замечаешь, только когда их нет под рукой, а их отсутствие нарушает гладкое течение повседневности»²⁸.

Хайдеггер писал о подручном, что оно превращается в наличное, когда в нем чего-то не хватает, когда в нем есть изъян, делающий его неприменимым: «Подручное, чье отсутствие под рукой замечено, переходит в модус *навязчивости*. Чем настоятельнее надобность в пропавшем, чем собственнее оно встречает в своем отсутствии под рукой, тем навязчивее делается это подручное, а именно так, что кажется теряющим характер подручности. Оно обнажается как всего лишь наличное, от которого невозможно отделиться без недостающего»²⁹. Подручное становится наличным в силу имеющегося в нем изъяна, неприменимости. Когда инструмент или бытовой предмет под рукой и используется нами, мы его не замечаем. Именно отсутствие, тапкие структурирует наш мир так, что частичный предмет становится навязчиво наличествующим. В произведении Левитта 1071 незаметный предмет становится полновесным. Но эта навязчивость наличия, которая в них обнаруживается, не просто связана с тем, что их фотографии помещены в инсталляцию. Их *наличие* связано именно с тем, что они не используемы, что они лишь фотографические призраки предметов. Их *наличие* буквально связано с их отсутствием, с изъяном, с нехваткой.

Александр Бродский представил в Нью-Йорке в галерее Рона Фельдмана инсталляцию под названием «Grey Matter» — «Серое вещество». Здесь были во множестве представлены обычные бытовые предметы, вроде сфотографированных Левиттом, но выполненные в серой глине. Утюг, галстук, кастрюля и т.д. — и все из серой глины. Речь и тут шла о трансформации подручного в наличное и неприменимое. Серый цвет создавал, как и черно-белая фактура фотографий у Левитта, эффект единообразия всех различных бытовых форм. Кроме того, он явно отсылал к серому веществу мозга и сновидению, грезе. Наличное, материально присутствующее здесь, являло себя как подчеркнуто отсутствующее. Чем более навязчиво присутствие этих предметов, тем больше их «реальность» дается нам как реальность отсутствия, нехватки.

Когда-то Уайтхед ввел в оборот понятие «простого местоположения» (simple location). Он определил понятие «простого местоположения» как возможность сказать о некоем материальном теле, что «оно находится *здесь* в пространстве и *здесь* во времени, или же *здесь*

²⁸ Arthur Danto. Unnatural Wonders. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p. 93.

²⁹ Мартин Хайдеггер. Бытие и время, с. 73.

в пространстве-времени в совершенно определенном смысле, который не требует для своего объяснения никакой отсылки к иным регионам пространства-времени»³⁰. Уайтхед отдавал себе отчет в том, что «простое местоположение» не имеет шансов быть зафиксированным. И это, конечно, особенно справедливо для рассматриваемых мной случаев, где любая локализация «буквальной конструкции» означает лишь отсутствие реального предмета.

В книге «Сорвать маску с реального» Леклер приводит пример «буквальной конструкции». Пример этот взят из известного описанного Фрейдом случая «Человека с волками». Буквальная конструкция у фрейдовского пациента приняла форму «желтого, подчеркнутого черным». Эта конструкция прямо связана с объектами фобии пациента — бабочкой, осой, грушей и т.д. Именно черный росчерк на желтом, отсылая к объектам страха, был той реальностью, которой прикрывалось отсутствие³¹.

Не зная, можно ли прямо соотносить черно-белую фактуру фотографий Левитта или серость глины Бродского с «буквальной конструкцией». Но с ней, на мой взгляд, превосходно соотносятся некоторые проекты Александра Константинова. Константинов возводит в различных местах инсталляции, материалом для которых служат огромные листы пластика, заштрихованного полосами цветного скотча. Стрoения, сделанные Константиновым, резко выделяются на местности своей яркой красочной фактурой, которая к тому же напоминает штрих графических листов. Эти привлекательные яркие сооружения гораздо навязчивее для глаза, чем их окружение, превращающееся в фон, из которого они агрессивно выступают. Но эта навязчивость присутствия постоянно оборачивается у Константинова дереализацией места, *Entortung*³². В Grand-Lancy близ Женевы Константинов построил так называемую Виллу Бернаскони. Она резко выделяется в окружающей ее зелени своим красным штрихом, придающим объемному сооружению видимость графической плоскости (илл. I—III на цветной вкладке). Чем ярче цветовые поверхности Константинова, чем более броской является создаваемая им «буквальная конструкция», тем менее реальной она выглядит, тем больше ощущение ее химерического отсутствия, скрываемого за ней зияния. Вилла Бернаскони — это типичная конструкция мнимости. Но, пожалуй, еще более радикальным проектом был проект Константинова Chre-

³⁰ Alfred North Whitehead. *Science and the Modern World*. New York, A Free Press, 1967, p. 49. О простом местоположении у Уайтхеда см.: Edward S. Casey. *Getting Back into Place*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 65—66.

³¹ См.: Serge Leclair. *Démasquer le reel*, p. 85.

zeturm в швейцарском городке Штайн на Рейне. Здесь он завернул в свои расчерченные синим скотчем листы подлинный старый дом с обитателями (илл. IV, V на цветной вклейке). Тем самым он выделит этот дом, сделал его особенно зримым, поместил его целиком в свою инсталляцию и одновременно совершенно лишил его реальности. Вместо подлинных старых фахтверков возникли рисованные, дом стал графической плоскостью и перестал существовать как реальный объект. Константинов мощным цветовым ударом своей инсталляции достиг интенсивного эффекта пустоты, исчезновения места³².

В структурировании места активное участие принимает не только коллекция предметов, но в неменьшей мере и *ничто, отсутствие*, которые окружают эти предметы, таятся за ними. Идею о том, что *ничто* может структурировать феноменологическое поле человека, высказал когда-то Сартр в своем капитальном труде «Бытие и ничто». Сартр предлагал вообразить ситуацию, при которой читатель входит в кафе в поисках своего друга, по имени, например, Пьер, но не находит его там. Кафе с множеством посетителей — это фон, из которого мы ожидаем выделить фигуру Пьера. Но один за другим посетители, на которых обращается взгляд, оказываются не тем, кого мы ищем, и они снова растворяются в фоне, исчезая в нем. Происходит своего рода исчезновение попадающих в поле нашего внимания людей, их растворение в *ничто*. Сартр называет этот процесс *néantisation*. Английские переводчики передали это слово как *nihilation*, нигилиция, превращение в ничто. Ничто, отсутствие Пьера производит структурирующий эффект на хаотическую суету неизвестных нам людей. Вот как Сартр описывает это структурирование:

Фигура, которая постоянно скользит между моим взглядом и твердыми реальными предметами в кафе, пребывает в неизменном исчезновении; это Пьер, поднимающийся как ничто на фоне нигилиции кафе. Интуиции, таким образом, предлагается мерцание ничто; это ничто фона, чья нигилиция вызывает к явлению фигуры, и фигура эта — ничто, соскальзывающее как *ничто* на поверхность фона³³.

³² В этом смысле опыты Константинова по своей направленности противоположны заворачиванию, осуществлявшемуся Кристо и Шанной-Клод. Завернутое здание у последних скрывает конструкцию, но указывает на присутствие за тканями материального, реального объекта. У Константинова, наоборот, «заворачивание» элиминирует материальность, отсылает к *ничто*.

³³ Jean-Paul Sartre. Being and Nothingness. New York, A Washington Square Press, 1966, p. 42.

Ничто может пониматься как исток иллюзии присутствия. Целостности, в которые складываются неорганизованные множества, могут быть отнесены к таким иллюзорным объектам, прямо связанным с ничто. Если использовать модель коллекции или инсталляции, то можно сказать, что ни того ни другого в действительности нет. А есть, например, «вещички» Кабакова, множество этих вещичек. Само слово «коллекция» или «инсталляция» помогают этому множеству собраться воедино, и в результате возникает мнимый объект — коллекция, — которого нет, который есть ничто, но который, будучи мнимостью, позволяет состоять структуре, то есть смыслу. Мнимая целостность оказывается результатом структурирования, но она же ретроспективно оказывается и источником смысла, который мы приписываем вновь возникающему, организованному множеству.

Если вновь вернуться к примеру с коллекцией или инсталляцией, то можно представить себе противоречивое множество как просто кучу вещей до их помещения в коллекцию или инсталляцию. Те вещицы, которые попадают в инсталляцию, становятся видимыми в ней, те же, что не попадают в нее, не презентуются множеству и становятся невидимыми. В тех же «Веревках» Кабакова были «выставлены» окурки и отстриженные ногти. Если представить себе окурочек или отстриженный ноготь за пределами инсталляции, на полу, в урне неподалеку и т.д., то эти не представленные в инсталляции вещицы оказываются ничем, они не подвержены счету, не включены в структуру и т.д. Это ничто, это невидимое место, в котором противоречивое множество обнаруживает себя как пустоту, однако, чрезвычайно важно. По мнению Бадью, именно это ничто является *местом*, из которого генерируется структура, из которого разворачивается презентация, но которое само остается непрезентированным: «...всякая структурированная презентация, — пишет Бадью, — не презентует свою пустоту»³⁴. Пустота, ничто — это *место*, с которым невозможна встреча, которое вычитается из презентации структурированного, то есть непротиворечивого множества. Но структурированное множество — коллекция, инсталляция — структурно, обладает смыслом только в той мере, в какой оно соотносимо с непрезентированным, невидимым, отсутствующим.

Если согласиться с такой точкой зрения, то нельзя не признать, что инсталляция или коллекция перестают быть связанными с онтологией присутствия. Вещи, попадающие в них, вовсе не становятся присутствующими. Так же как в феномене *Zuhandenheit* вещи становятся наличными только в силу обнаруживаемого с их помощью отсутствия, в инсталляциях явление «вещиц» превращает саму инсталляцию в место, в структуру, в целостность, онтология

³⁴ Alain Badiou. *Being and Event*. London — New York, Continuum, 2005, p. 55.

которой — мнимость. Бадью в связи с этим пишет о презентации (которая происходит во множестве, приобретающем видимость вместе с целостностью) как о процессе прямо противоположном присутствию: «онтологии присутствия — это прямая противоположность презентации»³⁵. Энергия, с которой объекты Констанции заявляют о себе, презентуют себя и организуют через себя презентируемое множество, совершенно пропорциональна их мнимости, нематериальности. То же самое можно сказать и о таких современных «объектах», как коллекция и инсталляция. Коллекция американцы Комара и Меламида — это совершенная мнимость, возникающая из процесса презентации Джорджа Вашингтона как образа с доллара. Именно поэтому место отсутствия структурно вписывается во множество проектов современного искусства. Это именно то место, из которого современное искусство генерирует свои «объекты».

Сказанное позволяет мне вернуться к тому, с чего я начал, к вопросу о форме и соответственно — эстетике. Напомню, что Клемент Гринберг считал, что в современном искусстве исчезла разметка пространства на привилегированные и второстепенные зоны, что «художник делает каждый элемент и каждую зону картины эквивалентной по акцентировке и выделенности». Это единообразие картезианского по своим истокам пространства очень напоминает сартровскую «нигиляцию», когда все уходит в фон, растворяется в нем, когда фигура не являет себя. Оно же прямо связано с *ничто* как с «противоречивым», невидимым множеством Бадью. Но, и это важно, в какой-то момент Сартр вынужден признать, что *ничто не только делает фон однородным и бесформенным, но само является фигурой*. Это ничто скользит по фону как некая фигура ожидания. То одно, то другое лицо в сартровском кафе поднимается из фона, чтобы вновь вернуться в него, подвергнуться «нигиляции». Нечто сходное, но в ином контексте обнаруживает и Бадью. Он пишет о пустоте как о «непрезентируемой, но необходимой фигуре, обозначающей разрыв между сведенным к единице результатом презентации и тем, на основе чего происходит презентация; то есть не-термином всякой тотальности, не-единицей всякого счета единиц...»³⁶.

Но само по себе скольжение ничто по фону или обозначение им «разрыва» уже создает эффект фигуры, которая размечает пространство и соответственно возвращает нам форму. Отсутствие оказывается тем очагом структурного напряжения, которое, как показал Лакан, порождает субъект, организует структуру желания, размечает зоны мира, проецируя на него форму. Правда, форма эта

³⁵ Alain Badiou. Being and Event. London — New York, Continuum, 2005, p. 27.

³⁶ Ibid., p. 55.

динамическая, потому что *ничто*, чтобы обнаружить свою фигуральность, должно *двигаться* по фону. В этом смысле она скорее напоминает форму фильма, чем форму станковой картины, которая, как это ни печально, действительно, скорее всего, в основном отошла в прошлое.

В 1990 году Александр Раппапорт, на которого я уже ссылался, предложил анализ инсталляции Кабакова «Веревки». Инсталляция эта представляла собой 16 веревок, к которым были подвешены уже упомянутые мной «вещицы». Тем не менее Раппапорт настаивал на том, что инсталляцию эту следует называть картиной, хотя в ней нет ни холста, ни рамы и она вообще ни на чем не написана. В числе аргументов аналитика был, например, такой: фрагмент, лежащий в основе инсталляции, неизбежно отсылает к целому, а структура фрагментации всегда вписывается в картину благодаря обрезу рамы. Раппапорт приводил и другой аргумент: «...предметный слой картины следует рассматривать не столько как реальные предметы, сколько как иконические, пластические знаки этих предметов. Практически муляжи этих предметов могли бы играть в данном случае точно такую же роль. Это, с одной стороны, подлинные предметы: карандаши, билеты, пробки и пр., — но, поскольку они изъяты и из употребления, и из своих предметных контекстов и даны только созерцанию, — они превращены в свои собственные, так называемые автономные знаки»³⁷. Мне понятен пафос критика, который обнаруживает в «Веревках» призрак традиционной формы, несмотря на энергичное усилие творца избавиться от этого призрака. Единообразно подвешенные к веревкам отстриженные ногти, карандаши и окурки, конечно, не размечают пространство и все-таки, несмотря на индифферентность к пространству, участвуют в презентации множества как тотальности. И это несколько не мешает им вписываться в картину всепоглощающего фона, нарисованную Гринбергом. Фрагмент тут, на мой взгляд, вовсе не отсылает к целому, а предмет не превращается в знак, в лакановскую букву, отсылающую к фикции тотальности. Форма тут возникает не от трансформации карандашей в «автономные знаки», а от того, что эти карандаши возникают из ничто, обнаруживают отсутствие, которое само потом кристаллизуется в «буквальную конструкцию» как место ничто, скользящего вдоль веревок, просецирующего на них мерцание ожидания и отсутствия. И это движение — *движение формы*, правда не формы станковой картины, но формы «нигиляционного» кинематографа.

³⁷ А. Г. Раппапорт. «Веревки» Ильи Кабакова, с. 41.

Глава 14

ЦВЕТ КАК ЯЗЫК

1

Среди стихотворений Фернандо Пессоа, подписанных именем Альберто Каэйро, есть одно о цвете:

Я вижу пролетающую бабочку
И впервые в мироздании я замечаю,
Что бабочки не имеют ни цвета, ни движения,
Так же как цветы не имеют ни запаха, ни цвета.
Цвет — это то, что имеет цвет в крыльях бабочек,
Движение — это то, что движется в движениях бабочки,
Запах — это то, что имеет запах в запахе цветка.
Бабочка — это просто бабочка,
А цветок — просто цветок¹.

В этом стихотворении, как и во многих других, Каэйро утверждает принципиальную реальность восприятий. Он настаивает на том, что мы должны верить в наши ощущения и видеть без примеси мысли, без рефлексии. Его принцип может быть сформулирован следующим образом: то, что мы видим, есть. Каэйро писал:

То, что мы видим в вещах — и есть вещи.

Почему должны мы видеть одну вещь, когда иная вещь перед нами?²

Согласно такой логике, когда мы видим цвет, цвет и есть та вещь, которую мы видим. Вот почему в крыльях бабочки — это вещь, называемая «цвет». Но с такой точки зрения цвет — не качество, а вещь, обладающая независимой способностью быть, бытием. Поэт, таким образом, как будто ставит себя в оппозицию едва ли не всей западной традиции осмысления феномена цвета. Так ли это? Я еще вернусь к Каэйро в конце главы.

В течение столетий цвет считался результатом смешивания. Платон считал, что цвет — это результат динамической активнос-

¹ Fernando Pessoa & C^o. Selected Poems. Ed. and translated by Richard Zenith. New York, Grove Press, 1998, p. 63.

² Ibid., p. 57.

ти частиц. Вот как он объяснял возникновение цвета в «Тимее» (67d-e):

Те частицы, которые несутся от других тел и сталкиваются со зрительным лучом, бывают либо меньше, чем частицы последнего, либо крупнее, либо такой же величины. Те, что имеют такую же величину, неощутимы, и мы называем их прозрачными. Напротив, те, что больше, сжимают зрительный луч, а те, что меньше, расширяют его, и действие их можно сравнить с действием холодного и горячего на нашу плоть, а также с действием терпкого и обжигающего (или «острого», как мы выражаемся) на наш язык. Это — белое и черное, то есть впечатления, рожденные в иной области чувств, чем только что перечисленные, и потому кажущиеся иными, но на самом деле тождественные им. Так мы и назовем их: «белое» — то, что расширяет зрительный луч, «черное» — то, что его сужает³.

Черный и белый у Платона — это своего рода *основные цвета*. Все остальные цвета возникают от смешения огней и влаги:

Поскольку же с двух сторон встречаются два огня, причем один с молниеносной силой бьет из глаз, а другой входит в глаза и там угасает от влаги, из их смешения рождаются всевозможнейшие цвета; это называют переливами, а тому, чем вызвано такое состояние, дали имена блестящего и сверкающего (68a)⁴.

Для перипатетиков «воздух и огонь — каждый сам по себе естественно белый, в то время как огонь в сочетании с солнцем — золотой. Земля от природы тоже белая, но кажется цветной из-за того, что она окрашена»⁵. Таковы основные цвета. Все остальные производятся смешением. Но истинную специфику цвета создает их связь со светом. Псевдо-Аристотель утверждал, что свет — это цвет огня. Огонь — это предварительное условие всякого видения. Это то, что делает мир видимым, но и нечто само по себе видимое. А это означает, что свет — это возможность (*dynamis*) видения и его актуальность (*energeia*) одновременно. И в качестве таковой свет является цветом. В качестве *energeia* огонь принимает видимость света именно как цвета. «Безусловно, видимость [огня] невозмож-

³ Платон. Сочинения в трех томах, т. 3(1). М., Мысль, 1971, с. 512—513.

⁴ Там же.

⁵ Aristotle. On Colours (791a). — Aristotle. Minor Works. Translated by W. S. Hett. The Loeb Library. Cambridge — London, Cambridge University Press — W. Heinemann, 1936, p. 5.

на иначе, как с помощью света, точно так же как видимость всех остальных тел возможна только как видимость цвета»⁶, — писал Псевдо-Аристотель. Огонь, подобно проницаемости, прозрачности, открывает наше зрение. Но эта прозрачность — не что иное, как *потенциальность*, делающая возможной видимость вещей. Для того чтобы явиться нашему зрению, вещи должны добавить непроницаемости к прозрачности, произвести *смесь*, которая одновременно является *цветом* и *актуальностью видимых вещей*, их наличием в зрении. Сам огонь становится видимым в качестве света потому, что он окрашен (о функции света как генератора видимости в связи с явлением тел подробней см. в следующей главе). Процесс окраски, таким образом, связан с переходом от *dynamis* к *energeia*. Вещи видятся по-разному в зависимости от условий своего явления: «Вещи выглядят по-разному в зависимости от того, видны ли они в тени или на солнечном свете, в жестком или мягком свете, в зависимости от угла зрения и от других различий»⁷.

Здесь уже сформулировано фундаментальное и удивительное свойство цвета. Он не обязательно принадлежит телам, но отражает условия явления вещей, их *energeia*. Греческое представление о том, что смесь цветов является условием *energeia* вещей, приобрела в течение столетий исключительное значение для западного искусства. Для поколений художников (за исключением византийской иконописной традиции) цвета в живописи отражают не то, чем являются вещи, но лишь то, какими они являют себя. Такого рода понимание цвета принадлежит платонической традиции критики подражательности искусства. Мимесис тут понимается прежде всего как мимесис видимости. Смешивание цветов было в равной степени существенным для актуальности вещей и для процесса живописного изображения этих вещей. Чем, собственно, занимался художник? Он смешивал на своей палитре краски, но эта смесь красок на палитре была прямым подражанием зависящей от смешения цветов *energeia*, от того, каким образом вещи являют себя нам. Эмпедокл сравнил видимость мира с тем, как художник смешивает краски⁸.

⁶ Ibid. (791b), p. 7.

⁷ Ibid. (793b), p. 17.

⁸ «Словно когда живописцы испещряют посвященные дощечки [=картины], // Люди, хорошо сведущие в искусстве благодаря Смекалке (Метис). // Схватив руками разноцветные краски // И смешав их в определенной пропорции — одних больше, других меньше, — // Приготавливают из них изображения, похожие на все вещи, // И создают деревья, мужчин и женщин, // Зверей, и птиц, и волокормных рыб, // И долговечных богов, всех превосходящих почестями, — // Так да не одолеет твоего ума обман, будто // Смертные [существа] — сколько их ни явлено взору в несметном количестве — происходят из

2

Ситуация изменилась после того, как Ньютон дал физическое объяснение природы цвета. Ньютон утверждал, что цвет — это *основное свойство самого света*, а не вещей. С такой точки зрения, вовсе не свет сообщает нашему глазу, какого цвета (а цвет — это качество) тела, но тела, отражая и преломляя луч света, позволяют нам видеть цвет, постоянно и неизменно заключенный в свете. Ньютон писал: «Не ошибочны ли все гипотезы, изобретенные до сих пор для объяснения явлений света посредством новых модификаций лучей? Ибо эти явления зависят не от новых модификаций, как предполагалось, но от изначальных и неизменных свойств лучей»⁹. Иным важным результатом ньютоновской оптики было возникновение почти непреодолимой пропасти между математически описываемым миром света и нашим физиологическим ощущением цвета. Согласно Ньютону, не существует прямых корреляций между первичными и вторичными качествами. Ньютон утверждал:

И если иногда я говорю о свете и лучах как окрашенных или имеющих цвета, то не следует понимать, что я говорю философски и точно, — я выражаюсь грубо и в соответствии с теми представлениями, которые может получить простой народ, видя все эти опыты. Ибо лучи, если выражаться точно, не окрашены. В них нет ничего другого, кроме определенной силы или predispositions к возбуждению того или иного цвета. Ибо, как звук колокольчика, или музыкальной струны, или других звучащих тел есть не что иное, как колеблющееся движение, и в воздухе от предмета распространяется не что иное, как это движение, вызывающее в чувствительном ощущение такого движения в форме звука, так же и окраска предмета является не чем иным, как predispositionem отражать тот или другой сорт лучей более сильно, чем остальные; в самих лучах нет ничего иного, кроме predispositions распространять то или иное движение в чувствительном, в последнем же появляются ощущения этих движений в форме цветов¹⁰.

Ньютон попытался выразить отношения между физическим миром и нашими ощущениями цвета в так называемом цветовом круге, знаменитой диаграмме, позволяющей измерять корреляцию

другого источника, // Но четко знай, что [единственный источник] — они [=элементы], ибо слово, услышанное тобой, — от бога» (64 [B 23]). (Фрагменты ранних греческих философов, ч. 1. М., Наука, 1989, с. 349).

⁹ И. Ньютон. Оптика. М., Гос. издательство технико-теоретической литературы, 1954, с. 274.

¹⁰ Там же, с. 95—96.

между смешением лучей и ощущениями цвета (илл. 81). Ученый, например, показал, каким образом насыщенность цвета зависит от его близости к белому. Он также показал, что смешение различных лучей может произвести два одинаковых цвета (так называемые *метамерные* цвета). Открытия Ньютона пошатнули традиционно миметическое понимание живописи. Идея о том, что живопись воспроизводит видимость или качества вещей, оказалась несостоятельной. Живопись даже не была в состоянии подражать качеству света, который на первичном уровне не имеет цвета. Неожиданным образом Ньютон перевел мимесис из области внешней природы в область субъективного мира наших ощущений. Но каким же образом можно подражать нашим ощущениям, накладывая краски на холст и одновременно претендуя на подражание вещам вне нас?

3

Впрочем, ощущение кризиса миметических свойств живописи в области хроматизма назревало еще до Ньютона. Рисунок несомненно подражает формам вещей. Однако по отношению к цвету такого рода утверждение не было столь же очевидным. В 1673 году, то есть за два года до публикации Ньютона, Роже де Пиль в своем «Диалоге об окраске» проводил различие между *цветами*, *couleurs* — физическим свойством вещей и *окраской*, *coloris* — частью живописи. *Couleurs* делают вещь видимой, а *coloris* — это искусственная имитация *couleurs* с помощью смеси пигментов. Уже в XVII веке становится очевидным, что природные цвета не могут быть воспроизведены с помощью простого смешивания пигментов. Роже де Пиль утверждал (и это утверждение будет повторено сотни раз), что подражание непременно должно включать в себя и передачу света и тени, неотделимых от того, как мы ощущаем цвета. Он считал, что окраска состоит из двух частей — подражания локальным цветам и *clair-obscur*, являющегося «искусством распределения для выгоды [искусства] Света и Тени, не только на определенных телах, но также и на всем холсте. Это умение, которым владели лишь немногие Мастера, является самым мощным средством для подчеркивания локальных Цветов и всей живописной Композиции»¹¹.

Clair-obscur, *chiaroscuro* (светотень) — это аристотелевский по своим истокам прием смешивания света и тени. На протяжении веков он будет служить живописцам способом передачи связи меж-

¹¹ Art in Theory 1648—1815. Ed. by Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger. Oxford — Malden, Blackwell, 2000, p. 189.

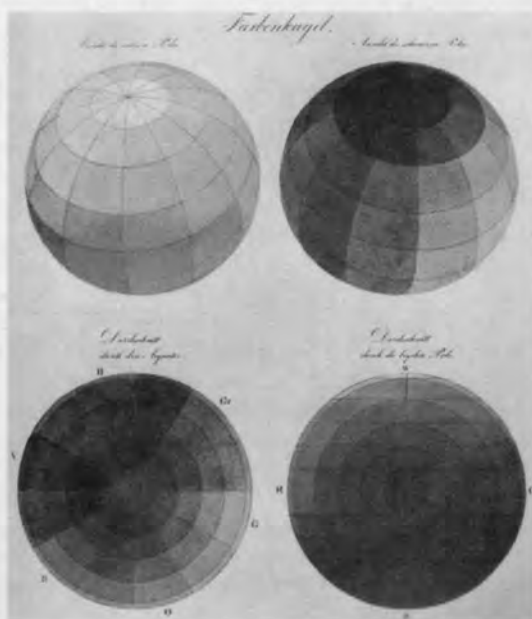


Илл. 81

ду цветом и светом. Поскольку свет — это условие видения как такового, он принадлежит невидимому основанию живописи. В силу одного этого изображение света оказывается возможным только на основании *chiaroscuro*.

Chiaroscuro основывается на градациях между черным и белым. Черный и белый — это не цвета, они являются полюсами, отмечающими диапазон видимости. Несмотря на это, они постоянно включаются к цветовой шкале. Так, например, Филипп Отто Рунге числил черный и белый среди пяти чистых цветов своей «Цветовой сферы» (*Farbenkugel*) (илл. 82):

Мы отделяем белый и черный от трех других цветов (которые мы единственно называем цветами [*welche wir überhaupt nur Farben nennen*]) и помещаем их в отдельную от цветов категорию, как если бы эта категория была им противоположна [*wie entgegengesetzte Klasse*]; поскольку белый и черный не только в нашем представлении означают резкую оппозицию (один света, а другой тьмы), но и потому, что благодаря большей или меньшей их примеси к цветам, как и в случае смешения самих цветов, они пред-



Илл. 82

ставляют свет и тьму благодаря большей или меньшей добавке белого и черного...¹²

Таким образом, белый и черный — это цвета, но Рунге избегает их обозначения как цвета, потому что они *больше и меньше, чем цвета*. Они обозначают полюса света и тьмы, между которыми существуют цвета, и в то же время они примешиваются к цветам и подобны цветам, и благодаря этому примешиванию они обозначают освещенность или темноту. Рунге даже утверждал, что «все цвета и все смеси чистых цветов располагаются в общем отношении к белому и черному»¹³.

Распределение цветов по отношению к неким полюсам, которые цветами не являются и, по существу, исключены из хроматического ряда, — само по себе парадоксально. *Белый и черный — это границы хроматизма, они вводят в цветовой ряд два полюса, позво-*

¹² Philipp Otto Runge. Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Leipzig, Reclam, 1982, S. 286.

¹³ Ibid., p. 289.

ляющих нам мыслить цвета в категориях оппозиций. Все цвета помещаются между двумя полюсами. Белый и черный могут быть прирешаны к цветам, но не имеют внятного колористического влияния. Их смесь — серый — обладает удивительной способностью обозначать цвета. Оливер Сакс изучил группу людей, пораженных цветовой слепотой, и обнаружил, что отсутствие цветового восприятия в их случае компенсируется необыкновенно богатой шкалой серого, позволяющей им почти безошибочно различать цвета¹⁴.

Стремление представлять свет исключительно в категориях полярности освещенности и темноты и отличать его от цвета имело существенное значение. В таких категориях мыслил Гете, которого обычно обвиняют в непонимании Ньютона и аристотелизме. Мы знаем, что его теория цвета во многом обязана своим возникновением цепочке неудач. С самого начала он не смог воспроизвести эксперимент Ньютона с призмой. Причина тому простая: до того как он смог приступить к своим опытам, он был вынужден съехать с квартиры, окна которой были закрыты металлическими щитами, превращавшими ее в камеру-обскуру. К. В. Бютнер, у которого он одолжил призму, попросил вернуть ее ему и т.д. К тому же он не владел математикой, необходимой для полного понимания аргументации Ньютона¹⁵. И все-таки его подход нельзя объяснить просто цепочкой неудач. С самого начала он считал цвета зависимыми от полярности белого и черного. Гете был убежден, что Ньютон имел дело с тем, что он, так же как и Шеллинг, называл «вторичным феноменом». Первичный же феномен (*Urphänomen*) был для него результатом оппозиции света и тьмы: «С одной стороны, мы видим свет, яркость, с другой же стороны — тьму, темноту: мы помещаем между ними полупрозрачную среду, и из этих контрастов в этой среде сами по себе возникают цвета»¹⁶. Гете сделал простой эксперимент с белыми кругами на черном фоне и за-

¹⁴ Сакс рассказывает историю слепой к цвету женщины, которая была лучшей ткачихой на острове Пинжлеп. Благодаря ее исключительной чувствительности к свету она работала почти в полной темноте и ткала кофту шестнадцати различных цветов: «поскольку она делалась из тускло-коричневых и фиолетовых оттенков, цветов, лишенных сильного колористического контраста, они почти не были видны нормальному зрению. Бритт, однако, реагировала только на характер освещенности и могла видеть их довольно отчетливо, вероятно, более отчетливо, чем люди, наделенные нормальным зрением. “Это мое специальное тайное умение, — говорит она. — Чтобы видеть это, нужно быть совершенно слепым к цвету”» (Oliver Sacks. *The Island of the Colour-blind*. London, Picador, 1996, p. 51).

¹⁵ Frederick Burwick. *The Damnation of Newton: Goethe's Color Theory and Romantic Perception*. Berlin — New York, Walter de Gruyter, 1986, p. 10—14.

¹⁶ Johann Wolfgang von Goethe. *Theory of Colours*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1970, p. 72.

метил, что, когда круг сужается и «темное проходит над светом», возникает желтый цвет, когда же круг расширяется и «светлый контур проходит над темным фоном, возникает синий»¹⁷. Из этого он сделал принципиальный вывод: «ограниченные тела должны быть смещены преломлением, для того чтобы обнаружилась видимость цвета»¹⁸. Соответственно Гете считал ньютоновскую призму такой прозрачной средой, которая преломляет лучи, то есть смещает их, и таким образом маркирует границу между светом и тенью. С такой точки зрения, призма производит цвет благодаря тому, что она маркирует границу между светом и тенью, то есть позволяет обнаружить полярности света и тени на своей поверхности¹⁹. Гете и некоторые его последователи не признавали ньютоновского доказательства того, что цвета неизменно присутствуют в световом спектре. Так, например, крупнейший представитель немецкой Naturphilosophie Франц Баадер интерпретировал «Трактат о цвете» Гете в космологических категориях, как описание процесса возникновения новых явлений, а не просто как проявление чего-то неизменного и извечно существующего.

Баадер считал, что преломление луча, приобретающего цвет, — это момент *зарождения*. Он считал природу гигантской призмой, преломляющей божественный свет и являющейся, таким образом, *источником природных явлений*. Цвет, с его точки зрения, — это средство, используемое светом для того, чтобы обрести видимость. Он называл эти средства самообнаружения «фигурацией». «Все — слова, звуки и проч. — нуждается в фигурации для самопроявления»²⁰. С подобной точки зрения, цвета одновременно являются зарождением и выражением, так как сам процесс фигурации предполагает выражение значения.

Подход Баадера — типичный образец романтического философствования и принадлежит той же традиции, что и философия

¹⁷ Ibid., p. 96.

¹⁸ Ibid., p. 81.

¹⁹ Показательно, что за много лет до публикации гетевского «Трактата о цвете» (1810), в 1784—1798 годах английский художник Джеймс Берри в своих лекциях в Королевской академии утверждал, что цвета производятся самой призмой: «Очевидно, что цвета производятся призмой; но совершенно не очевидно, что определенные цветовые лучи или карандаши до этого существуют в свете, проходящем через эту треугольную среду, и что характер и различные поверхности, входящие в состав призмы, не играют тут никакой роли, кроме того что они разлагают и отделяют друг от друга определенную комбинацию предположительно разнородных лучей семи определенных цветов, из которых якобы состоит свет» (Lectures on Painting by the Royal Academicians. Barry, Opie, and Fuseli. Ed. by Ralph N. Wornum. London, Henry G. Bohn, 1848, p. 210).

²⁰ Antoine Faivre. Philosophie de la Nature. Physique sacrée et théosophie: XVIII^e—XIX^e siècle. Paris, Albin Michel, 1996, p. 169.

тождества у Шеллинга. В обоих случаях мы имеем дело с полярностью и пониманием природного процесса как выражения. И для Баадера и для Шеллинга природный и духовный миры подчиняются аналогичным динамическим силам. По мнению Шеллинга, цвета выражают высшее *единство света и тела*. Он писал: «Высшее обручение света с материей, при котором сущность становится всецело материей и всецело светом, совершается в той продукции, которая есть [человеческая] плоть. Плоть есть истинный хаос всех цветов и именно поэтому не сходна ни с одним из них преимущественно, но представляет собой нераздельнейшее и прекраснейшее смешение всех их»²¹.

С такой точки зрения, цвета являются символами: «Краски сами по себе символичны: природный инстинкт возвел их в символы надежды, томления, любви и т.д. Поскольку цветы обнаруживают эти краски в природной простоте, они уже сами по себе способны стать характерными, так что в их подборе бесхитростная душа может выразить свои мирные глубины»²².

У Гете, и еще в большей степени у Шеллинга и Баадера, мы обнаруживаем существенный сдвиг в понимании той роли, которая отводится цвету в репрезентации. В старые времена смесь красок была прямым подражанием смеси природных цветов. После Ньютона даже яростно антиньютоновские теории цвета претерпели глубокие изменения. Смешение пигментов больше не является прямой имитацией природы и еще в меньшей степени воспроизведением структуры света как такового. Теперь цвет приобрел двойное значение. Во-первых, он претендует отныне на роль производителя, а не имитатора. Возникновение цвета — это *повторение (а не имитация) процесса естественного зарождения феноменов*. Но зарождение это особое. Оно происходит внутри того, что Гете назвал *das trübe Mittel* — полупрозрачная среда, медиум. Этот медиум позволяет состояться переходу от света к тьме и появлению цвета как *Urphänomen*, но также и переходу от объективного к субъективному, от мира природы к миру духа. В таком контексте цвета позволяют *природному превратиться в экспрессивное*, или, как пишет Шеллинг, в *символическое*. Цвета обеспечивают переход от «простого подражания», когда дух художника полностью подвластен внешнему объекту и «приносится ему в жертву» (если использовать выражение Адорно), к господству над природой. В процессе этого перехода «простое подражание» становится *творением*, а цвета приобретают экспрессивность. Они больше не являются копией природы, но ее фигурацией, своего рода *логосом природы, природой, ставшей разумом*.

²¹ Ф.-В.-Й. Шеллинг. Философия искусства. М., Мысль, 1966, с. 245.

²² Там же, с. 248.

Показательно, что Шеллинг описывал «высшее обручение света с материей», «нераздельнейшее и прекраснейшее смешение всех их» в цвете плоти как «истинный хаос». Краски в цветах (растениях) относительно просты, а потому они могут стать основой для аллегории (именно такое экспериментирование с аллегоризацией красок — в том числе и в цветах — предпринял Рунге). Шеллинг характеризует свет в их изображениях как «внешний, неподвижный, неорганический»²³. Более сложная и многомерная смесь света с материей создает цвет, который труднее назвать. Именно поэтому цвет плоти по контрасту с простыми цветами определяется как *хаос*. Это выражение, в котором медиум выражает самого себя. Цвет в таком медиуме определяется как «подвижный, органичный»²⁴. В этом абсолютном свете соединение мира и духа достигает абсолюта. Трудность определения цвета плоти также связана и с тем, что, в отличие от светотени, окраска тут «определяет третье измерение»²⁵, то есть выходит за пределы чистой плотской видимости, создаваемой игрой тени и света на поверхности. Вот почему в случае гнева или стыда живой цвет плоти проступает из глубины на поверхность.

Цвета у Шеллинга заключены между полюсами света и тьмы, но организованы в соответствии с целым рядом сопутствующих этим полюсам оппозиций — простоты и сложности, поверхностности и глубины. Шеллинг как будто не абсолютизирует эти оппозиции. Так, Тициан — величайший колорист плоти — не противопоставляется им живописцам натюрмортов и ландшафтов, работающим в иных, более простых цветовых отношениях. И тем не менее радикализация этих оппозиций оказалась неотвратима в силу того лингвистического поворота, который претерпела теория цвета. У Шеллинга простые цвета — это природные символы, но они не эквивалентны словам. И все же их смутная лингвистическая основа лежит где-то недалеко под поверхностью. Простые цвета могут быть названы, а потому они неотделимы от словесного мышления. Они — выражения, тяготеющие к словесному. Слож-

²³ Ф.-В.-Й. Шеллинг. *Философия искусства*. М., Мысль, 1966, с. 247.

²⁴ Там же, с. 248. Шеллинг поясняет: «Цвет подвижен, отчасти поскольку одушевленные существа вообще обладают самостоятельностью движений и изменений, отчасти же поскольку неприкрытые части тела животных, каков глаз, заключают в себе действительно подвижный, живой огонь» (там же).

²⁵ «Все действующее извне предъявляет к организму требование определенного измерения, так же и свет. И если общая чувствительность = третьему измерению, а зрение есть апогей чувствительности, то требование света к организму составляет продукт третьего органического измерения, полную неразличимость света и материи» (там же, с. 220).

ные цвета, вроде цвета плоти, не могут быть названы. Они остаются таинственными, невербализуемыми выражениями, но именно в них обнаруживается абсолют.

Словесная основа лингвистической шкалы становится совершенно очевидной у прямых наследников Гете и Шеллинга — антропософа Рудольфа Штейнера и его последователя Андрея Белого, который в значительной мере основывал свою философию символизма на гетевско-штейнеровском учении о цвете (см. главу 17). В книге «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (1917) Белый вполне в духе Шеллинга сосредоточивается на теории цвета как теории символа. Он, в частности, пишет:

Красочность есть написанное содержание телеграммы на иностранном наречии. Ньютон предлагает его перевести в точки телеграфа; Гете же — перевести на язык букв; на родное наречие. <...> Перевод слова за словом по Гете предполагает: разложение фразы на совокупность из слов; переведенное *слово* — установление феномена, к которому сводится ряд (прохождение света сквозь тьму и тьме); протофеномен — в простейший опытный факт; далее — усложнение феномена; воссоздание в опыте природного ряда: перевода *слово за словом*, слагаем мы фразу; фразу же можем — перевести в разные системы значков²⁶.

То, что описывает Белый, — это именно процесс зарождения, становления и самообнаружения феноменального мира из протофеномена (которым он считает разложение Единого на два полюса — света и тьмы) как процесс выражения, обретения речи. Теория цвета становится динамической феноменологией мира:

...мы приходим к возможности видеть: самые вехи сложения образов нас обставшей природы; и приходим к возможности видеть: манифестацию тайных знаков ее; метаморфоза воспринимаемых образов — в западании образа, как извне возникшего перед нами, — есть последнее уплотнение природы; «материя» — (впечатление после-образов духовного мира) — есть слово...²⁷

У Белого уже нет ни малейшего зазора между цветом и словом. Слово оказывается финальной манифестацией протофеномена, возникающего из распада Единого на полюса и первоначально являющего себя в цвете.

²⁶ Андрей Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., Республика, 2000, с. 81.

²⁷ Там же, с. 82.

4

Андрей Белый вводит нас в ситуацию XX столетия (к XIX веку я еще вернусь). Чтобы прояснить ее, имеет смысл коротко остановиться на знаменитом романе Сартра «Тошнота» (1938), пример которого поможет мне яснее сформулировать мой основной тезис. Роман хорошо известен, и я не буду касаться его в целом. Меня в данном случае интересует открытие героем «Тошноты» Рокантенем неизвестной реальности, скрывающейся под названиями различных красок:

Я был как все остальные люди, как те, что прогуливаются по берегу моря в своих весенних одеждах. Я, как они, говорил: «Море — зеленое, а белая точка сверху — это чайка», но я не чувствовал, что все это существует, что чайка — это «существующая» чайка. Как правило, существование прячется от глаз. <...> Я мыслил категорией *принадлежности*. Я говорил себе: «Море принадлежит к группе предметов зеленого цвета, или зеленый цвет — одна из характеристик моря»²⁸.

Рокантен обнаруживает, что чистые цвета не существуют, что они относятся к разряду *сущностей*. *Существование* же, в отличие от сущностей, состоит в распаде поддающихся дефиниции качеств. Открыть существование значит утратить именуемые качества и войти в хаотический мир сложности и случайности, похожий на тот, который Шеллинг описал под именем «плоти». Так, Рокантен обнаруживает, что не существует черного цвета:

Черный? Я почувствовал, как слово выдыхается, как оно стремительно теряет смысл. Черный? Корень *не был* черным, не чернота была на этом куске дерева, на нем было... было что-то другое. Черное, так же как круг, не существовало. <...>

Вот, например, это черное возле моей ноги, казалось, что это не черный цвет, а скорее смутное усилие кого-то, кто никогда не видел черного, вообразить черное и кто, не сумев вовремя удержаться, вообразил какое-то сомнительное существо, за пределами цвета. Это *походило* на цвет, но также... на синяк или какие-то выделения, на жировой выпот — да и на другие вещи, например на запах, это переплавлялось в запах влажной земли, теплого и влажного дерева, в черный запах, как лаком покрывавший это волокнистое дерево, в сладковатый запах жеваного волокна. Я не мог сказать, что просто *вижу* это черное: зрение — абстрактная выдум-

²⁸ Жан-Поль Сартр. Тошнота. СПб., Азбука-классика, 2004, с. 183—184.

ка, очищенная, упрощенная идея, идея, созданная человеком. Эта чернота, эта аморфная вялая явь, переполняла собой зрение, обоняние и вкус. Но изобилие оборачивалось мешаниной и в итоге превращалось в ничто, потому что было лишним²⁹.

Позже, в «Бытии и ничто» Сартр вернется к этому несуществованию отдельных и определенных качеств как сущностей: «Текучесть, тепловатость, голубоватый цвет, волнующееся беспокойство воды в пруду, данные одним мазком, одно качество через другие. И их полное взаимопроникновение мы называем *это*. Этот факт был ясно установлен опытом художников, особенно Сезанна»³⁰. «*Это*» — индикатор существования. Мы схватываем «*это*» предмета как нерасчленимое единство качеств, соединенных в одно, нерасшифровываемое и случайное целое.

Обнаружение существования во всей его неназываемой случайности вызывает у Рокантена чувство отвращения и тревоги, знаменитую сартровскую «тошноту». *Тошнота* — это эффект неспособности к обозначению, ничтожества Бытия и Языка по отношению к действительности. Провал языка у Сартра связывается с *распадом поверхностей* и явлением головокружительной глубины, засасывающей значения в бездонную пропасть. Показательно, что Шеллинг применительно к неопределимому цвету плоти говорил о «третьем измерении». Третье измерение в «Тошноте» ассоциируется с запахом и вкусом.

Я хотел бы напомнить читателю, что Соссюр при описании лингвистической реальности обращался к двум метафорам. Обе подчеркивали образ поверхности: «Представим себе воздух, соприкасающийся с поверхностью воды; при перемене атмосферного давления поверхность воды подвергается ряду членений, то есть, попросту говоря, появляются волны; вот эти волны и могут дать представление о связи или, так сказать, о «спаривании» мысли со звуковой материей»³¹. Вторая метафора по-своему повторяет первую: «Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, а звук оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную»³². Этот образ поверхности, которая членится звуками и мыслью, принципиален для соссюровского понимания языка. Звуки и мысли, взятые сами по себе, — это, как говорит Соссюр, «аморфные массы». Язык действует между этими

²⁹ Жан-Поль Сартр. Тошнота. СПб., Азбука-классика, 2004, с. 188—189.

³⁰ Jean-Paul Sartre. Being and Nothingness, p. 257—258.

³¹ Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., Прогресс, 1977, с. 145.

³² Там же.

двумя массами — или, вернее, на поверхности, разделяющей их. И эта деятельность осуществляет членение звуков и соответствующее ему членение «массы» мысли.

Специфическая роль языка в отношении мысли заключается не в создании материальных звуковых средств для выражения понятий, а в том, чтобы служить посредствующим звеном между мыслью и звуком, и притом таким образом, что их объединение неизбежно приводит к обоюдному разграничению единиц. Мысль, хаотичная по природе, по необходимости уточняется, расчлняясь на части. <...>...все сводится к тому в некотором роде таинственному явлению, что соотношение «мысль — звук» требует определенных членений и что язык вырабатывает свои единицы, формируясь во взаимодействии этих двух аморфных масс³³.

Отсюда становится понятным, почему Соссюр настаивал на поверхностях. Членение происходит между лицевой и оборотной стороной листа, но сказывается на обоих. Язык работает в несуществующем пространстве между двумя поверхностями и упорядочивает обе стороны. Для того чтобы избежать тошноты от глубины, необходимо прибегнуть к помощи языка. Язык помогает навести порядок в цветовом континууме, а именно назвать цвета и тем самым превратить третье измерение в плоскость. Неудивительно, что гетевское утверждение, будто цвет возникает на границе двух сред, на разделяющей их поверхности, в чем-то предвосхищает метафоры Соссюра.

Живопись всегда предпочитала иметь дело с плоскостями и поверхностями. С начала же XIX века хроматизм начал двигаться в сторону логоса, языка как формы его организации. Я уже указывал на квазилингвистическое отношение между цветом и языком у Шеллинга. Гете тоже считал, что есть прямая связь между цветом и значением: «Свет являет себя на лице природы, с совершенным равнодушием информируя нас об окружающих предметах, возможно не имеющих никакого интереса и значения; цвет же всегда специфичен, характерен и значим»³⁴. Гете с особым интересом относился к явлению дополнительных цветов в остаточных изображениях, к контрастным тонам и т.д. Сама его склонность организовывать цвета в пары и оппозиции была по своей природе протолингвистической. Описанные Рунге полюса света и тьмы постепенно превратились в структуру квазилингвистических оппози-

³³ Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. М., Прогресс, 1977, с. 144—145.

³⁴ Johann Wolfgang von Goethe. Theory of Colours, p. 276.

ций. Гете, буквально предвосхищая Соссюра, писал о полярности цветов:

Если эти специфические контрастные принципы сочетаются, соответствующие качества тем самым не разрушают друг друга: ведь если в этой смеси ингредиенты превосходно сбалансированы, так что ни один из них не узнаваем, их союз вновь обретает специфический характер; он сам являет себя как качество, по отношению к которому мы не говорим о сочетании. Союз мы называем зеленым³⁵.

Зеленый цвет, таким образом, возникает из точно сбалансированной оппозиции желтого и синего, точно так же как фонема возникает из оппозиции различительных признаков.

Но эта цветовая оппозиция действует только в той мере, в какой цвета обладают необходимой для их контрастного противопоставления/слияния чистотой. Для того чтобы возникло значение, цветовые «единицы» уже должны быть очищены и подведены под простые названия цветов. Неопределенность, которую видит Рокантен вместо черного или зеленого, должна быть устранена. Язык играет в этом устранении существенную роль. Неназываемая неопределенность в равной степени может быть названа существованием (Сартр), поскольку только она и существует в реальности, или несуществованием (Бадью), потому что для нас существует только то, что может быть названо. Лакан говорил о необходимости различать «реальное» (нечто имеется) от символического (имеются различия). То, что есть, но не имеет различий, определяется у Бадью как пустота, ничто. Тот же Бадью говорил, что язык переводит «возможное существование» (реальное) в «предполагаемое существование» (символическое)³⁶, то есть в существование, которое мы предполагаем на основе языка, выводим из способности языка его различать.

С того момента, как цвет стал пониматься в категориях различия и дифференцирующих признаков, судьба его была предreshена. Вернемся в XIX столетие. Эволюция теории хроматизма может быть проиллюстрирована работами Мишеля-Эжена Шевреля и их влиянием на живопись импрессионизма и постимпрессионизма. Французский химик Шеврель открыл так называемый «симульный контраст цветов». Он утверждал, что, когда мы видим, например, красный предмет, это вовсе не означает, что этот предмет отражает только красные световые лучи. Красные просто господ-

³⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Theory of Colours*, p. 277.

³⁶ См.: Alain Badiou. *Being and Event*, p. 46—47.

ствуют над другими лучами. «Тем не менее эти другие лучи оказывают определенное влияние, видоизменяя воздействие красных или желтых лучей на наш орган зрения; и этим объясняется неисчерпаемое многообразие тонов, наблюдаемое в различных красных и желтых субстанциях»³⁷. Шеврель заметил, что две узкие полоски чистых цветов влияют друг на друга. Цвета изменяются в их оттенках, тоне, насыщенности и интенсивности: «Я утверждаю, что симультанный контраст может в то же самое время воздействовать на оптический состав цвета, его высоту и тон; соответственно, когда цвета не имеют одинаковой степени интенсивности, глубокий цвет кажется глубже, а легкий — легче...»³⁸

Контраст окрашенных плоских поверхностей может производить иллюзию глубины и движения. Эта способность цветовых плоскостей производить впечатление глубины и движения позже была использована среди прочих Робером и Соней Делоне и Кандинским. Поскольку цвет понимается Шеврелем как результат отношения, различия и оппозиции, сама идея основных первичных тонов утрачивает смысл. Шеврель думает о цветах, как если бы они имели языковую природу. Но логическое следствие из подобной системы ведет в легко предсказуемый тупик. Контрасты способны производить бесконечное количество оттенков. Шеврель опубликовал каталог цветов, в который были включены 14 400 хроматических тонов³⁹. Их число абсолютно превосходит способность какого бы то ни было языка иметь с ними дело. Лингвистическая система Шевреля произвела на свет свой собственный язык, независимый от естественного языка человека и способности последне-го упорядочивать мироздание.

5

Общеизвестно, что система Шевреля оказала глубокое влияние на живопись своего времени, особенно на некоторых постимпрессионистов, таких как Сера и Синьяк. Их живопись была первой сознательной попыткой воспроизводить цвета в соответствии с моделью, описанной Ньютоном. Они отбросили технику смешивания красок во имя техники смешивания лучей. Выразитель их эстетики Феликс Фенеон писал в 1886 году:

³⁷ M.-E. Chevreul. *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*. New York — London, Garland, 1980, p. 5.

³⁸ Ibid., p. 12.

³⁹ См.: Manlio Brusatin. *A History of Colors*. Boston — London, Shambala, 1991, p. 14.

Эти цвета, изолированные друг от друга на холсте, смешиваются на сетчатке: мы, таким образом, получаем не смешение материальных цветов (пигментов), а смешение по-разному окрашенных лучей. Нужно ли напоминать, что, даже когда цвета остаются теми же, смешивание красок и лучей не обязательно производят те же результаты. Общепризнано, что светоносность оптических смешений всегда выше материальных смесей...⁴⁰

Подражание хроматической модели, описанной Ньютоном, тут вполне впечатляющее, но достигнуто оно высокой ценой. «Реальность» цвета растворяется в неуловимой игре контрастов и оппозиций, создающих неисчислимое количество оттенков. То, что выглядит убедительным воспроизведением физической реальности цвета, на самом деле, однако, оказывается протолингвистическим феноменом. Квазизыковая структура тут как будто вступает в противоречие с самой функцией языка, а именно с его способностью к называнию и обозначению. Логос цвета производит не постигаемый и передаваемый смысл, но иллюзию безупречного мимесиса. Впрочем, иллюзия оставалась в конечном счете не более чем иллюзией.

Сера изучал и конспектировал Шевреля. Вот характерный образец его записей:

1. Положите краску на холст, она не только окрашивает ту часть холста, на которую она положена, но окрашивает дополнительным цветом и окружающее пространство.
2. Белый, положенный рядом с цветом, усиливает его тон; как если бы мы удалили из этого цвета белый свет, ослаблявший его интенсивность.
3. Черный, положенный рядом с цветом, ослабляет и в некоторых случаях обедняет его тон. Влияние на некоторые оттенки желтого. К черному добавляется дополнительность смежного с ним цвета⁴¹.

Белый и черный не являются, согласно Ньютону, цветами. Но Сера числит их среди цветов, имеющих в распоряжении художника. Эффект же, который создает эта оппозиция, проявляет себя главным образом на уровне «значения». Дора Валье заметила, что эта оппозиция похожа на фонологическую. По мнению Валье, оппозиция цвет/не-цвет аналогична фонологической оппозиции

⁴⁰ Impressionism and Post-Impressionism 1874—1904. Sources and Documents. Ed. by Linda Nochlin, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, p. 109.

⁴¹ Ibid., p. 115.

между гласным и согласным звуками. Но эта оппозиция действует только на уровне знаковой системы и абсолютно нерелевантна для физической реальности как таковой⁴².

В своем лекционном курсе «Нейтральное» Ролан Барт заметил, что оппозиция сильных цветов (синий/красный) является «движущей силой значения (фонологии)», но одновременно он заметил, что семантические оппозиции проявляются не между тем или иным цветом, но между тем, что окрашено, и тем, что не имеет окраски. Неокрашенное в такой оппозиции не относится ни к белому, ни к черному, которые могут прочитываться как цвета, но к зоне между определенным и неопределенным, маркированным и немаркированным, нейтральным, оттенками серого⁴³. Показательно, что Барт, вполне в духе Сартра, ассоциирует такую цветовую неопределенность с глубиной.

В определенном смысле 14 400 хроматических оттенков, произведенных оппозициями, относятся к той же области невыразимой неопределенности существования и распада *qualia*⁴⁴, о которых говорил Рокантен. Поскольку цвета производятся исключительно отношениями, их онтологический статус становится подозрительным. А ведь вся хроматическая система издавна опиралась на презумпцию реальности небольшого количества простых основных цветов, обладающих высокой степенью определенности. Французский этнограф Доминик Заан утверждает, что традиционные культуры, за редкими исключениями, знают цветовую триаду, включающую черный, белый и красный. При этом один цвет из триады обычно считается главным⁴⁵. Китайцы, по мнению Марсея Гране, знали четыре основных цвета плюс желтый: «Желтый, центральный цвет господствует и не является результатом синтеза четырех основных цветов (зеленого, красного, белого и черного)»⁴⁶. Греки различали пять «классических» цветов: *leukos* (белый), *glaukos* (серый), *erythros* (красный), *chloros* (зеленый), *kuanos* (си-

⁴² См.: Dora Vallier. Malevitch et le modèle linguistique en peinture. — Critique, mars 1975, n° 334, p. 286—287.

⁴³ См.: Roland Barthes. Le neutre. Paris, Seuil — IMEC, 2002, p. 83—84.

⁴⁴ Я использую тут латинское *qualia* — множественное от *quale* — для обозначения качеств, которые обрели независимость от вещей (например, «сладость» или «краснота») и тяготеют к тому, чтобы пониматься в качестве универсальных сущностей.

⁴⁵ Dominique Zahan. Colors and Body Painting in Black Africa: The Problem of the «Half-Man». — Diogenes, n° 90, Spring 1975, p. 102—106. Заан считает, что господствующим «позитивным» цветом в хроматической триаде является цвет, ассоциируемый с цветом кожи данной расы.

⁴⁶ Marcel Granet. Danses et légendes de la Chine ancienne, t. 1. Paris, Felix Alcan, 1926, p. 234.

ний)⁴⁷. Ньютон, стремившийся найти секрет мировой гармонии, заменил их на семь цветов, по количеству звуков в дорийском музыкальном ладе. Кандинский более логичным образом признавал «6 красок, образующих попарно 3 больших противопоставления» плюс «две великие возможности молчания — смерти и рождения»⁴⁸, то есть белый⁴⁹ (см. предыдущую главу) и черный⁵⁰. Но даже если мы отбросим некоторые ньютоновские цвета как дополнительные, мы все-таки вынуждены признать наличие хотя бы трех неоспоримо основных цветов — красного, желтого и синего.

Эти основные цвета имели принципиальное значение для развития современной живописи, начиная с постимпрессионизма. Они несомненно играют важную роль в хроматическом мимесисе. На них стоит вся хроматическая система. Исчезновение простых цветов в едва уловимой бесконечности оттенков не отменит нужды в этих трех опорах. Система, основанная на оппозициях, по своему также укоренена в эти три *позитивных* цвета, чье существование неотделимо от их сущности. Мондриан, например, мысливший живопись исключительно в категориях отношений⁵¹, выражал эту необходимость в их стабилизации самым решительным образом. Он говорил о необходимости в «сбалансированной дуальности», способной стабилизировать отношения. Он, например, писал: «Существует среди всех прочих изменяющихся отношений одно постоянное: оно выражено как перпендикулярная позиция, пластически обеспечивающая стабильность»⁵². Цвета у Мондриана должны быть включены в композиционную конструкцию, которая бы придавала принципиальной нестабильности цвета укорененность⁵³.

⁴⁷ См.: Manlio Brusatin. A History of Colors, p. 13—14.

⁴⁸ Василий Кандинский. О духовном в искусстве. Л., Фонд «Ленинградская галерея», 1990, с. 50.

⁴⁹ «Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни пройти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно» (там же, с. 46). Ср. с отношением к белому в американской культуре, и в частности у Германа Мелвилла, о котором речь шла в главе 12.

⁵⁰ Кандинский пишет о черном, что это «мертвое ничто, когда солнце угасает, как вечное молчание без будущего и надежды...» (там же).

⁵¹ «Все выражается через *отношение*. Один цвет существует только через *другой*, измерение — через *другое* измерение, положение только через *другое* противоположное ему положение» (Piet Mondrian. Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Dialogue Form. New York, George Brazillier, 1995, p. 25).

⁵² Ibid., p. 26.

⁵³ Впрочем, Мейер Шапиро показал, что «отношения» у Мондриана часто строятся при учете виртуальных пространств и фигур, возникающих из во-

Жан-Клод Мильнер, обсуждая статус семантических оппозиций, утверждает, что они конституируют определенный «принцип бытия»: «...оппозиция определяет новый тип сущего, стабилизированного в его бытии тисками оппозиций, в которые оно зажато»⁵⁴. Эти тиски оппозиций призваны стабилизировать игру *différance* и *espacement*⁵⁵, если использовать термины Деррида, и в конечном счете стабилизировать неудержимую динамику структурных отношений различия. Пьер Франкастель видел то же стремление к стабилизации в творчестве Сера, испытавшего столь сильное влияние Шевреля. Франкастель считал, что импрессионисты стремились к максимальному расширению творческой свободы. Сера же занимает прямо противоположную им позицию: «Метод Сера прежде всего выглядит попыткой устранить из искусства все то, что принадлежит случайности и непредсказуемому. <...> Оно выражает нужду в порядке и определенности вместо желания независимости и свободы»⁵⁶.

Необходимость чистого основного цвета как психологической и языковой абстракции получила своеобразное развитие у художника, которому в этой книге отведено немалое место, — Сергея Михайловича Эйзенштейна. Эйзенштейн потратил большие усилия для создания теории хроматизма в контексте интересовавшей его проблематики участия, платоновского метексиса, о котором речь шла в девятой главе.

Он считал, что цвет может стать той формой абстрагирования действительности, которая способна непосредственно подвести изображения к уровню словесно-понятийного языка. Способом такого абстрагирования предметности до словесности он считал монтаж и любые формы изоляции того или иного объекта или его части в кино, например крупный план. Первоначальная обработка цветовой палитры предметного мира мыслилась им как форма селекции:

...мы во имя решения выразительной задачи должны выбрасывать те части спектра, те сектора общецветовой палитры, что звучат не в тон нашему заданию.

ображаемого продолжения вне холста конструкции, элементы которой представлены на холсте. По мнению Шапиро, конструкции Мондриана «выводят нас за конкретность элементов и отсылают к отношениям пространства и форм вне конкретной живописной плоскости» (Meyer Shapiro. *Mondrian: On the Humanity of Abstract Painting*. New York, George Brazillier, 1995, p. 33).

⁵⁴ Jean-Claude Milner. *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Verdier, 2003, p. 41.

⁵⁵ В русской философской литературе эти непере译имые термины иногда обозначаются как «различание» (*différance*) и «разбивка» (*espacement*).

⁵⁶ Pierre Francastel. *L'impressionisme*. Paris, Denoël — Gonthier, 1974, p. 52.

Вот голубизна глаз осветила собой мягким светом всю глубину кадра.

Вот зелены украденного изумруда подернулся общий тон другого.

Вот, поглощая все на своем пути, воцаряется гаммой текучего золота вспыхнувший во мраке солнечный луч.

Но мало этого, монтаж не только выбрал. Монтаж еще интенсифицировал отобранное. Монтаж это делал магией размеров, заставляя вытарашенный глаз становиться размером с мчащийся поезд, а пламя фитиля быть крупнее общего плана крепости, которая должна взорваться от его вспышки.

Совершенно так же мастер цветового экрана должен интенсифицировать группу отобранных цветовых элементов, взвивать и взвинчивать их до подлинной системы цветовых валеров⁵⁷.

Сначала цвет выходит за рамки объекта, которому он принадлежит. Голубой цвет глаз распространяется на все пространство кадра. Затем он интенсифицируется таким образом, чтобы «взвинтиться» до «подлинной системы цветовых валеров». Иными словами, цвет должен стать чистым и простым, основным цветом хроматической шкалы. Такое очищение цвета позволит ему вступать в отношения оппозиций и контрастов, которые могут сдвинуть экспрессию в сторону квазиязыковой выразительности.

Точно такой же метод очищающего абстрагирования цвета до цветовой абстракции Эйзенштейн видел у Эдуарда Мане:

...прежде всего, отделяясь от фактических предметов, возникает некое суммарно обобщенное [ощущение], некая сложная «стихия» перемежающихся зеленых звучаний.

Очищенных от бытовых случайностей, гармонизированных в определенном ключе, сверкающих предельной интенсивностью, до которой поднят любой цветовой оттенок.

И дальше?

Дальше, мне кажется, идет путь... обратно, назад, к покинутым контурам и очертаниям исходных предметов — тоже очищенных от случайного в строгости своих форм⁵⁸.

Схема платоновского метексиса тут совершенно очевидна. Цвет отделяется от «частных» форм и случайных предметов и воз-

⁵⁷ Сергей Эйзенштейн. [Первое письмо о цвете]. — В кн.: С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 490.

⁵⁸ Сергей Эйзенштейн. [Из неоконченного исследования о цвете]. — Там же, с. 542.

гоняется до некоего синтетического единства, в котором он приближается к *идее цвета*, а затем возвращается к конкретным, «частным» предметным формам, проецируя на них сияние идеи, платоновского смысла. Идея цвета тут выступает как единица, способная интегрировать все частное разнообразие материальных элементов. Например, «идея красного» интегрирует в свою структуру все бесконечные оттенки красного. Таким образом, цвет *участвует* в «идее» и приводит к «очищению» форм от случайного, то есть неопределенного, неформулируемого, непостижимого.

То, что речь идет именно о платоновской *идее* цвета, становится понятным из эйзенштейновского анализа китайской живописи:

Иначе поступает китаец.

Из многообразия оттенков природной зелени уловив одно обобщающее представление о зелени («идею зеленого»), он закрепляет психологически достигнутое знаком — ровным зеленым пятном на поверхности.

Пятном столь же ровным и свободным от преходящих теней и оттенков, как свободна, вневременна и сверхпространственна «идея зеленого» рядом с мишурой реальной трепещущей листвы, подверженной капризной игре световых пятен и смене случайных световых эффектов, видоизменяющих внешнюю видимость вечно-зеленой сущности.

Цветовое кино идет далее «зеленого в себе» предела, в котором изображает его китаец.

<...> Оно устремляет возможности своего красочного симфонизма в область смыслов и образного воплощения идей...⁵⁹

Здесь Эйзенштейн полностью раскрывает всю подноготную чистого, основного цвета, который он прямо связывает с вневременной и сверхпространственной *сущностью*, противостоящей всему разнообразию оттенков и тонов как неким акциденциям, которые должны быть отброшены, чтобы достигнуть уровня идеи цвета, его Бытия. Но, как только идея цвета являет себя глазу, открывается путь к комбинации идеи, к чистому бытию смыслов, то есть путь в область языковых понятий. Мы имеем тут дело с онтологией цвета, непосредственно связанной с утопией языкового значения, якобы *участвующего* в мире идей.

Однако онтология цвета в такой системе в меньшей степени основывается на незыблемой первичности чистых цветов, чем на энергии их оппозиций, на «тисках оппозиций, в которые они зажа-

⁵⁹ Сергей Эйзенштейн. [Из неоконченного исследования о цвете]. — Там же, с. 542.

ты». Не случайно Эйзенштейн видит в монтаже, в столкновении отобранных валеров, входящих в определенную оппозиционную систему, путь к «идее цвета». «Онтология» тут имеет протолингвистическую основу. Оппозиции, если использовать выражение Мильнера, определяют бытие цвета.

6

В заключение я бы хотел высказать несколько соображений о роли этого квазиязыкового хроматического мимесиса с феноменологической точки зрения. Феноменология, как мне представляется, все еще является лучшим способом осмысления феномена цвета. Феноменология живописи прежде всего имеет дело с «данностью» живописного феномена. Жан-Люк Марион существенным образом развил применительно к живописи оппозицию видимого и невидимого, некогда намеченную Мерло-Понти. По мнению Мариона, живопись предлагает нам *видимое* двумя принципиальными способами. Первый — через *насыщение* (saturation), когда «видимое полностью сводится к тому, что видимому». В режиме насыщения не существует ничего за пределами этого насыщенного видения, все дано на холсте, все подчинено режиму присутствия и готово превратиться в экссесс, излишек. Марион называет такого рода изображение «идолом». Второй тип изображения называется «иконой». Икона предлагает нам видимое только как средства открытия невидимого за ним. Икона основывается на структуре бесконечной открытости для *невидимого*. Согласно Мариону, великие художники позволяют нам проникать в невидимое с помощью видимого. Видимое на холсте — это только видимость невидимого, неувиденного (l'invu).

Луч света может быть чем-то невидимым, скрывающим в себе видимость цвета. Когда цвета являют себя, они все еще продолжают отсылать к невидимому свету, который нес их в себе. Когда же мы обращаемся к производству бесконечного числа оттенков, возникающих из контраста красок, ситуация меняется. Основные цвета — это то видимое, которое несет в себе невидимое (множество материальных оттенков). В момент обнаружения последнего сами они исчезают в зоне невидимого. И это первичное невидимое имеет принципиальное значение. Сложность отношений между видимым и невидимым может стать, однако, объектом и иной интерпретации.

Кандинский в уже цитировавшемся мной манифесте «О духовном в искусстве» (1911) неоднократно говорит о цвете, не являющемся видимым, но возникающем в результате своего рода лингвистического абстрагирования. Кандинскому нужен этот не-

видимый цвет, цвет как чистый психологический языковой знак, в качестве некоего фона, на котором и из которого возникает видимый цвет:

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или нереального) или как чисто абстрактное ограничение объема плоскости, может существовать самостоятельно. Краска — нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово *красное* произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. Это из самого слова звучащее красное не имеет также самостоятельно, специально выраженной тенденции к теплу или холоду⁶⁰.

Как видим, языковое тут контрабандой привнесено в феноменологию данного и потаенного. Виртуальность отношений, описанных Марионом, превращена тут почти в платоническое отношение между возможным, идеей и актуальностью. Тепло и холод — это «модификации», платонически добавленные в момент актуального изготовления картины к первичной, языковой, «психологической» неопределенности цвета как идеи. Тепло и холод — это непредсказуемые модификации материализации идеи в творении. Марион пишет: «Невидимое, которого ищет художник, до момента его окончательного явления остается непредсказуемым — неувиденным, то есть непредсказуемым»⁶¹. Случайность существования, которая так пугала сартровского Рокантена, приобретает тут все свое значение на фоне хроматического бытия, то есть неопределенного и не имеющего границ красного цвета нашего языка.

Невидимое становится видимым в тот самый момент, когда оно воплощается на поверхности холста. Невидимое обречено исчезнуть в момент, когда оно обретает видимость. Но именно в тот самый момент, когда красный цвет являет себя во всем своем величии и со всеми атрибутами видимого — теплым или холодным, светлым или темным, всегда ограниченным, — неопределенный красный конституируется в качестве его невидимого двойника. Станным образом, этот невидимый, лингвистический красный представляется чем-то способным стабилизировать существование

⁶⁰ Василий Кандинский. О духовном в искусстве, с. 28—29.

⁶¹ Jean-Luc Marion. La croisée du visible. Paris, PUF, 1996, p. 54.

неуловимых цветовых оттенков и не допустить тошноты, вызываемой неопределенностью. Это Бытие цвета.

В том же трактате Кандинский сетовал на отсутствие слов, способных обозначить оттенки видимого цвета:

Красочные тона, подобно музыкальным, гораздо более тонкой природы, рожают гораздо более тонкие вибрации души, которым нет обозначения на нашем языке. Очень возможно, что каждый тон найдет со временем это обозначение материальным словом, но всегда останется еще нечто не вполне исчерпываемое словом, которое, однако, не есть только изящная роскошь этого звука, но как раз именно его существенное. А потому слова были и будут только намеки, достаточно внешние обозначения красок. На этой невозможности существенное краски заменить словом или каким бы то ни было другим средством и покоится возможность монументального искусства⁶².

Неспособность языка адекватно именовать материальные оттенки цвета связана с тем, что язык имеет дело только с идеей цвета, с его невидимым идеалом, с теми самыми чистыми цветами, которые лежат в основе хроматизма, но в сущности невидимы.

Кандинский описывал качества цвета (теплый/холодный, светлый/темный) в их соотношении с ощущением движения: «теплое движется на этой плоскости к зрителю, холодное стремится от зрителя»⁶³. Светлые и темные тона производят ощущение иного типа движения, а именно центробежного или центростремительного. Эти движения в прямом смысле являются движениями обнаружения, открытия, невидимого, выступающего на авансцену.

В современном критическом дискурсе цвет (нечто непосредственно связанное с именем, словом) понимается не как качество и даже не как явление света или предметов. Цвет занимает странную промежуточную позицию между миром субъективных ощущений и объективных *qualia*. Он принадлежит промежуточной зоне языка. Не трудно показать, что этот лингвистический объект, «красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое»⁶⁴, по выражению Кандинского, — это чистая фикция, смысл который сводится к *стабилизации цвета в качестве сущности* (Эйзенштейн), то есть «реальности». «Реальность» цвета в некоторых современных теоретических текстах целиком зависима от этой воображаемой фикции, лингвистического двойника, фантазии о Бытии цвета. В

⁶² Василий Кандинский. О духовном в искусстве, с. 50.

⁶³ Там же, с. 40.

⁶⁴ Там же, с. 29.

известной мере такое положение не вызывает удивления. Мы живем в «действительности», конституированной языком, который сам конституирован в нашем сознании как «репрезентируемая реальность», возникающая из формализации и упорядочения в системе оппозиций неких абстрагированных элементов. Можно даже сказать, что распределение основных цветов в оппозиционных парах — это модель конституирования языка как «репрезентируемой реальности».

Теперь я хотел бы вернуться к стихотворению Пессоа (подписанному Казейро), которое я процитировал в начале этой главы. Казейро писал:

Я вижу пролетающую бабочку
И впервые в мироздании замечаю, <...>
Цвет — это то, что имеет цвет в крыльях бабочек,
Движение — это то, что движется в движениях бабочки...

Поэт говорит нам, что цвет не есть качество бабочки. Это не *qualia*. Цвет — это не часть бабочки здесь и теперь. Прежде чем явиться в крыле, Цвет должен быть независимо конституирован, и момент такого конституирования — это момент называния. Но поэт на то и поэт, что он называет, дает имена. Только назвав это нечто определенным цветом, я могу утвердить его независимость от объекта, независимость его Бытия и «реальности». Отсюда странное разделение в стихотворении Цвета и цвета. Цвет (бытийная сущность, невидимое) — это то, что является, имеет «цвет» (видимое нами, сущее) в крыльях бабочки. В конечном счете речь идет не о том, что я могу назвать *видимое мной определенным цветом*. Речь идет о прямо противоположном: *в силу того, что я могу назвать нечто определенным цветом, я могу видеть это нечто как цвет*.

Глава 15

СИМВОЛ И НАЧАЛО

(О проекте В. Комара и А. Меламида
«Символы Большого Взрыва»)¹

В предыдущей главе речь шла о неопределенности фигуры истока, которая в контексте хроматизма принимала вид умозрительного невидимого цвета как истока цвета видимого, материального. Но сходную структуру можно обнаружить и в том, каким образом организуется символический пласт картины (впрочем, как следует из сказанного в предыдущей главе, цвет, особенно умозрительный чистый основной цвет, часто считался символом).

Незадолго до того как распалось известное содружество художников Виталия Комара и Александра Меламида, под их именами состоялась неожиданная выставка «Символы Большого Взрыва» (*Symbols of the Big Bang*, 2002). В свете дальнейшей эволюции обоих художников сегодня более или менее очевидно, что выставка эта была в основном результатом усилий Виталия Комара. Во всяком случае, работы Комара, выполненные после конца его союза с Меламидом, продолжают развивать сходные темы. Меламид же двинулся в совершенно ином направлении. Как бы там ни было, выставка эта знаменательна тем, что демонстрирует решительный разрыв с предыдущими их *произведениями* и обращается к запретной в словаре модернистского искусства теме — «символу». Приход модернизма включал в себя радикальный разрыв с символизмом и утверждение в 20-е годы так называемой «материальной эстетики». Материальная эстетика подчеркивала важность материи в искусстве и отрицала в этой материальности какую бы то ни было трансцендентность. Казимир Малевич заявлял в 1915-м: «И состояния вещей стали важнее их сути и смысла»², — и это чувство было общим для многих художников его времени.

Одной из причин запрета на символизм в живописи модернизма было убеждение в том, что символизм был привнесен в искусство *апостериори*, что он явился поздним добавлением к чему-то феноменологически изначальному — пространству, форме, цвету. Символизм был отвергнут как литературное украшение первоосновы искусства, склонное заслонять собою исконный феномен.

Комар и Меламид обрели международное признание благодаря своей работе с искусством, избыточным символизмом, а имен-

¹ Авторизованный перевод с английского Е. Лазаревой.

² Казимир Малевич. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 1. М., Гилея, 1995, с. 30.

но — с искусством социалистического реализма. При всей сложности их манипуляций с социалистическим реализмом их искусство, которое они называли «соцартом», как правило, подразумевало разрушение символических элементов советского официального искусства. Типичная живопись соцреализма всегда была символом новой социальной реальности или, по крайней мере, социальной утопии. Однако Комар и Меламид обращались с этим искусством так, как если бы оно не предполагало никакой символической референции, как если бы они имели дело с самодостаточными объектами, не отсылающими к чему-то внешнему. Эта изоляция символа от референциальной реальности и систематическая деконструкция символического измерения позволили двум соавторам свободно манипулировать своими моделями, помещая их в самые фантастические контексты или даже обращаясь с ними как с элементами личной ностальгии.

Возвращение символического — несомненно, весьма значимое событие, своего рода декларация, которая знаменует решительную смену тона. Характерный для прежних работ Комара и Меламида иронический тон отсутствует на их новой выставке; напротив, их последний проект воспринимается как серьезное предприятие, не оставляющее никакой возможности ухода в иронию.

О каком символизме здесь идет речь? На первый взгляд, это символизм очень традиционного свойства. Считается, что символы — необходимое замещение прямого выражения, в ситуациях, которые сопротивляются миметическому представлению. Символы, как правило, используются там, где миметизм обнаруживает свои пределы, когда метафора — единственный путь выразить или обозначить нечто.

В случае абсолютного начала, Большого Взрыва, невозможность репрезентации — абсолютна. Сам характер этого начала требует символического выражения *par excellence*. Сам момент взрыва не поддается даже умозрительной реконструкции в рамках физики, поскольку предположительно исходная масса и плотность материи были столь высоки, что ни один из известных физических законов к этому первоначальному состоянию не применим. Знаменитая книга Стивена Вейнберга «Первые три минуты» (1977) предлагает рассказ о начале Вселенной — но не о самом загадочном начале, а лишь о том, что случилось спустя сотую долю секунды с момента взрыва (когда изначальный нуклеосинтез уже завершился), — и описывает последующие 3 минуты и 46 секунд. Это означает, что первая сотая доля секунды покрыта непроницаемой тайной, хотя именно этот крохотный отрезок только что возникшего времени вместил в себя события исключительной важности.

Большой Взрыв в корне неподвластен репрезентации. Это состояние за пределами нашего сознания, по ту сторону нашего воображения, и оно располагается на рубеже того невообразимого состояния, когда времени и пространства — в нашем их понимании и как а-приори познания по Канту — еще не существует. Это абсолютное начало настолько радикально располагается за пределами нашего мира, что к нему не приложимо даже само понятие *начала*, но скорее *истока*. Исток отличается от начала тем, что находится вне соотносимого с ним явления. Начало чего-то обыкновенно совпадает с моментом его возникновения, в то время как исток может лежать совершенно в иной плоскости и хронологически значительно предшествовать началу. И нет никакой возможности обратиться к этому истоку иначе как через символы.

Но почему нас вообще должна интересовать эта невообразимая изначальность, квазитеологический момент сотворения? Помимо чистого любопытства, понятного желания узнать, откуда взялся наш мир, момент абсолютного истока существенен и потому, что человеческая культура находится в зависимости от этого непредставимого «по ту сторону». Исток — навязчивый элемент западной научной традиции. Карл Отто Апель объяснял ее значение термином «онтическая редукция»³, обозначающим объяснение одного *сущего* через другое *сущее*. Это свойство мышления можно объяснить на примере логической индукции или аналитики причинных связей; оно состоит в отчаянном поиске начала в каждой серии фактов и событий. Мы в плену представления, будто исток является хранителем истинной идентичности, которая им целиком и определяется.

Пример типичного проявления «онтической редукции» можно обнаружить в мышлении раннего Фрейда, хотя именно Фрейд внес в эту спекулятивную традицию нечто существенно новое. В своей ранней теории соблазнения он отодвигает источник личности и определяющей ее психической травмы ко времени, предшествующему сознанию, тем самым радикально смещая этот источник за пределы сознания. В письме Вильгельму Флиссу (21 декабря 1899 года) Фрейд писал об одном из своих пациентов:

За всеми его фантазиями мы обнаруживаем глубоко спрятанную сцену из первого периода его жизни (до 22 месяцев), в ней соединяются все потребности и сходятся воедино все головоломки. Здесь все является всем в одно и то же время: сексуальным, невинным, естественным и всем остальным. Я до сих пор не смею

³ Карл Отто Апель. Трансформация философии. М., Логос, 2001, с. 8.

поверить в это. Это подобно неожиданному открытию Шлиманом Трои, которую все прежде считали небылицей⁴.

Сцены самого раннего периода (Фрейд называл их *Urszenen*) у невротиков каким-то образом воскрешаются впоследствии, заново интерпретируются и вторично обрабатываются. Лакан определял эту вторичную обработку как *символизацию*.

Символизация — это всеохватывающий процесс «обработки» (во фрейдовской терминологии: *Bearbeitung*) окружающего мира в терминах знаковых систем человека; это расширяющийся процесс апроприации мира человеческим существом. Такой эксперт в области символических форм, как Эрнст Кассирер, писал:

Физическая реальность, кажется, отступает пропорционально наступлению символической активности человека. Вместо того чтобы вступать во взаимодействие с вещами напрямую, человек мысленно постоянно беседует сам с собой. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы и религиозные ритуалы, что не может ничего увидеть или познать иначе как посредством этой искусственной среды⁵.

Однако, как показал Фрейд, символизация — не просто процесс исключения досимволического из нашего сознания, но процесс, вызываемый вытесненным источником, «началом», хотя и устраненным из сознания, но в тайне сохраненным в качестве генератора символов, невидимой *causa efficiens* символизма как такового.

Отношение между несимволическим источником и символом можно проиллюстрировать феноменом так называемой негативной галлюцинации, которую открыл в 1895 году Ипполит Бернхейм. Этот необычный тип галлюцинации состоит в невосприятии объекта, присутствующего в поле восприятия. Фрейд, в какой-то момент весьма заинтересовавшийся этим феноменом, называл его *Verneinung* — отрицанием и в некоторых случаях *Verleugnung* — непризнанием воспринимаемого объекта. Эдуард Пишон опубликовал в 1928 году статью об этом феномене, в которой использовал термин «скотомизация» (*scotomisation*) для обозначения слепой зоны в поле восприятия. Он также обозначал его юридическим термином *forclusion* (исключение, лишение прав), который указывал на фак-

⁴ The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887—1904. Ed. by Jeffrey Moussaieff Masson. Cambridge, Mass., — London, The Belknap Press, 1985, p. 391—392.

⁵ Ernst Cassirer. *An Essay on Man*. Garden City, Doubleday, 1953, p. 43.

ты, с юридической точки зрения не имеющие места. Этот термин использовал и Лакан в своем обсуждении символизации⁶.

Согласно Лакану, когда индивид отвергает нечто, это нечто не обязательно вытесняется в подсознание и сохраняется там; оно может быть «исключено», то есть оно не принимается ни символическим, ни воображаемым, но возвращается в реальное в качестве галлюцинации. Психоз, как в случае Шребера, например, может быть утратой символической реальности, символической коммуникации с другими. Психоз навязывает психопату галлюцинации, занимающие место символического.

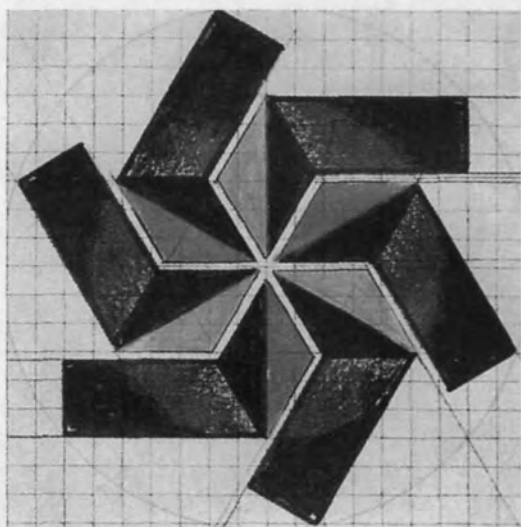
Исключение — это вычеркивание определенных означающих, которые трансформируются в досимволическую реальность, в изначальный исток, в утраченное начало. Начало в этом контексте — не то, что предшествует символам, но то, что возникает, когда процесс символизации терпит поражение. Оно само есть продукт символизации. Для исключения также важен тот факт, что отрицание в нем не есть простая утрата чего-то, но это странное *позитивное присутствие*, так или иначе воспринимаемое слепое пятно, нечто вроде «событийного места» Бадью, о котором я говорил в главе седьмой. Это позитивное, утвердительное отрицание в форме галлюцинации.

Я сделал это отступление в область психоанализа потому, что Комар и Меламид не просто переносят непредставимое в символические образы — скорее они навязчиво исследуют ситуацию отрицания или исключения. В их попытках обращения к символизации начала повторяются два символа — звезда Давида и свастика. Многие из их живописных работ изображают звезду Давида, переплетенную со свастикой (илл. 83, 84). Виталий Комар дал по этому поводу следующий комментарий:

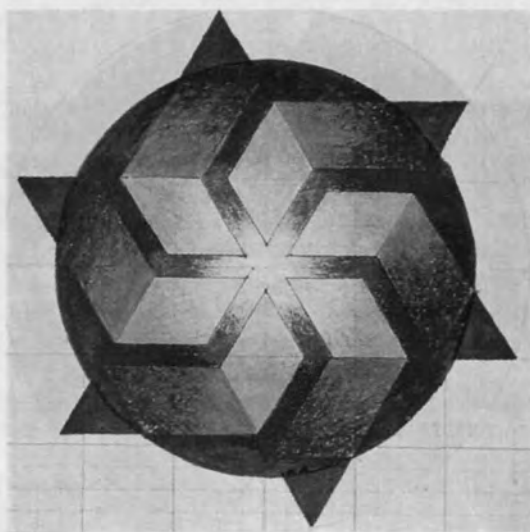
Мы обнаружили, что при медитативном разглядывании пересечения линий звезды Давида перед глазами появляется спираль, напоминающая свастику. Для нас это означает, что Печать Соломона чудесным образом уже содержала в себе загадочное предсказание Холокоста, предвидение фатального столкновения этих двух символов [...]. Сегодня для нас звезда Давида — символ света, тогда как свастика — символ тьмы. Вот почему некоторые из картин Большого Взрыва изображают первоначальную точку разделения света и темноты, когда два начала еще были смешаны в визуальном каламбуре⁷.

⁶ История этого понятия изучена Элизабет Рудинеско в ее работе: Elisabeth Roudinesco. Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée. Paris, Fayard, 1993, p. 368—374.

⁷ Komar & Melamid. Symbols of the Big Bang. New York, Yeshiva University Museum, 2002, p. 12.



Илл. 83



Илл. 84

Описываемое Комаром типично для опыта мистиков, исходящих из факта наличия некоего первоначального единства, которое затем распадается (чаще всего сначала на два). Цель мистической медитации — использовать возникающую дуальность как символ, позволяющий вновь приобщиться к утраченному единству. В менее мистическом ключе та же модель видна и в платоновском участии вещей во всеобщем, в едином (о котором речь шла в главе девятой) или в гетевском учении о первофеномене.

К тому же откровение, которое описывает Комар, — это момент, когда медитация обнаруживает за узнаваемым и умиротворяющим символом звезды Давида видение, почти галлюцинаторное присутствие исключенной свастики. Все объяснение, построенное на специально изобретенном символизме свастики как обозначения темноты, — это, конечно, попытка смягчить травму открытия (исторически свастика ассоциируется с образами колеса, вращения, циклического создания). Свастика проявляется скорее не как символ, но как галлюцинация исключения, как начало процесса символизации, как исключенное из мира символов. Комар и Меламид постоянно повторяют образ свастики, возникающий из очертаний звезды Давида — символа, скрывающего ее присутствие. Начало обнаруживается не в гностической схватке двух символов, но в открытии чего-то скрытого, подавленного. (Симптоматично, что bang, «взрыв», может на сленге означать и половой акт — эротическое значение, скрытое за космологическим символом.)

Звезда Давида, как показал Гершом Шолем, изначально не была еврейским символом⁸. В подтверждение своего утверждения Шолем ссылается на изображение в античной синагоге в Капернауме II—III веков н.э., где «прямо рядом с ней на том же фризе расположена свастика, но никому не придет в голову считать поэтому свастику еврейским символом»⁹. Звезда Давида была заимствована евреями относительно поздно из герметической традиции амулетов и талисманов, которая веками использовала гексаграммы и пентаграммы. Эта магическая традиция идентифицировала звезду Давида как «Печать Соломона», которая значительно позже стала

⁸ «Шестиугольник не является символом евреев, в еще меньшей мере “символом иудаизма”. К нему не применим ни один из признаков настоящего символа <...> ни способ происхождения. Он не выражает никакой “идеи”, не пробуждает никаких первобытных ассоциаций, которые переплетались бы с нашим опытом, и он не содержит в себе никакой духовной реальности. Он не вызывает на ум никаких библейских или раввинских, иудаистских сюжетов, не порождает никаких надежд. Он связан с эмоциональным миром праведного иудея лишь на уровне страхов, преодолеть которые можно только магией» (Gershom Scholem. *The Messianic Idea in Judaism*. New York, Schocken, 1971, p. 259).

⁹ Ibid., p. 260.

связываться с Давидом в так называемом «Щите Давида». Привычная символика гексаграммы (где один целый треугольник олицетворяет огонь, а другой воду, а усеченные треугольники олицетворяют воздух, землю и т.д.) происходит из герметической традиции. В отношении работы Комара и Меламида здесь интересна прежде всего устойчивая ассоциация звезды Давида с функцией оберега, с механизмом защиты. Звезда Давида — символ, который защищает именно благодаря исключению свастики.

Шодем рассказывает интересную историю о раввине Йонатане Эйбешюце, последователе Саббатая Цви, объявившего себя Мессией, чье «мессианство» интерпретировалось сквозь призму каббалы. Именно в контексте саббатизма звезда Давида впервые была использована как символ мессианского искупления. Эйбешюц был обвинен в саббатизме отчасти по причине того, что широко использовал звезду Давида в мессианском контексте. «Йонатан пытался оправдаться исключительно магической интерпретацией амулетов; он отрицал их мессианскую символику и то, что его криптограммы могли быть расшифрованы как саббатизмские символы веры», — пишет Шодем¹⁰. В этой истории звезда Давида также работает как *печать*, талисман, исключающий зашифрованное послание об искуплении.

Важно, что в случае с Эйбешюцем амулет, «оберег»¹¹ скрывает значение, связанное с темпоральностью, а именно с искуплением, концом и трансформацией времени. То же подавление временного измерения видно во взаимодействии между звездой Давида и свастикой, поскольку последняя воплощает движение и циклическую организацию времени.

Символы вообще часто скрывают свою связь со временем, тогда как эта связь имеет решающее значение. Символы — создания человека, и в этом своем качестве они представляют внешнюю реальность в терминах личного опыта. Символы часто генетически связаны с глубокими, не поддающимися репрезентации эмоциями. Это внешние образы человеческого опыта, которые, очевидно, связаны со временем. Андрей Белый считал, к примеру, что литературный символ соединяет объективность восприятия пространства с внутренним чувством времени. Он создает связь между внутренним и внешним.

Видный эксперт в области еврейских символов Эрвин Р. Гуденаф писал о смерти и возрождении символов, радикально отрицая, таким образом, их вечность и неизменность. В этой связи он так-

¹⁰ Ibid., p. 272.

¹¹ Звезда Давида, например, использовалась как аллегория Бога-крепости в герметических текстах М. Дж. Эбермейера (1653) и Роберта Флада (1619).

же говорит о вырождении символа креста в чисто орнаментальном использовании свастики (прежде чем крест был возрожден христианами) и о возрождении самой свастики нацистами: «...четыреугольная розетка, вписанная в круг, которую принято для краткости называть свастикой, в языческом мире, насколько я могу судить, не обладала каким-либо специальным значением...»¹²

Однако символы обычно скрывают собственную временность и смертность, так же как и свою связь с субъективностью. Вот почему проявление личной тревоги часто представляется символизацией космологического события, то есть чем-то в корне нечеловеческим. Тема начала играть решающую роль в этой стратегии утаивания. Начало, исключенный элемент психологического опыта, приобретает вид космологического начала. Эта стратегия подмены часто основывается на отрицании темпоральности. Вневременное кажется не-субъективным, трансцендентальным. Комар так объясняет специфику выбора символических фигур:

На этой выставке представлены символы двух типов. Одни символы — фигуративные, они ближе к сюрреализму древних мифов. Другие — абстрактные, близкие к геометрическим архетипам. Для нас переход от разделения авторства со слонами к Символам Большого Взрыва — это ностальгический жест, регрессия, возвращение к личной истории, поскольку сегодня «энимал-арт» не может не быть абстрактным экспрессионизмом, и при этом не может стать ни геометрической абстракцией, ни реалистической живописью [*sic*]. Геометрические фигуры и реалистические образы существуют только в контексте человеческой истории¹³.

Особенность геометрических фигур кроется именно в их идеальности, которая как будто воспаряет над любой субъективностью, человечностью, историчностью. Комар недвусмысленно говорит об их магическом воздействии:

Я всегда был убежден, что чудо традиционной картины, в отличие от скульптуры или наскальной живописи, заключается в том, что фрагмент жизни ограничен контуром геометрического символа: прямоугольника, круга, арки и другими геометрическими формами холста, бумаги, дерева и т.д.¹⁴

¹² Erwin R. Goodenough. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. Princeton, Princeton University Press, 1988, p. 47.

¹³ Komar & Melamid. *Symbols of the Big Bang*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

Чудо возникает от магического перехода: «Образы любви легко становятся символами начала вселенной»¹⁵. Фрейдовские символы личного прошлого смешиваются с космологическим символизмом абсолютного начала (Комар говорит о слиянии личного шокового впечатления с образами космической катастрофы.) Этот сплав основан на изменении темпоральности. Нечто личное (впечатления, эмоции) символизировано тем, что в конечном счете внелично и вечно, — кругом, шестиугольником и т.д.

Символизация *момента, начала* геометрическими фигурами содержит в своем основании парадоксальный момент: ведь эти фигуры не связаны с какой-либо темпоральностью. Этот парадокс отражен в картине, где знаменитый символ вечности ауроборос — змея, кусающая свой собственный хвост, — соединен с песочными часами, символом времени, перехода и тщеты (илл. 85).

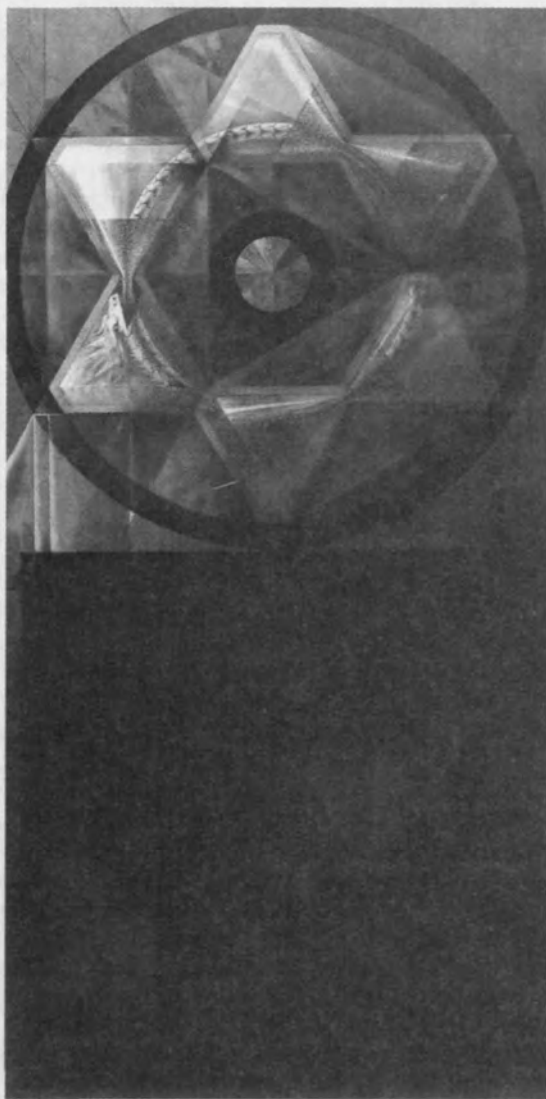
Загадка идеальных геометрических фигур состоит в отсутствии у них видимого источника, истории. Наилучшим образом это выразил Гуссерль в своей известной работе «Начало геометрии»:

...геометрическое существование не психично, это ведь не существование частного в частной сфере сознания, это существование объективно сущего для «каждого» (для действительного или возможного геометра или понимающего геометрию). Да и от самого своего учреждения оно обладает во всех своих особенных формах своеобразным, сверхвременным — в чем мы уверены — для всех людей, прежде всего для действительных и возможных математиков всех народов и времен, доступным бытием. И любые кем бы то ни было на основе этих форм произведенные новые формы тут же принимают такую же объективность. Это, заметим, объективность «идеальная». <...> Теорема Пифагора, вся геометрия существует лишь один раз, как бы часто и даже на каких бы языках ее ни выражали. <...>. Чувственные выражения, как и все телесные процессы или все, что воплощено в телах, имеют в мире пространственно-временную индивидуацию; но не такова сама духовная форма, которая и называется «идеальной предметностью»¹⁶.

Происхождение идеальной геометрической фигуры целиком вытеснено. Ее характерными чертами являются вневременной и внеисторический характер. Однако геометрические фигуры не возникают ниоткуда и не рождаются в готовом виде в сфере математического мышления. Их конституция имеет историю, полностью вытесненную их идеальностью. Мерло-Понти посвятил специальный семинар разъяснению проблематики Гуссерля. Он подчерки-

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Эдмунд Гуссерль. Начало геометрии. М., Ad Marginem, 1996, с. 214—216.

*Илл. 85*

вал, что «необходимо исследование смысла или сущности, которая больше не выворачивается вневременной идеальностью, подавляющей генезис и поглощающей его, исследование, которое стало бы обнаружением смысла, Sinngeneration [генезиса смысла]»¹⁷. Гуссерль писал о необходимости истории — не в историко-филологическом смысле, но скорее в плане «встречного вопрошания [Rückfrage], об изначальнейшем смысле, в котором геометрия некогда возникла»¹⁸.

Дело осложняется тем, что исторически сложившееся значение геометрии является продуктом исключения ее истока, ее исторического складывания. Это придает совершенно особенное значение выбору геометрических фигур для символизации начала. Происхождение, как нечто навсегда исключенное, вытесненное, отвергнутое, естественно символизируется фигурой подобного исключения. Начало символизировано фигурой, у которой начала нет.

Феноменологические исследования показали, что геометрия, как идеальность, укоренена в языке, носителе идеальности *par excellence* (Мерло-Понти). Хорошо известно разрешение этого парадокса Жаком Деррида. По его мнению, лишенная оснований идеальность устанавливается в письме¹⁹. Именно письмо лишает смысл укорененности в индивидуальности говорящего и превращает его в нечто надвременное, вечное и отделенное от субъективности. Источником геометрии, таким образом, оказывается письмо. Деррида показал, что письмо предполагает смерть автора, исключение своего физического источника. Символы вытесняют знание о своем происхождении в письме с той же силой, с какой письмо отрицает свою связь со своим физическим автором.

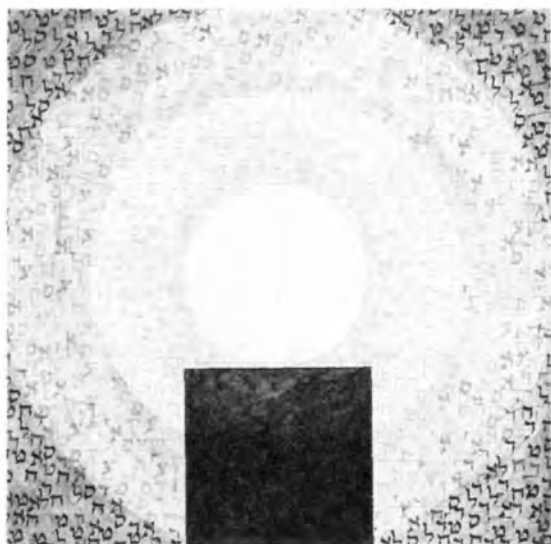
Комар и Меламид подчеркивают рукотворный характер своих символов. Большинство из них изображены на разлинованной бумаге и обнаруживают процесс их геометрического конструирования. Они демонстрируют свою укорененность в письме, расчетах их авторов. Комар с гордостью заявляет, что оба художника «нашли метод составления шестиконечных звезд не только из треугольников, но и из квадратов, кругов...»²⁰. Здесь символы раскрывают методы своего собственного создания, которые резко контрастируют с традицией. В некоторых работах Комара и Меламида появляются буквы иврита (илл. 86), как бы возникающие из круга, или растворяющиеся в нем, или служащие наполнением песочных часов, которые принимают форму звезды Давида (илл. 87). Можно,

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. Husserl at the Limits of Phenomenology. Evanston, Northwestern University Press, 2002, p. 28.

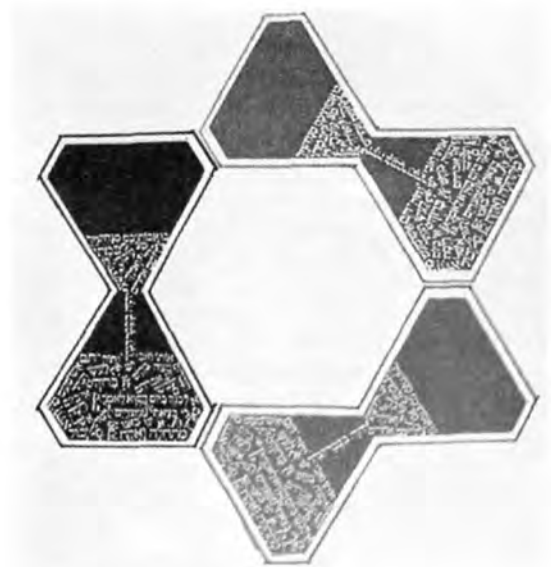
¹⁸ Эдмунд Гуссерль. Цит. соч., с. 211.

¹⁹ См.: Жак Деррида. Введение. — В кн.: Эдмунд Гуссерль. Начало геометрии. М., Ad Marginem, 1996.

²⁰ Komar & Melamid. Op. cit., p. 22.



Илл. 86



Илл. 87

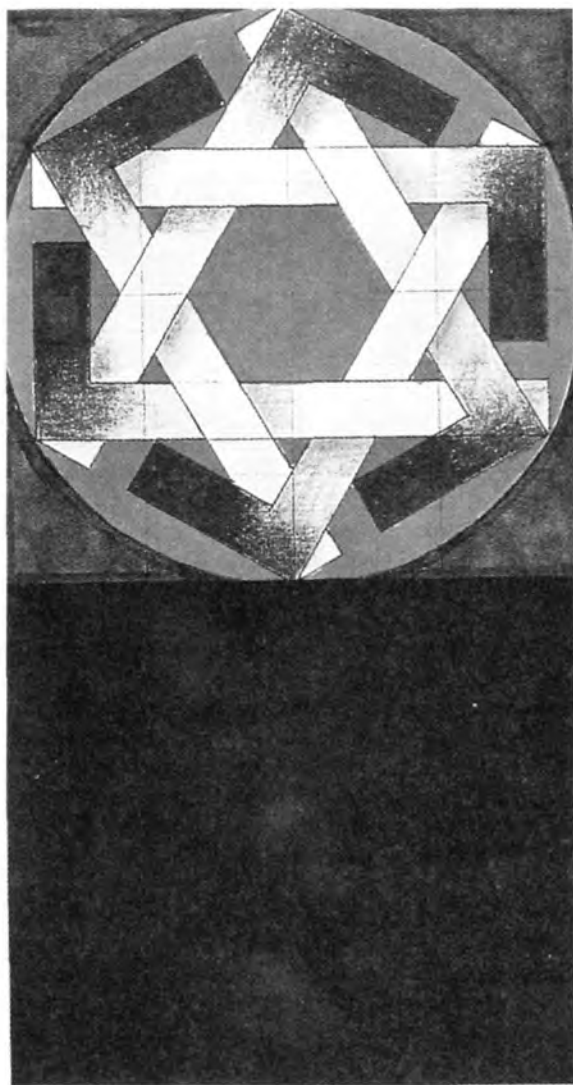
вероятно, интерпретировать подобные образы как символизацию протекающего времени, то есть как символизацию генезиса самой символизации, как движение знака к иллюзорной вечности и идеальности. В своем интервью Комар ассоциирует символы с испытанной им в раннем детстве потерей речи. Вечность символа возникает из подавления коммуникации. Как ни странно, символы должны значить тогда, когда коммуникация и значение (речь и письмо) исключены. За геометрической вневременностью кроются личный опыт, личная история — истинный исток существования символов.

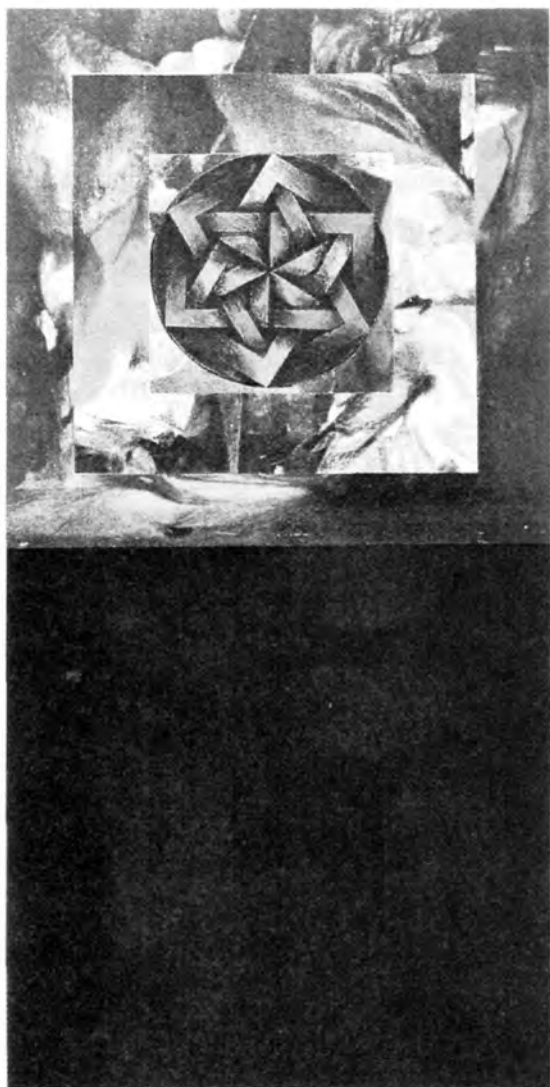
Многие из выставленных работ представляют собой продолговатые прямоугольники, составленные из двух квадратов. Верхний квадрат обыкновенно отведен под символ (например, звезду Давида), претерпевающий становление или распад, тогда как нижний квадрат чаще всего остается черным (илл. 88, 89). Холсты построены таким образом, что верхняя часть читается как символическая диаграмма, представляющая нечто нерепрезентируемое, означаемое черным квадратом внизу. Сам черный квадрат может пониматься как изначальный мрак или первоматерия, но это также явный «поклон» в сторону Казимира Малевича.

«Черный квадрат» Малевича — уже сам по себе символ радикального разрыва с предшествующей живописной традицией и нового «абсолютного начала» — модернистского искусства. «Черный квадрат» знаменует собой модернистский Большой Взрыв в силу своей вечности и неизменности, но также и потому, что он является чисто умственным конструктом, эта геометрическая фигура не имеет предшественников и предтеч. Она может быть рационально сконструирована как бы с нуля. Уже Декарт использовал геометрию и математику, дабы утвердить свою абсолютную независимость от предшествовавших авторитетов и тем самым — от традиции и предрассудков. Парадоксальным образом символ коренного разрыва, абсолютного начала должен претендовать на свою собственную вечность (он всегда равнозначен сам себе и поэтому не может быть никем заимствован) и в то же время на свое происхождение из рационального начертания (его суть мыслима рационально и, следовательно, не укоренена в прошлом)²¹. Те же качества первоначальности легко приписать цвету квадрата — густо-черному.

Итак, верхний квадрат во многих работах «Символов Большого Взрыва» представляет собой символическое видение того, что

²¹ Этот парадокс анализирует Дэвид Р. Лэчтерман: David Rapport Lachterman. *The Ethics of Geometry. A Genealogy of Modernity*. New York — London, Routledge, 1989.

*Илл. 88*



Илл. 89

иначе представлено в нижней части. Отчетливо видимые образы в верхней части подчеркнуто символичны; нижняя, темная или черная, часть гораздо более загадочна и не поддается упрощенному толкованию. Символична она или нет? С одной стороны, черный квадрат, безусловно, является геометрическим символом²², но в то же время он олицетворяет чистую негативность, тотальное отсутствие какой бы то ни было видимости. Другими словами, это — символ начала, которое абсолютно нерепрезентабельно. Невозможность точно определить символическое измерение черного квадрата — одновременно символа и отрицания символического — имеет большое значение в рассматриваемом проекте.

Репрезентация непредставимого глубоко противоречива. В данном случае художники как бы предлагают нам сравнить два типа символизации непредставимого — через видимые фигуры и через квадратную раму, которая ограничивает тотальную черноту, невидимость. Однако в некоторых из работ этого типа нижний квадрат не совсем черный: в его черноте иногда можно различить геометрические фигуры (например, черные квадраты в черных кругах), выполненные в манере, напоминающей Эда Рейнхарда.

Несмотря на попытку Малевича сделать черный цвет символом абсолютного начала, цвет этот (если его вообще считать цветом) имеет свою скрытую предысторию, не вписывающуюся в представление о чем-то изначальном. Мы знаем, что в суфийской мистике, например, делается различие между двумя типами черного: низшая чернота — чернота вещества, черного тела, которое не отражает свет, и высшая — чернота так называемого «черного света», которая заполняет пустое пространство, чернота самого межзвездного пространства. Согласно Анри Корбену,

в терминах мистики она соотносима со светом божественного Самого-в-себе (*nur-e dhat*), черным светом *Deus absconditus* [скрытого Бога], тайного Сокровища, которое жаждет самораскрытия, хочет «создать восприятие, чтобы самому себе явить объект этого восприятия», который таким образом может проявиться, только скрывая себя в видимости объекта²³.

Подобное различие существует и в неоплатонизме. Ханс Блуменберг пишет: «Существует самостоятельная “романтическая”

²² В. Комар считает, что простая прямоугольная форма картины уже символична.

²³ Henry Corbin. *The Man of Light in Iranian Sufism*. Boulder — London, Shambhala, 1978, p. 100—101.

темнота [Dunkelheit] темного, и существует темнота [Dunkel], которая лежит под светом или в свете»²⁴.

Парадокс здесь в том, что чернота «черного света», его незримость эквивалентна незримости Deus absconditus, *скрытого* Бога. Чтобы стать воспринимаемым, черный свет должен быть символизирован, и эта символизация (которая и является его открытием) происходит именно в терминах «сокрытия», разрушения, искажения²⁵. В этом контексте невидимость, чернота является самой прямой и адекватной манифестацией того, что должно быть открыто (самой ситуации сокрытия). В живописи, однако, черный свет предстает не как «свет», но скорее как его прямая противоположность — черное тело (краска). Удивительным образом сама чернота может быть символом другой черноты, но также и символом исключения: символизируемый, невидимый Бог возвращается как «реальность» (материальная темнота тела).

Но в чем состоит значение этого сокрытия, этой парадоксальной манифестации посредством саморазрушения? Эта встреча света и материи — топос гностической мифологии, в той ее части, которая касается сотворения материального мира Софией. Описание этого творения дается, например, в знаменитом гностическом космогоническом тексте «О происхождении мира». Миф повествует о сотворении как отделении завесой нематериального мира света (Плеромы) от мира материи и темноты²⁶.

Как образ высшего мира, покров содержит типы, модели, изначальные принципы, из которых может быть сформирован нижний космос. Задача Софии — передать неоформленной, темной материи те печати света, те идеальные следы формы Плеромы, которые благодаря закону выворачивания образца, благодаря игре искажающих зеркал создадут наш мир, неудавшийся космос, бледный образ, искаженное отражение гармоничной красоты плероматического мира²⁷.

²⁴ Hans Blumenberg. «Light as a Metaphor for Truth». — In: *Modernity and the Hegemony of Vision*. Ed. by David Michael Levin. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 33.

²⁵ Связь темноты с разрушением характеризует в гностицизме состояние мира, в котором мы живем и в котором темнота, черный свет абсолютно господствуют. Ганс Йонас цитирует призыв, содержащийся в «Герметическом корпусе»: «Отвернись от темного света», в котором парадоксальная комбинация утверждает, что даже так называемый свет в этом мире — в действительности темнота» (Hans Jonas. *The Gnostic Religion*. Boston, Beacon Press — Beacon Hill, 1963, p. 58).

²⁶ В этом жесте, конечно, нетрудно увидеть жест ветхозаветного Бога, «отделяющего свет от тьмы».

²⁷ Giovanni Filoramo. *A History of Gnosticism*. Cambridge, Mass. — Oxford, Blackwell, 1990, p. 74.

Джованни Филорамо, которого я только что процитировал, описывает сотворение нашего мира в момент встречи между светом и веществом как катастрофу искривленного и изуродованного отражения, но именно таким образом и создаются символы. Вот почему они всегда остаются искривленными «бледными образами» непредставимого. Наш мир возник в искривлении, которое делает возможными символическую репрезентацию и темпоральность. Время, как это ни странно, оказывается способом существования символов. Неоплатонизм, провозглашающий изначальность темноты и полагающий, что бытие идентично не с откровением в свете, но с загадочной полнотой, скрытой в темноте, понимает испускание света как упадок темноты: «Бытие больше не является самопредставлением сущего, но чем-то “бесформенным и недоступным зрению”; оно не открывает глаза, но закрывает их. Абсолютный свет и абсолютная тьма рушатся друг в друга»²⁸.

Материя, еще не явившая себя в своей первоначальной темноте, неизвестна и, стало быть, неизменна, вневременна. Явление света включает время, потому что первый момент видимости — это тот момент, когда состояние вещества обретает форму и вписывается в цепь изменений и трансформаций. Время конституируется пришествием света. Феноменологически мир дан нам светом. Свет раскрывает для нас мир как множество видимых форм. Поэтому свет — условие проявления мира; но вместе с тем свет — объект, который может быть увиден, который сам может стать видимым. Межзвездная темнота демонстрирует невидимость света, которому, чтобы стать видимым, необходимо тело. В этом контексте тело — условие видимости света, но свет — условие видимости тел. Одно должно предшествовать другому, должно быть истоком другого, но в отношении света вопрос первенства не может быть разрешен, поскольку свет не разделен надвое — на свет как феноменологическое условие явления и на свет как на объект, который является. Свет един.

Особенная двойственность света в его единстве может быть сформулирована в терминах темпоральности или происхождения. Как замечает французский философ Франсуа Валь,

можно спросить: в какой момент репрезентации, в какой точке ее свет перестает представлять чем-то, что позволяет видеть, и начинает представлять как нечто, что может быть увидено? Перестает

²⁸ Hans Blumenberg. *Op. cit.*, p. 34. Идея об ослепляющем свете, связанном с началом (*origin*), воплотилась в более поздней оппозиции между невидимым *lux* и видимым *lumen*. Филон говорит о двух видах света — невидимом и видимом. Первый — это начало, последний — сотворение.

представать средой, в которой происходит явление, и начинает становиться свойством всего того разнообразия, что является? Перестает заявлять о себе как о фактуре явления и начинает представлять указателем реального?²⁹

Ответ Валя очевиден: такой «точки» или момента не существует. Этот момент — фантазматический момент происхождения и ничто иное. Этот призрак источника отсылает не к феноменологическому аспекту видимого, но к необходимости структуры, способной организовать и конституировать смысл, до того как некий феномен возникнет в нашем восприятии, то есть в нашем сознании. Лапланш и Понталис в их классическом исследовании первичных фантазмов (*fantasmes originaires*) обсуждают испытанную «Фрейдом необходимость постулировать первичность знаковой системы по отношению к значимости события и совокупности означаемых»³⁰. С этой точки зрения, событие должно изобретать свою собственную мифическую предысторию, которая является значащей предструктурой, способной обеспечить познание этого события. Эта мифическая первичность как таковая недостижима для субъекта и играет роль мифического первоначального Истока.

Сходным образом Валь размышляет о необходимости чисто фиктивного момента расщепления единого света надвое. Постулирование этого момента, этой поворотной точки, согласно Валью, позволяет представить себе мгновение, когда из зияния отсутствия возникает субъект. Грубо говоря, расщепление света на две различные ипостаси необходимо, чтобы ввести структуру сигнификации в чисто феноменологический опыт появления. Как известно, сигнификация зависит от системы противоположностей, то есть от символического удвоения. Таким образом, мы инкорпорируем эту раздвоенность в интуицию явления в качестве отсылки к мифическому истоку, в котором и происходит воображаемое расщепление.

Здесь мы имеем дело с основным механизмом символизации, который тесно связан с понятием Истока. Как я уже говорил, следует различать *Исток* и *Начало*. Начало определено в словаре Вебстера как «точка, в которой что-то начинается». Оно знаменует собой первый момент существования. До начала нет ни объекта, ни явления. Начало — абсолютная граница, и поэтому она недостижима. Оно лежит в плоскости апорий Зенона: невозможность достичь определенной точки в пространстве потому, что любое отделяющее

²⁹ François Wahl. Introduction au discours du tableau. Paris, Seuil, 1996, p. 96.

³⁰ J. Laplanche, J.-B. Pontalis. *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*. Paris, Hachette, 1985, p. 61—62.

ее от нас расстояние, сколь угодно малое, до бесконечности делимо. Именно поэтому Большой Взрыв как абсолютное начало — недостижим.

Исток — это нечто другое. Прежде всего, он существует до начала феномена. Мы можем обнаружить исток события задолго до его начала. Упоминание о нем обычно отсылает к предпосылке появления чего-то. Это означает, что исток не есть «точка, в которой что-то начинается»: он должен располагаться до начала³¹. Исток не темпорален; это скорее состояние, нежели момент, и поэтому он поддается репрезентации в атемпоральных образах. Однако, поскольку исток не является частью самого феномена, он отделим от феномена и не может быть с ним логически связан, быть его причиной в смысле материальной каузальности. Он не входит в его континуум. Исток всегда конструируется *post factum*, после явления, как нечто определяющее существо явления, как источник значения, которое мы проецируем на феномен. Странным образом свет можно считать источником самого себя, предпосылкой значения и появления света как объекта. Эта особенность делает свет абсолютно уникальным. Большой Взрыв разделяет со светом эту способность быть одновременно и началом и истоком. И именно это делает столь сложной его репрезентацию.

Эмманюэль Левинас следующим образом описывает эту ситуацию. Он определяет свет как предпосылку появления мира, его данности нам. Мир дан нам светом как чистая поверхность, то есть как чисто внешнее. Но свет обладает также магической способностью обращать это внешнее во внутреннее:

Свет дает возможность окутать внешнее внутренним, к чему собственно и сводится структура *cogito* и смысла. Мысль — всегда ясность или прояснение. Чудо света — это сущность мысли: благодаря свету объект, приходя извне, уже является нашим, попадая в тот горизонт, который ему предшествует; он приходит извне уже понятым, как если бы он исходил из нас самих ...³²

Левинас описывает эту поворотную точку, которая создает иллюзию предшествования. Воспринимаемый объект всегда уже

³¹ Аверроэс, в согласии с Маймонидом и перипатетиками, считал, что возможность существования (исток, а в их случае — материя) должна существовать до начала мира, «поэтому мир существовал до того, как начал существовать». Фома Аквинский опровергает этот парадокс (*Summa Theologica*, Part I, Q. 46, Art. 1). Один из способов его опровержения опирается на вечность Бога, радикально отличающуюся (как часто бывает с Истоком) от Мира.

³² Emmanuel Levinas. *De l'existence à l'existant*. Paris, Vrin, 1981, p. 76 (часть цитаты приводится по изданию: Э. Левинас. *Время и другой*. Гуманизм другого человека. СПб., 1998, с. 116).

«внутри предшествующего ему горизонта», то есть внутри знаковой системы, того *cogito*, конституирование которого предшествует ему в качестве его истока. Валь даже придумывает образ для этого призрачного момента поворотной точки. Он говорит о «точке вращения света», об «очаге» (*foyer*) света, означающем фокус, место, исток, ядро.

На некоторых из «двойных» холстов Комара и Меламида верхний квадрат обнаруживает явление символов в виде некоего живописного водоворота — у меня есть искушение назвать его вслед за Валем «точкой вращения света». Свастика как фигура вращения играет важную роль в этих образах.

Символическая ситуация, исследованная двумя художниками, имеет отношение к самой сути живописи как эстетической деятельности. Само преодоление символизма в материальной эстетике и в абстракции радикально ставится здесь под вопрос, поскольку символизм возникает из фигур исключения истока и одновременно его постулирования. В силу этого он представлен как фантазматическая предпосылка живописи как таковой. Недавние работы Комара и Меламида (и последние в их творческом содружестве) — размышление над истоками и онтологией изобразительного искусства, которое в нашей культуре выступает как наиболее полное выражение всей проблематики видимости и визуальности. Ответ художников на этот вопрос очевиден — нельзя преодолеть символизм, потому что, как мифический источник живописи³³, он предшествует любому живописному объекту, который стремится его исключить. Малевич дает дополнительное этому подтверждение. Его творчество супрематистского периода — радикальная попытка покончить с любой формой живописного символизма и восстановить феноменальность в качестве изначального живописного измерения. Неудивительно, однако, что «Черный квадрат» Малевича сам стал одним из главных *символов* модернистской живописи.

Я начал эту главу с утверждения, что модернизм отверг символизм, поскольку тот считался вторичным наслоением на первофеномене живописи. Комар и Меламид хотят показать прямо противоположное. Символизм не вторичен по отношению к живописи, но является ее истоком, однако в этом качестве он неизбежно должен конструироваться *a posteriori*, как его предпосылка. Это означает, что позднейшее добавление символизма — не что иное, как условие его изначальности.

³³ Это чисто мифическое измерение Источника отражено в более ранней работе Комара и Меламида «Источник соцреализма» (*The Origin of Social Realism*), на которой изображена муза, по тени Сталина на стене рисующая его профиль.



Илл. 90

Первоначальный элемент в живописи — это след, оставленный кистью на поверхности. Этот след — своего рода живописное *письмо*, которое немедленно скрывает начало творения просто в силу своей способности существовать без какой-либо прямой физической связи с художником (Деррида достаточно убедительно показал это). Начало, таким образом, вытесняется, и тем самым открывается путь к конструированию Истока (сам художник превращается в источник).

Размышления о начале и символах неотвратимо наталкиваются на границы репрезентируемости. Символы — лишь напоминания о недостижимом истоке. Так что было бы ошибочно думать о них как о самодостаточных живописных объектах. Это концепты, которые обнаруживают собственную историчность (художники делают способ их создания совершенно наглядным), и в этом Комар и Меламид обнаруживают близость концептуализму. В некоторых из этих недавних работ, однако, «чистая геометрия» неожиданно являет себя «во плоти». Круги превращаются в змей, звезда Давида — в птицу и т.д. (илл. 90). Геометрия обретает здесь определенные драматические черты архетипического бестиария. На мой взгляд, эти трансформации сродни тому, как первые геометрические формы древних орнаментов (которые уже были символическими) приходят к фигуративности, которая на определенных этапах была прочно связана с представлением об истоках.

ОТКРЫТОСТЬ КАК НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

(Заметки о пустоте в кинематографе Антониони)

Два обстоятельства и сегодня, после смерти Антониони, мешают пониманию его творчества. Первое заключается в ярдыке, который был накрепко приклеен к его фильмам в эпоху повсеместной моды на экзистенциализм: «некоммуникабельность». Второе обстоятельство касается того места, которое заняла в его творчестве знаменитая трилогия с Моникой Витти — «Приключение», «Ночь», «Затмение», — к которой примыкает и «Красная пустыня». Благодаря совершенно особому положению этих трех или четырех фильмов более ранние произведения оказались отодвинуты в тень и часто рассматриваются лишь как подступы к зрелым шедеврам. Это представление особенно вредит оценке Антониони, так как без «ранних» фильмов нельзя до конца понять трилогию. К тому же уже первый полнометражный игровой фильм режиссера — «Хроника одной любви» (1950) — может с полным основанием считаться шедевром.

В основе сюжета «Хроники» лежат отношения двух любовников, Паолы (Лючия Боze) и Гвидо (Массимо Джиротти). Их неудержимо влечет друг к другу, но их союзу мешает чувство вины. Некогда Гвидо был любовником ближайшей подруги Паолы Джованны, погибшей в результате несчастного случая: она упала в шахту лифта. Паола и Гвидо как будто могли остановить ее: достаточно было за секунду до катастрофы удержать ее, но оба они промедлили. Смерть Джованны разлучила любовников. За время, прошедшее после смерти подруги, Паола успела выйти замуж за богача Энрико. Когда же она после разлуки вновь встречается Гвидо, старая страсть вспыхивает вновь. Паола уговаривает Гвидо застрелить ее мужа, когда тот будет возвращаться с работы домой. Эта ситуация супружеской измены, в которой жена толкает любовника на убийство мужа, напоминает американский черный роман, в частности «Почтальон всегда звонит дважды» Джеймса Кейна, экранизированный до этого Висконти. Но Антониони вносит в эту ситуацию существенную поправку.

Когда Гвидо с пистолетом поджидает у дороги автомобиль Энрико, он слышит шум случившейся поблизости автомобильной катастрофы: это авария, в которой гибнет незадачливый муж. Как и в первом случае, Паола и Гвидо не виноваты, но одного намерения достаточно, чтобы вновь вызвать чувство вины. Смерть Энри-

ко различает их, как до этого смерть Джованны. Сложность ситуации, заинтересовавшей Антониони, заключается не только в фактической (или формальной) невинности героев и их моральной вине, но и в том, что «вина» одновременно выступает и как препятствие, встающее между любовниками, и как сила, неотвратно сближающая их. Эротизм отношений Паолы и Гвидо детерминруется тем зиянием, которое оставила смерть Джованны и Энрико (в случае Джованны зияние буквально воплощено в зияющей шахте лифта). Близость любовников укоренена в их причастности этому *отсутствию*, этому *исчезновению препятствия*.

То, что смерть непосредственно связана с эротическим желанием и даже пробуждает его, — важный мотив, проходящий через фильмы, созданные после «Хроники». Эротика у Антониони всегда сопровождается тревогой, беспокойством, неопределенностью, так или иначе отсылающими к проблематичности существования как такового. Кьеркегор когда-то определял состояние экзистенциальной тревоги, страха как состояние «диалектической двусмысленности». «Страх — это симпатическая антипатия и антипатическая симпатия. <...> Это полностью подтверждается в речи, обычно говорят: сладкий страх, сладкое устрашение; говорят: удивительный страх, робкий страх и так далее»¹. То, что в основе тревоги лежит влечение (симпатия), создает отчетливый эротический фон экзистенциального беспокойства. Понятие «антипатической симпатии» определяет состояние персонажей «Хроники»: их влечет друг к другу та же сила, которая их различает. Связь эротики с чувством страха с большой силой выражена в «Красной пустыне» (1964), где любовная сцена между Джулианой (Моника Витти) и Корrado (Ричард Хэррис) строится на чередовании приступов панического страха и влечения (о страхе см. главу 11).

В более поздних фильмах Антониони отбрасывает «криминальную» мотивировку «антипатической симпатии» и избегает прямого названия обстоятельств исчезновения третьего члена любовного треугольника, исчезновения, делающего этот треугольник неразрешимым: ведь присутствующий третий может быть исключен, а исчезнувший (зияние) уже не может быть вычеркнут. В «Приключении» (1960) группа людей оказывается на пустынном острове в море (илл. 91). Среди них Анна (Леа Массари), ее возлюбленный Сандро (Габриэле Ферретти) и ближайшая, обожающая ее подруга — Клаудия (Моника Витти). Неожиданно Анна исчезает (гибнет, уезжает с острова на лодке, которую мы не видим?). Сандро и Клаудия отправляются на поиски Анны. И этот поиск исчезнувшей

¹ Сёрен Кьеркегор. Понятие страха. — В кн.: С. Кьеркегор. Страх и трепет, с. 144.



Илл. 91

подруги и возлюбленной сближает их. Эротическое буквально вырастает из зияния, оставленного Анной, чей призрак придает отношениям Сандро и Клаудии оттенок аморальности, запретности, в конечном счете — вины. В какой-то момент Клаудия признается, что больше всего на свете боится того, что Анна жива и может возникнуть вновь.

В относительно позднем фильме «Идентификация женщины» (1982) почти воспроизводится ситуация «Приключения». Тут герой фильма кинорежиссер Никколо (Томас Милиан) ищет актрису для своего будущего фильма. Он находит пациентку своей сестры Мави и начинает с ней жить (между фильмом и жизнью режиссера существует прямая связь). И вдруг Мави исчезает (как до этого Анна) и ее место постепенно занимает другая женщина — Ида, отношения с которой замешены на зияющей под ними пустоте, оставленной Мави. В фильме «Профессия — репортер» (1975) Дэвид Локк в исполнении Джека Николсона занимает место умершего в гостинице торговца оружием Дэвида Робертсона. Присвоив документы последнего, Локк имитирует собственную смерть. Когда его жена Рейчел (Дженни Ранейкр) узнает о его смерти, она сначала почти не реагирует. Их отношения давно прекратились, умерший муж ей безразличен. Но постепенно исчезновение Локка пробуждает в

Рейчел угасшую любовь. Она говорит: «Раньше мне было все равно, но теперь, когда он умер, мне не все равно». Рейчел отправляется по следам Локка, и ее чувство к нему растет по мере того, как она обнаруживает подмену личностей, чужую смерть, за кажущейся гибелью мужа. И даже «Ночь», в которой рассказывается о распаде любовных отношений между писателем Джованни Понтано (Марчелло Мастроянни) и его женой Лидией (Жанна Моро), начинается с посещения умирающего в больнице их друга Томмазо, чья неминуемая смерть касается их обоих и обнаруживает под взаимной «симпатией» «антипатию».

Почему у Антониони любовь всегда несет в себе зерно своего собственного разрушения? В «Идентификации женщины» Никколо рассказывает о паре любовников-террористов, которые были абсолютно едины в своих взглядах, идеологии и борьбе. Это абсолютное единство двух существ создало идеальное любовное отношение, которого не бывает в реальной жизни, где люди почти никогда не объединены фанатическим служением одной цели. Показательно, однако, что общая цель, сближающая идеальных любовников-террористов, связана со смертью. В «Затмении» (1962) Виктория (Моника Витти) как будто влюблена в биржевого маклера Пьеро (Ален Делон), но что-то в их отношениях не клеится. Пьеро показан как человек одной всепожирающей страсти — биржевой игры. Страсть эту не в состоянии разделить Виктория, не понимающая притягательности денег. В какой-то момент она говорит Пьеро, что чувствует себя с ним как «в чужой стране». При этом она объясняет, что когда люди неоспоримо любят друг друга, то *понимать им нечего*. Полная близость *исключает понимание*, так как контакт между влюбленными абсолютно непосредственен. Сама проблема понимания, то есть смысла, возникает тогда, когда любовь наделяется, если вспомнить выражение Кьеркегора, «диалектической двусмысленностью». Виктория так определяет свое чувство к Пьеро: «Я хотела бы не любить, или любить тебя слишком сильно». Иными словами, ее любовь располагается в зоне между страстной непосредственностью контакта (как у террористов) и отсутствием чувства. Этот тип любви Никколо видит в нормальной жизни, и это любовь «диалектической двусмысленности», «антипатической симпатии».

Террористы, о которых рассказывает Никколо, имеют в мире Антониони своих аналогов. Это люди, которых можно назвать профессионалами, люди, нацеленные на определенную задачу, к которой они без колебаний идут. Пьеро из «Затмения» с его страстью к деньгам — один из таких профессионалов. Ему соответствует промышленник Герардини из «Ночи». Именно в доме Герардини разворачивается центральный эпизод фильма — ночное парти.

Герардини сравнивает свой бизнес с искусством и говорит, что его мир не знает будущего и целиком сосредоточен на настоящем. Отсутствие будущего характеризует мир денег, не знающий временной перспективы. Он весь строится вокруг навязчивой метафизики парадоксального присутствия, парадоксального потому, что деньги, ослепляя человека своим наличием (ср. одно из их обозначений — «наличные»), — не более как пустой эквивалент, зияние, которое может быть заполнено чем угодно.

К категории «профессионалов» относятся и фотограф Томас из «Blow up», и репортер Локк из «Профессия — репортер». И тот и другой также страдают от настойчивого поиска наличия, присутствия. Томас пытается обнаружить присутствие мертвого тела за фотоизображением, Локк — реальные тела за циркуляцией оружия. Эти люди — высокие профессионалы, и профессионализм придает их деятельности целеустремленную определенность. Показательно, однако, что эта успешная профессиональная деятельность в какой-то момент становится невыносимой и для Томаса и для Локка, и оба они обнаруживают за иллюзией присутствия ничто и в итоге стараются освободиться от давящей неотвратимости наличия, в которой обнаруживается абсурдность существования, как у Антуана Рокантена в «Тошноте» Сартра. Напомню, что у Сартра Рокантен начинает ощущать навязчивую неотвратимость наличия, как только «слова исчезли, а с ними смысл вещей, их назначение...»². С исчезновением слов вещи теряют форму и вместо них остаются «чудовишные, вязкие и беспорядочные массы»³. Рокантен пишет об этих массах, например о каштановом дереве, утратившем привычную форму: «Я хотел бы, чтобы они существовали не так назойливо, более скупое, более абстрактно, более сдержанно. Каштан мозолил мне глаза»⁴.

Томас интересен еще и тем, что его профессиональная деятельность — он успешный фотограф моды — прямо связана с эротикой. Сеанс фотографирования моделей (в частности, манекенщицы Верушки — илл. 92) прямо трактуется Антониони как эквивалент полового акта. Он и требует от моделей своего рода сексуальной активности, определенности акта, а не сонной задумчивости. «Приснитесь, наконец», — кричит он им. Страсть к деньгам, карьере, успеху, требующая определенности цели, близка по своему характеру «прямой» сексуальности, а не размытому эротизму антониониевских героинь. Томас в равной мере пресыщен такого рода профессиональной деятельностью и такого рода сексуальностью. Во

² Жан-Поль Сартр. Тошнота, с. 183.

³ Там же, с. 184.

⁴ Там же.



Илл. 92

время эротической игры с тинейджерами, которые хотят стать моделями, он вдруг забывает о них, погружаясь в рассматривание фотографий, на которых проступают неопределенные контуры мертвеца, которого он не заметил во время съемки (илл. 93). Это проступают невинные очертания смерти, зияния, ничто. Неопределенность влечет его больше, чем определенность успешной карьеры и секса. Эта неопределенность идентифицируется им со свободой. Свобода же являет себя в конце фильма в образе странной пантомимы, в которую вовлекается и сам Томас.

Существенно, что освобождение сопровождается исчезновением слова. Слова трансформируют всю структуру желания. Лакан считал, что в связи с тем, что человек рождается совершенно и надолго не способным удовлетворять свои нужды, он вынужден прибегать для этого к языку, то есть к символическому порядку, вторжение которого деформирует окружающий мир. Мир потребностей через язык возвращается к ребенку в виде мира Другого, которому этот язык принадлежит. Язык — внеличностная, «чужая» машина значений — начинает говорить на месте и вместо человека, человек *претерпевает* язык, который он использует для самовыражения, *действие* тем самым с помощью языка превращается в *pathos* (пассивное претерпевание), о котором речь шла в связи с Эйзенштейном (см. главу 9). Потребность тем самым преобразуется в желание, связанное с символическим порядком, означающим и зиянием, его сопровождающим. Манфред Франк так суммирует



Илл. 93

действие языка: «Сам по себе язык — условие всякой коммуникации — стоит на почве неискоренимого отсутствия; за свое функционирование он расплачивается изгнанием полного означающего, которое отныне являет себя исключительно как скользящая пустота между иными означающими и несет в себе память этого отсутствия»⁵.

Человек, таким образом, оказывается зажат между двумя возможностями — бессловесного навязчивого присутствия в духе того, которое испытывал Рокантен, или «символического порядка», в котором вещи и люди подчиняются языку. Зато они существуют «не так назойливо, более скупое, более абстрактно, более сдержанно». Томас из «Blow up» постоянно колеблется между навязчивой неопределенной массой, которую на фотографии он принимает за мертвеца, и словом, называнием этой массы — человек, труп и т.д. Называние в конце концов приводит к исчезновению этой зоны неопределенности, исчезающей при входе в измерение символического и Закона.

Локк из «Профессия — репортер» имитирует собственную смерть, чтобы избавиться от успешной карьеры репортера, знающего, что, где и когда надо спрашивать, и совершенно утратившего чувство неопределенности окружающего его мира. Он работает со словом и превосходно понимает, до какой степени слово деформирует реальность. Он же знает и цену имени, с которым он «иг-

⁵ Manfred Frank. *The Subject and the Text*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 102.

рает», пытаясь его сменить. Один из ключевых эпизодов фильма показывает нам фрагмент неудавшегося интервью Локка с африканским шаманом, некогда учившимся в Европе. Шаман отвечает Локку, что на его вопросы есть *определенные* ответы, из которых, однако, ничего нельзя узнать, так как эти вопросы в большей степени характеризуют самого репортера, чем ситуацию, которую он освещает. Шаман соглашается отвечать на вопросы только при условии, что камера будет направлена не на него, а на спрашивающего. Эта реверсия отношений, естественно, прекращает интервью. И эта реверсия точно характеризует характер языкового вмешательства, всегда приходящего извне и извне навязывающего значения. Определенность спрашивающего профессионала, имеющего готовый набор вопросов, сменяется травматической неопределенностью вопрошаемого, которому нечего сказать. Эта реверсия отношений между шаманом и журналистом предвосхищает реверсию отношений между Локком и покойником Робертсоном и решительную попытку Локка порвать с определенностью своей профессии как области символического *rag excellence*.

Впервые, однако, образ «профессионала» проигрывается Антониони в «раннем» фильме «Подруги» (1955). Героиня фильма Клелия (Элеонора Росси Драго) выросла в нищих районах Турина, откуда она уехала в Рим, где сделала успешную карьеру в салоне моды. Теперь она возвращается в Турин, чтобы открыть там филиал римского «дома моделей». Как и в случае с Томасом, работающим в области фотографии моды, деньги, карьера и секс соединяются тут воедино. Клелия влюбляется в Карло — ассистента архитектора (первый архитектор в кинематографе Антониони), работающего над перестройкой помещения для ее салона; тот отвечает ей взаимностью. В конце фильма, однако, Клелия принимает решение отказаться от своей любви, которая, как она понимает, не может сочетаться с успешной профессиональной карьерой. Устремленность к деньгам и успеху, одномерность профессионального сознания не оставляет пространства неопределенности для любви. В целом же женщины Антониони, хотя бы в силу того что они реже вовлечены в поиски профессионального успеха, выражают неопределенность эроса с большей силой. В первую очередь это, конечно, относится к героиням Моники Витти, блуждающим по жизни без ясной цели. Диотима в «Пире» Платона говорит об Эросе, что он «бездомен», «валяется на голой земле, под открытым небом»⁶. Во всяком случае, именно «бездомность» эротического гораздо в большей мере определяет героинь Антониони, чем пресловутая некоммуникабельность.

⁶ Платон. Сочинения в трех томах, т. 2. М., Мысль, 1970, с. 203.

Рядом с «профессионалами», по-своему выражающими состояние современной цивилизации, у Антониони фигурирует целый ряд художников, переживающих кризис. Писатель Джованни из «Ночи» в какой-то момент замечает, что кризис сегодня — постоянное состояние всякого писателя. Искусство вообще оказывается в зоне непреходящего кризиса, который становится формой его существования. Это, конечно, связано с усиливающейся профессионализацией и коммерциализацией культуры. Именно коммерческая культура (модное фото, дизайн домов моделей, журналистика) становится областью определенности, не знающей неразрешимости и неясности. Соответственно именно неопределенность, то есть фундаментальная кризисность, становится принадлежностью подлинной культуры, к которой относится и кинематограф самого Антониони. Характерно, что Герардини в «Ночи» предлагает Джованни возглавить public relations на его предприятии и написать историю его бизнеса. Это предложение возникает именно в контексте постоянного кризиса писательства. Это состояние кризиса в «Ночи» прямо соотносится с эпизодом в больнице, где Джованни и Лидия навещают умирающего Томмазо (тоже серьезного писателя). Здесь Джованни атакует маньячка-нимфоманка, требующая от него немедленного сексуального удовлетворения⁷. Откровенность сексуальной атаки (так же как и предложение Герардини) привлекает и отталкивает Джованни одновременно. Но, в сущности, он не способен ни писать историю предприятия, ни заниматься сексом без любви. Его область — область культурного и эротического кризиса.

Художник, переживающий кризис, впервые возникает в «Подругах». Это живописец Лоренцо (Габриэле Ферретти), чья выставка проваливается, в то время как дизайн керамики его жены Нене (Валентина Кортезе) пользуется успехом и находит поклонников в Америке. У Лоренцо начинается роман с Розеттой, которая является своего рода «профессионалом» любви. Она не работает, не имеет профессии и, в отличие от героинь более поздних фильмов, целиком и полностью отдается своей страсти к Лоренцо. В конце фильма, однако, Лоренцо вырывается из пут этой гнетущей своей определенностью и требовательностью любви. Розетта кончает самоубийством. Она так же охвачена страстью к любви, как Пьеро —

⁷ В «Красной пустыне» между Джулианой и Коррадо происходит странный диалог, в котором тема сексуальной агрессии формулируется в терминах поедания. «Коррадо: Должны ли вы любить животное, чтобы его съесть?

Джулиана: Да. <...>

Коррадо: Хотели бы вы меня съесть?

Джулиана: Если бы я вас любила...»

к деньгам. И эта страсть становится невыносимой, удушающей, так как она отмечена такой интенсивностью и определенностью, которая делает невозможным «диалектическую двусмысленность» чувств. Смерть Розетты открывает зияние, которое заполняет оживающая привязанность Лоренцо к его жене, привязанность полная совершенной неопределенности.

Череда художников в кризисе, начатая Лоренцо в «Подругах», продолжается в «Приключении», где Сандро — переживающий кризис архитектор, и завершается в «Идентификации женщины», где Никколо — переживающий кризис кинорежиссер. Как понять эту постоянную для Антониони оппозицию определенности профессионалов и неопределенности художников, которой соответствует неопределенность чувств многих его героинь, прежде всего сыгранных Моникой Витти? Лучше всего подойти к ответу на этот вопрос окольным путем; я отвлекусь на время от фильмов Антониони и обращусь к некоторым философским проблемам антропологии.

Ориентированные на цель профессионалы ведут себя отчасти сходно с представителями животного мира. Знаменитый немецкий зоолог Якоб фон Юкскуль (оказавший сильное влияние на Кассирера, Хайдеггера, а в наше время на Агамбена) описывал мир животных как некую автономную сферу, замкнутую среду, где животные однозначно реагируют на некоторые объекты, способные либо активировать, либо ингибировать их деятельность. Клещ, как его описал Юкскуль, в состоянии висеть на ветке без движения и пищи восемнадцать лет, покада под веткой не пройдет теплокровное животное, тепло от которого стимулирует активность клеща и побудит его упасть на млекопитающее. Все остальные объекты (кроме теплокровных животных) просто не существуют в мире клеща. В связи с этим Юкскуль пишет о бедности среды животных: «Богатство мира, окружающего клеща, исчезает и сводится к бедной форме, состоящей по преимуществу из трех перцептивных и трех активных характеристик. Но бедность среды порождает уверенность действия, а уверенность более важна, чем богатство»⁸. О профессионалах Антониони вполне можно сказать, что их материальное богатство обеспечивается бедностью их мира, бедностью, в которой они как профессионалы чувствуют себя уверенно. В «Приключении» режиссер сначала вставляет эпизод, где мужчины обезумевшей толпой несутся за сексапильной девицей, у которой порвалась юбка, а потом эпизод, в котором за Лидией вдруг начинает идти толпа возбужденных ее привлекательностью мужчин. Сексуальность поведения самцов здесь полностью сводится к действию рефлекторного активатора поведения.

⁸ J. von Uexküll. *Mondes animaux et monde humain*. Paris, Denoël, 1965, p. 26.

Животное включено в среду своего обитания абсолютной связанностью с объектами этой среды. Хайдеггер назвал эту узко направленную подключенность к ограниченному набору объектов — *захваченностью* (*Benommenheit*). Философ поясняет смысл захваченности, полностью детерминирующей поведку животного, на примере пчелы, собирающей нектар с клевера и совершенно игнорирующей все иные цветы, которые просто не существуют для насекомого, «захваченного» клевером. Животное, по мнению Хайдеггера (развивающего идеи Юксюля), взято в кольцо активаторов поведения. В этом смысле животное не знает «мира» и существует исключительно в бедной по своей структуре *среде обитания*. Мир человека отличается от такой среды обитания своей *открытостью*, *неопределенностью*, возможностью выбора. Для того чтобы животное стало человеком, а среда обитания превратилась в «мир», существо должно порвать оковы захваченности, отключиться от активаторов поведения. Агамбен так описывает ограниченность среды обитания животного:

В ситуации захваченности животное находится в непосредственном отношении со своим активатором, оно открыто его воздействию и оглушено им, но таким образом, что активатор никогда не может быть явлен в качестве такового. Животное совершенно не в состоянии приостановить и дезактивировать свое отношение с кольцом специфических активаторов. Среда животного сформирована так, чтобы ничто подобное чистой возможности никогда не могло в ней проявиться⁹.

Захваченность мешает животному дистанцироваться от активатора поведения и увидеть окружающий мир со всем богатством заключенных в нем возможностей. Поэтому нимфоманку Антониони захваченность самцом совершенно исключает из мира и лишает эротичности, которая предполагает антипатию в каждом порыве симпатии, то есть некое «отказное движение» (как говорили Мейерхольд и Эйзенштейн), жест отталкивания, дистанцирования, открывающий мир.

Человек, по мнению Хайдеггера, возникает из животного тогда, когда на месте активаторов поведения появляется пустота. Пустота — это первоначальное условие открытия мира. Она у Хайдеггера принимает форму скуки. Пустота не есть чистое ничто, она может быть наполнена предметами, которые нам индифферентны, а потому не являются для нас активаторами поведения. Хайдеггер демонстрирует сущность пустоты и скуки как истоков открытия

⁹ Giorgio Agamben. *The Open*. Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 68.

мира на примере железнодорожной станции, где мы ожидаем поезда¹⁰. Вокзал окружает нас, но ничего не может предложить нам, именно потому что мы ждем поезда, который никак не приходит. И в отсутствие поезда ничто на станции нас не интересует, она не предлагает нам никаких «активаторов», она, как пишет Хайдеггер, «отказывает нам в себе»: «Но не столько станция теперь отказывает нам в себе, но прежде всего ее окружение, а вместе с этим окружением *в целом* станция являет себя целиком как станция, которая отказывает нам в себе»¹¹. Именно в скуке ожидания станция впервые являет нам себя тем, чем она является. Когда мы «используем» станцию, покупаем билет, бежим к поезду, мы ее не видим. И только в момент ожидания, скуки, когда она «отказывает нам в себе», мы ее обнаруживаем. Невозможность использования станции во время ожидания позволяет нам увидеть ее архитектуру, среду, пространство, иными словами, явление в ней «мира».

Эти рассуждения философа имеют прямое отношение к кинематографу Антониони. Если попытаться сформулировать базовую ситуацию большинства его фильмов, то она может быть описана как *выход в пустоту* (иногда принимающую форму скуки, как, например, в «Затмении»). При этом выход в пустоту является освобождением от своего рода захваченности и первым, иногда трагическим, шагом к открытию *мира*. Художник в кризисе или женщина, сомневающаяся в любовных отношениях, — типичная фигура такого рода ситуации выхода в пустоту. Пустота позволяет нам обнаружить мир в конфигурации исчезновения «активатора» поведения, предмета интенсивного внимания. Томас из «Blow up» освобождается от коммерчески-эротической захваченности фотографией моды и открывает для себя мир в фигуре отсутствия, даже смерти, в фигуре мертвеца, исчезающего в неопределенной фактуре его некоммерческих работ. Локк из «Профессия — репортер» освобождается от репортерской захваченности в пустоте пустыни, сам занимая место мертвеца. Он обретает некую цель своей жизни (помощь африканским повстанцам), которая обнаруживается через безостановочное бесцельное движение по чужим городам, станциям и отелям, где его никто не ждет. Смысл открывается ему именно в фигуре исчезновения, пустоты и постоянного движения.

Пустота и блуждание в ней — ключевая ситуация Антониони. Эта пустота может принять облик светской вечеринки, как, напри-

¹⁰ Французский антрополог Марк Оже позже назовет места, подобные вокзалам, «non-lieu» — «не-местами» (Marc Augé. Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London — New York, Verso, 1995).

¹¹ Martin Heidegger. The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 104.

мер, в «Ночи», где Лидия, скучая, бродит среди людей, которые «отказывают ей в себе», являя себя в полном безразличии своей никчемности (точно так же фигурой пустоты являются вечеринки в «Идентификации женщины»). Но наиболее выразительно эта тема пустоты проявляет себя в типичных для Антониони пустынных улицах, пустырях «Крика», «Затмения» (илл. 94), «Красной пустыни», пустом острове «Приключения» (илл. 95), пустыне («Профессия — репортер» и «Забриски-пойнт»), нищих районах Турина (илл. 96), где бродят Клелия и Карло, или в зимнем пляже (илл. 97) в «Подругах», в безликом предместье, где бесцельно слоняется Лидия в «Ночи» (илл. 98), в тумане «Идентификации женщины» (илл. 99) и «Красной пустыни» (илл. 100) и т.д. Эти пустые, индифферентные и неопределенные пространства несут в себе скрытую потенциальность, к которой чувствительны герои. Делёз в связи с Антониони будет говорить о «каком-то пространстве» — *espace quelconque*¹², воплощающем идею потенциальности и неопределенности.

Николо, кинематографист-в-кризисе из «Идентификации женщины», вывозит на лодке свою любовницу в пустынно-серые воды зимней венецианской лагуны (илл. 99) и объясняет, что любовь к таким неопределенным пейзажам — продукт профессиональной деформации его вкуса. Художник оказывается в кризисе именно потому, что он первым покидает в поисках мира ситуацию захваченности, меняя ее на неопределенность мира. В «Красной пустыне» Джулиана говорит, что не знает, на что смотреть, что взгляд ее бродит, не зная, на чем остановиться, по унылой поверхности морских вод. Нечто сходное говорила о себе и Клаудия в «Приключении», утверждавшая, что не может видеть вещи ясно.

Речь с очевидностью идет об исчезновении объекта как продукта интеллектуального синтеза и подмене его восприятием *мира* в понимании Мерло-Понти, то есть «открытого горизонта бесконечного количества перспективных точек зрения...»¹³. Но такой «мир» не поддается простому называнию, схватыванию в категориях языка, не дается он и как *определенный* объект.

Пустоте пространств соответствует неистребимое желание уехать, сменить место, так или иначе соотносимое с открытием

¹² Gilles Deleuze. Cinéma 2. L'image-temps. Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 16—17.

¹³ Maurice Merleau-Ponty. The Primacy of Perception. Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 16. «Я не могу рассматривать мое восприятие как интеллектуальное действие, потому что интеллектуальное действие будет схватывать объект либо как возможный, либо как необходимый. А в восприятии он — “реальный”; он дан как бесконечная серия перспективных видов, в каждом из которых дается этот объект, но ни в одном из них не исчерпывающим образом» (ibid., p. 15).

*Илл. 94**Илл. 95*



Илл. 96



Илл. 97

*Илл. 98**Илл. 99*



Илл. 100

«мира». Едут куда-то герои «Приключения», бежит в Аргентину Коррадо из «Красной пустыни», а Джулиана в конце фильма бродит среди кораблей, бесцельно спрашивая, не берут ли они пассажиров. Зачем-то переезжает с места на место Дэвид Локк из «Профессия — репортер», и даже владельца антикварной лавки из «Blow up» хочет продать ее и уехать то ли в Непал, то ли в Марокко и т.д.

Первым фильмом, где мотивы пустоты и движения вышли на первый план и легли в основу сюжета, стал «Крик» (1957). Здесь рабочий Альдо (Стив Кокран) узнает, что его жена Ирма (Алида Валли) изменяет ему и собирается его бросить. Альдо уходит из дому, взяв с собой свою маленькую дочь Розину, и отправляется в никуда, постепенно деградируя и опускаясь все ниже по социальной лестнице. Именно в этом фильме Антониони открывает пространство пустырей (илл. 101) и движение сквозь них как визуальный стержень кинематографа. Альдо утрачивает *место* своего существования и вместе с тем захваченность семьей и работой. Его деградация, ведущая в конце концов к смерти, является одновременно и открытием *мира*. Фильм кончается символически. Альдо возвращается в свой родной город и обнаруживает, что нефтяной завод, на котором он работал, закрылся. Он идет по пустой территории завода¹⁴ и взбирается на вышку, на которой раньше трудился (илл. 102). Теперь, оказавшись на высоте, он больше не вклю-

¹⁴ Этот мотив приостановленной деятельности, прерванной «захваченности» потом возникнет в «Красной пустыне», где бастуют рабочие и завод показан призрачно безлюдным.

*Илл. 101**Илл. 102*

чен в цепочку активаторов рутинного поведения. Мир дается ему в своей необъятности. Альдо теряет равновесие и падает вниз, погибая в момент наивысшей открытости ему мира. Головокружение, испытываемое им в последний момент жизни, — трагическая реакция на пустоту обнаружившейся открытости¹⁵.

Крик — *il grido*, — фигурирующий в названии фильма, возникает и в «Красной пустыне», когда Джулиана слышит крик, который не слышен другим. Крик по-своему связан с пустотой. Лакан когда-то описал становление субъекта как результат утраты существом своей первоначальной целостности. Что-то выпадает из этой целостности, оставляя в ней зияние. Выпадающий объект был назван Лаканом «объектом *a*» («объектом маленькое *a*»). И этим объектом, оставляющим в целостности зияние, то есть лишаящим жизнь самодостаточности и тем самым открывающим ее на внешний мир, может быть все что угодно — материнская грудь, экскременты, взгляд и, конечно, *крик*. Крик отличается от артикулированной речи тем, что он ничего не сообщает и не отражает внешнего мира в понятиях и структурах. Это чистый акустический объект, обладающий свойствами фундаментальной негативности¹⁶. Катрин Клеман пишет о взгляде и крике как об «объектах *a*»: «Голос и взгляд — это тоже выпавшие объекты, в той мере в какой голос, который невозможно уловить, теряется, а взгляд отражает без отражения <...> взгляд устремляется на ничто, голос не говорит ничего, крик неотвратимо становится беззвучным...»¹⁷ Крик — это открытие субъективности через порождение зияния, пустоты, ничто. Показательно, что, когда Джулиана слышит крик за стенами прибрежного сарайчика, в котором укрылась компания, приятели объясняют ей, что крик здесь невозможен, потому что за стенами сарая только вода, только ничто, в котором неоткуда взяться крику. Для Джулианы же *крик* и *ничто* — две стороны одного и того же зияния.

Часто повествование у Антониони следует за движением персонажей в пустых пространствах. Движение связано с ощущением времени, тогда как пустыри, неподвижные воды, туман являют собой воплощение стазиса, неподвижности. В фильмах Антониони поэтому необычайно сильно напряжение, образующееся меж-

¹⁵ Антониони намеренно избегает однозначного понимания смерти Альдо — самоубийства или несчастного случая.

¹⁶ Эту тему подробно развил Агамбен в книге «Речь и смерть». По его мнению, голос, подобно лингвистическому шифтеру, то есть указателю, отмечает место порождения дискурса, которое уступает место чистому ничто, как только дискурсу приобретает смысл (Giorgio Agamben. *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991).

¹⁷ Catherine Clément. *Miroirs du sujet*. Paris. UGE, 1975. p. 131.

ду ощущением текущего времени (Хайдеггер связывал его среди прочего со скукой) и ощущением приостановки времени. Это напряжение выведено на сюжетный уровень уже в «Хронике одной любви». Здесь Джованна падает в шахту лифта в результате мгновенной остановки времени, когда Гвидо и Паола как бы парализуются на долю секунды¹⁸, выпадают из времени.

Исчезновение часто принимает форму такого выпадения из времени. Поль Вирилио в книге «Эстетика исчезновения» говорит в связи с этим о *пикнолепсии* (*picnolepsie*), от греческого слова *picnos* — «часто». Пикнолепсия, по мнению Вирилио, — это болезнь современности, заключающаяся в выпадении из временного континуума: «для пикнолептика ничего не случилось, отсутствующее время не имело места, в момент каждого кризиса, хотя он об этом не подозревает, он потерял лишь немного своей “длительности” (*durée*)»¹⁹. Делёз пишет о «микроскопических впрыскиваниях атемпоральности»²⁰ у Антониони и замечает, что пустые пространства у него всегда соединяются с омертвевшим временем.

Эта комбинация стазиса и движения в мире Антониони придает особое значение архитектуре. Не случайно, конечно, Сандро из «Приключения» — архитектор, изучает архитектуру юная любовница Локка (Мария Шнайдер) в «Профессия — репортер». В Барселоне она таскает несчастного репортера по зданиям, построенным Гауди (илл. 103, 104). Архитектура имеет откровенно функциональное назначение, но она обнаруживает свою истинную сущность, свою открытость только тогда, когда функциональное значение здания перестает господствовать (как в случае с железнодорожной станцией). Именно поэтому приезжие более чувствительны к архитектуре городов, чем коренные жители. Именно они часто бродят по городу без цели, а потому видят здания иначе. Можно сказать, что явление архитектуры всегда связано с «инъекцией атемпоральности», с приостановкой повседневного существования, с пустотой. В «Приключении», где архитектура играет центральную роль, она являет себя либо в абсолютно вымершем городе по дороге в Ното, напоминающем картины Кирико (илл. 105), либо в самом старинном Ното. Здесь ренессансная архитектура — невероятная в своей красоте — выпадает из сонной жизни забытого богом провинциального городка (илл. 106). В своем величии она стоит в стороне и над повседневной жизнью людей.

Итальянский философ Массимо Каччари так описывает понимание пространства знаменитым венским архитектором Адольфом

¹⁸ Эпизод с лифтом в «Хронике» проанализирован Ноэлем Бёрчем: Noël Burch. *Praxis du cinéma*. Paris, Gallimard, 1969, p. 112–118.

¹⁹ Paul Virilio. *Esthétique de la disparition*. Paris, Balland, 1980, p. 9.

²⁰ Gilles Deleuze. *Cinéma 2. L'image-temps*, p. 16.



Илл. 103



Илл. 104

*Илл. 105**Илл. 106*

Лоосом: «Завоевание пространства — это ликвидация места как собрания вещей, как взаимопринадлежности вещей и жилища. Завоевание пространства — это разгром мест; оно мыслит пространство как пустоту, предназначенную для заполнения, чистое отсутствие, нехватку. Пространство — это чистая потенциальность в распоряжении научно-технического проекта. Архитектору принадлежит именно такая концепция пространства: пространство — это пустота, которую следует измерять и ограничивать, пустота для производства новых форм»²¹ (см. о пустоте как месте главу 13). Это понимание пространства можно отнести и к Антониони. С ним связана основная черта изобразительной поэтики его фильмов, а именно комбинация пустоты, заброшенности пространства и изысканнейших композиций кадра. Режиссер выстраивает чрезвычайно сложные пластические конструкции вокруг неопределенности пустырей. Именно в фильмах Антониони выдающиеся итальянские операторы Джанни ди Венанцо и Карло ди Пальма создали свои шедевры. Антониони известен невероятно скрупулезной работой над композицией кадра. Изображение его фильмов поражает своей сбалансированностью и совершенством кадрирования. Мастерство режиссера выражается в том, что эти в высшей степени продуманные и изысканные композиции не выглядят искусственными и живописными, не парализуют естественности актеров. Речь идет именно почти что об «архитектурном» ограничении и отмеривании пустоты. Пустота здесь, как и в зданиях, преобразается в красоту, но не утрачивает своей связи с ничто, открытости миру.

Эротика в фильмах связана с этой поэтикой, сочетающей конструкцию с пустотой, стазис с движением. Джулиана в «Красной пустыне» рассказывает о себе как о некой девушке, с которой ей довелось повстречаться после автомобильной катастрофы в больнице. Девушка эта хотела *всего*, а врач говорил ей: «Вы должны научиться любить мужа или хотя бы собаку, дерево, реку». Открытости и пустоте общество противопоставляет набор объектов желания и любви, набор активаторов, обеспечивающих захваченность. Джулиана объясняет Коррадо, что она боится людей, улиц, фабрик и даже отдельных цветов. Все, что становится предметом, изолированным объектом, который ее призывают полюбить, ощущается ею как угроза. Джулиана может быть счастлива только в состоянии недифференцированного эротизма (как когда она принимает афродизиак и испытывает желание заняться любовью без всякого определенного эротического объекта). Речь идет именно об эротике открытости и неопределенности, эротике потенциально, делающей мир обителью человека.

²¹ Massimo Cacciari. *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 167.

Джулиана к тому же выступает как последнее, самое незначительное звено в ряду архитекторов и дизайнеров Антониони. Она ремонтирует пустое помещение, в котором хочет открыть магазин (явная отсылка к салону моды Клелии в «Подругах»), и объясняет Коррадо, что выкрасит стены в синий, а потолок в зеленый, потому что «это нейтральные цвета, они не будут тревожить (*disturbare* — беспокоить, волновать)». Помещение, которое она обустраивает, должно быть нейтральным и «отказывать нам в себе», как станция Хайдеггера. Но игра нейтральных и агрессивных тонов, в которую вовлечена Джулиана, лежит в основе всего изобразительного решения фильма, в котором буро-серые пространства размечены агрессивностью красного и желтого. Любопытно, что Джулиана не знает, чем она будет торговать в этом пространстве пустоты и неопределенности, воплощающем ее идею эроса. Она говорит, что склоняется к керамике. Керамика уже фигурировала в «Подругах» и вновь возникает в «Красной пустыне». Керамика — это своего рода уменьшенная модель архитектуры, воплощающая в гораздо большей степени, чем, например, живопись, идею нейтральной неопределенности. В нейтральных тонах пустого пространства, в неопределенной пригашенности керамических изделий эрос достигает максимальной открытости, когда желание *всего* становится неотличимым от стремления к *ничто*.

Глава 17

ДЗЕН-БАРОККО (Андрей Сен-Сеньков)

1

Сначала полностью приведу текст стихотворения Андрея Сен-Сенькова, о котором пойдет речь в этой главе:

Андрей С е н - С е н ь к о в
ЦАРАПИНА ОКОЛО РОМЕО. ZOOM 1:12

Меркуцио

Царапина, царапина пустая:

Но и ее довольно.

Ромео и Джульетта, акт III, сцена 1

+ + +

Узор царапины красиво вынут из легких подрагиваний кончика
клинки

+ + +

Одаренная лилией царапина вытягивает свою длину из веточки
крови

+ + +

Умер бог, дающий имя тому месту, где можно взять новые батарей-
ки для остановившейся царапины

+ + +

Медленный набросок царапины появляется на лезвии, проворачи-
ваясь вокруг серебристой тропинки в боль

+ + +

Царапина прилипает к телу длинной и нетающей каплей, с точеч-
кой в середине каждого отражения

+ + +

Царапина — застывший взрыв в комнате тела, все равно незамет-
но продолжающийся по другую сторону стены

+ + +

По небу Скандинавии плывет Нагльфар, изящный корабль мерт-
вых, сделанный из ногтей и царапин

+ + +

Есть ли тень у царапины? Можно ли исцарапать тень? Подобные
вопросы играют роль ответов в индийской легенде о божестве Вене,
заколотом тончайшей травинкой

+ + +

Царапина: завернутое в напояженную шкурку поцелуя головок-
ружение пока еще не известной длины

+ + +

Царапина вздрагивает возвращением неподвижной ресницы все
чаще и чаще, наконец-то обретая чей-то чужой глаз

+ + +

Оставшийся шрам — канавка, заполненная тем, что не успело при-
годиться царапине в игре за чистоту формы

2

Один из принципиальных вопросов современной поэзии: как писать стихи после концептуализма?¹ Во всяком случае, невозможно делать вид, что та гигиеническая работа, которую провели концептуалисты, не имела места. После концептуализма чрезвычайно затруднительно, если и не смешно, эксплуатировать раздутое лирическое Я или упражняться в изготовлении «поэтических тропов». Поэзия Андрея Сен-Сенькова (далее АС) мне представляется одним из возможных ответов на этот вопрос.

Наследие концептуализма прежде всего обнаруживается в сложности АС иметь дело не непосредственно с реальностью, но с ее репрезентациями, копиями, среди которых заметное место занимает фотография (сам поэт работает и в области «художественной» фотографии).

Стихотворение, о котором пойдет речь, — «Царапина около Ромео. Zoom 1:12» — отсылает к фотографии в названии. Оно состоит из одиннадцати коротких фрагментов, десять из которых не превышают по длине одного предложения. Самый длинный фрагмент состоит из трех предложений. Все они по-своему описывают увеличенное (АС дает масштаб 1:12) изображение царапины, упомянутой в эпиграфе из «Ромео и Джульетты».

«Царапина пустая», о которой идет речь в эпиграфе, — это та смертельная рана, которую наносит Меркуцио Тибальт и из-за которой, по выражению Меркуцио, он пойдет «червям на пищу». АС только намекает нам в эпиграфе на серьезность той царапины, изображение которой он предлагает нам увидеть, но нигде в тексте прямо не говорит о ее смертельности. Каждый раз, когда в стихотворении речь заходит о смерти, она представлена косвенно через мифологические аллюзии — скандинавский корабль мертвых, индийскую легенду о боге, заколотом травинкой.

¹ См. об этом: Дмитрий Кузьмин. Постконцептуализм. — Новое литературное обозрение, № 50, 2001, с. 459—476.

Речь идет не только о типичном для АС understatement, нежелании драматически взвинчивать тон (грех многих поэтов), но именно о той сложной системе дистанцирования, которую он строит между реальностью и текстом.

АС — по профессии врач и поэтому хорошо знает, что царапина, мелочь может повлечь за собой самые печальные последствия. Этот медицинский трюизм лежит в основе принципиального для него хода — описания мелочи, пустяка, намекающего на непроявленную в тексте серьезность. Иными словами, мы знаем, что читаем о чем-то пустяковом, но и о смерти, экзистенциально значимом. Отчасти поэтому двенадцатикратное увеличение мелочи не представляется гротескным. *Пустяковость сверхзначимого* — черта многих текстов АС. Более того, значимое обыкновенно заявляет о себе у него через нечто почти призрачное.

3

Стихотворение называется странно: «Царапина *около* Ромео». Почему *около*?

В первых двух фрагментах АС разворачивает ту поэтику дистанцирования, о которой я упоминал. «Узор царапины красиво вынут из легких подрагиваний кончика клинка» и «Одаренная линией царапина вытягивает свою длину из веточки крови». В первой фразе царапина — след клинка. Кончик клинка движется, и от него остается след, диаграмма, *вынутая* из тела клинка. Клинок обладает предметностью, телесностью, из которой извлекается диаграмма движения, — и это царапина. Во втором фрагменте царапина оканчивается диаграммой кровеносных сосудов, тела раненого. Она извлекается из тела клинка и из тела жертвы одновременно. Кинжал может «нарисовать» царапину, потому что тело дает ему кровь для такого рисунка, «одаривает царапину линией».

Иными словами, царапина не принадлежит ни клинку, ни телу. Она — порождение встречи двух тел и разворачивается в странном пространстве опосредования между ними. В этом своеобразие того телесного письма, которое интересует АС. Черта на бумаге — всегда след карандаша или ручки, этого «кинжала письма». Письмо на теле жертвы в «Исправительной колонии» Кафки — это письмо самой «телесной бумаги», той, под кожей которой «плещется» кровь.

Царапина у АС одновременно «вынимается» из кинжала и из тела, но в полной мере не принадлежит ни тому ни другому. В этом смысле она дистанцирована и от оружия и от тела, она создает медиум между ними и принадлежит этому медиуму.

Эту царапину как след движения с полным основанием можно связать с «формулой патоса», о которой я упоминал в связи с Варбургом и Эйзенштейном (см. главы 9 и 10). Варбург впервые открыл эту формулу в развевающихся одеждах античных нимф и женских фигур Боттичелли. В этих летящих по ветру драпировках движение тела отражается с некоторым запозданием и фиксируется в линиях, от тела отлетающих, воистину находящихся «около» тела, «вынутых» из него.

Само слово «вынут» в стихотворении также типично для АС. Он любит странные топологии. В стихотворении «Игра» играющие у него «соединены потайными отверстиями стыда, обнаружить которые можно лишь почувствовав влажные кольца на пальцах». В этой эротической игре — отверстие дано лишь как ощущение на пальце, то есть влагалище ощущается через «влагаемое». Такой же эротический ход в стихотворении «Явление Лилит святым Киево-Печерского монастыря»: «входящему в нее открываются все скрытые возможности его семени. Которое больше не нужно очерчивать контурами чужого тела». Такого рода обрисовывание внешнего через внутреннее и наоборот характерно для очень многих текстов АС. В нашем стихотворении этот принцип обнаруживается особенно примечательно, потому что принято говорить об извлечении кинжала из ножен. Царапина же вынимается из кинжала, как из ножен. Эта *бесконечная топологическая складчатость* характерна для мира АС. И она парадоксально роднит его одновременно и с дальневосточной поэзией (он любит ссылаться на каких-то вымышленных корейцев) и с европейским барокко.

4

Фигура, которая интересует АС, существует *между*, между двумя телами, как зона их встречи, события и судьбы. Такую зону промежуточного Мерло-Понти называл «плотью мира», чем-то не до конца принадлежащим субъекту и не до конца принадлежащим внешнему миру. Это именно зона промежуточности, перехода. Тело — как раз такое место, где, по мнению Мерло-Понти, происходит встреча мира и сознания. Это зона «плоти мира». Она находится «около», «между». Живое всегда существует внутри и вне, на границе контакта. Валерий Подорога объяснял феномен такой топологической промежуточности с помощью придуманного Ремизовым понятия «испредметности». Я приведу цитату из Подороги, которая вполне приложима к поэзии АС:

Итак, предмет обладает своей ис-предметностью, какой-то, можно сказать, телесной избыточностью. И когда полуслепой

рисовальщик, каким был Ремизов, начинает извлекать образы предмета, то он извлекает их не собственно рисовальным действием — нанесением линий на бумагу, — а как бы *втиранием* самого себя, собственной телесности в колеблющийся и неустойчивый образ. Втирание, которое *вдруг* обнаруживает рисунок там, куда его еще нужно было нанести. Втирание действует как проявляющий контуры рисунка раствор. Другими словами, здесь мы сталкиваемся с тем, что текстура, если хотите, кожа предмета, только и ждет, чтобы ее коснулись, запечатлелись в ней, дабы открыть в себе то, что запечатлено в качестве рисунка нашей тактильной чувственности. Достаточно провести эту тактильную процедуру, чтобы увидеть, как наша собственная «рисующая» телесность проникает в предмет, придавая ему испредметные свойства. Каждый предмет начинает быть испредметным, как только мы его касаемся².

С такой точки зрения, касание всегда разворачивается в некоем промежуточном медиуме, в котором реализует себя «испредметность» тел. Выворачивание внутреннего во внешнее, вывернутые диаграммы форм — все это способы существования такого медиума, делающего возможным соприкосновение одного человека с другим, соприкосновение сознания и мира. Эротика у АС — часто метафора такого топологического касания.

Если постконцептуальность АС заключается в его внимании к медиуму, а не к тому, что мы обычно называем «реальностью», то сама форма понимания медиума у него совершенно не концептуалистская. У концептуалистов объектом эстетического манипулирования является культурный артефакт. Грубая концептуальная схема такова: есть реальность — писсуар. Дюшан помещает его в галерею. «Реальный» писсуар исчезает, появляется эстетический факт (дюшановский «Фонтан»), которым манипулирует концептуалист. Пионеры концептуалистов живут не в советской реальности, но в советских песнях и фильмах. Они уже «эстетические пионеры».

У АС схема совершенно иная. Есть «реальность» вне нас. Когда мы пытаемся овладеть ею, между реальностью (индифферентными телами — кинжалом Тибальта) и нами (телом Меркуцио) возникает некая промежуточная среда («плоть мира»), где предметы обнаруживают свою испредметность, выворачиваются, из них «вынимаются» диаграммы. Медиум у него — не песня или кино, а пространство перехода, в котором предмет обнаруживает свою испредметность.

² Валерий Подорога. Феноменология тела. М., Ad Marginem, 1995, с. 49.

5

Такое понимание медиума возвращает нас к фотографии. Когда место царапины обозначается «около Ромео», то, вполне вероятно, речь идет о царапине на поверхности фотопленки как раз «около Ромео». Фотография имеет несколько функций, которые делают ее удобной для смысловой стратегии АС. Во-первых, она сама является медиумом, который делает видимым невидимую «испредметность». Царапина на негативе — это как раз обнаружитель медиума, ведь она принадлежит не предметам, зафиксированным на пленке, но самой пленке. Кроме того, она позволяет вглядываться, в то время как живые люди редко выдерживают обращенный на них пристальный взгляд, сопротивляются ему. Можно гораздо внимательней и глубже вглядеться в фотоснимок тела, чем в само тело. Отчасти это связано с тем, что фотография — это уже предварительное насилие над телом, которое насилуется взглядом. Царапина на негативе — это след насилия в медиуме. Фрэнсис Бэкон, предпочитавший для своих картин не живые модели, но их фотографии, говорил, что фотографии помогают ему «блуждать в изображении и размыкать в нем то, что я считаю его реальностью»³, реальностью, которая реальной самого тела. Поскольку фотография дистанцирует нас от фактов, она, в конце концов, по мнению Бэкона, насильственно и более грубо возвращает нас к реальности. Отчасти это связано с тем, что фотография всегда уже насилие над реальностью, всегда уже искажение. Но она же позволяет нам вглядеться в структуру искажения и деформации. Время от времени АС пишет тексты, где реальность дана через отражение в зеркале (которое для него эквивалентно фотографированию). К числу таких стихотворений относятся «Неустановленная светочувствительность зеркала» или «Другой оркестр: стена, очерченная зеркалом противоположной стены». В последнем стихотворении «обладание оркестром» характеризуется как «свойство подвижности середины, возникающее при описании винтовой лестницы». Фотографическое схватывание является не нейтральной фиксацией, но именно деформацией, движением «середины».

В «Царапине» каждый фрагмент подобен кадру или, может быть, негативу, потому что негатив — более точная метафора выворачиваний. Один из таких кадров прямо отсылает к отражению-фотографированию: «Царапина прилипает к телу длинной и нetaющей каплей с точечкой в середине каждого отражения». Капля — это как раз зеркальный объектив, деформирующее зеркало, обо-

³ David Sylvester. Interviews with Francis Bacon. New York, Thames and Hudson, 1987, p. 30.

рчавающее изображение вокруг себя. Это изображение с движением середины, вписанным в него.

6

Непосредственно этому фрагменту предшествует иной: «Медленный набросок царапины появляется на лезвии, проворачиваясь вокруг серебристой тропинки в боль». Здесь имеется тот же образ *поворачивания* вокруг поверхности. Но поворачивание здесь прямо связывается с насилием, переживаемым как *боль*.

Боль — ощущение, а не предмет изображения, фотографирования. Но, как заметил тот же Мерло-Понти в своем анализе живописи Сезанна, последний изображает не столько предмет, сколько свое ощущение предмета. И зеркало тут играет существенную роль. Лакан, эпиграф из которого АС предпосылает «Другому оркестру»⁴, утверждал, что зеркало манифестирует несовпадение себя (своего «Я») с реальностью моего Я. Иными словами, наш внутренний образ самого себя никогда не совпадает с обнаруживаемым в зеркале внешним образом. Стадия зеркала кристаллизует в виде несовпадения образов отношение внутреннего мира (Innenwelt) и внешнего мира (Umwelt). При этом отражение в зеркале выступает как дверь во внешний мир⁵.

Несовпадение самого себя с собственным образом и есть та «драма», о которой говорит Лакан. Зеркало — это и глаз, но глаз, не принадлежащий человеку, а потому как бы выносящий вонне наше ощущение, делающий его частью внешнего мира. Прочитирую Мерло-Понти:

Не случайно, например, в голландской живописи (и во многих других) так часто безлюдный интерьер «напитывается» и оживляется «крутым глазом зеркала». Этот дочеловеческий взгляд символизирует взгляд художника. Более полно, чем свет, тени, блики, образ зеркала позволяет обозначить в вещах работу зрения. Как и все другие технические предметы и приспособления, как инструменты, знаки, зеркало появилось в открытом кругообращении видящих тел в тела видимые⁶.

Фотография несомненно относится к тому же разряду, *делает зрение предметом рассмотрения*, трансформируя «видящие тела» в

⁴ АС цитирует из Лакана: «Стадия зеркала есть драма».

⁵ Jacques Lacan. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 95.

⁶ Морис Мерло-Понти. *Око и дух*. М., Искусство, 1992, с. 22—23.

«видимые». «Кругообращение», о котором пишет Мерло-Понти, сродни «проворачиванию», о котором говорит АС. Изучать царапину на эмульсии — это все равно что изучать само зрение как предмет.

«Боль» и «драма» ощущения как раз и заключается в травме несовпадения себя с собой, в выворачивании глаза изнутри вовне. Капля, которой царапина прилипает к телу, мало чем отличается от «круглого глаза зеркала» голландских интерьеров. Это отражение тела в царапине, царапины в теле. Это выражение медиума как среды зрения и ощущения. Но, что особенно важно, превращение внутреннего во внешнее позволяет нам *видеть* то, что относится только к моему телесному *переживанию*: боль. Царапина как ощущение — это и есть видимый образ боли, боль, отраженная в зеркале как предмет. АС любит играть с этой парадоксальностью ощущения, существующего на грани предметности и внутреннего опыта. В одном из стихотворений АС близнецы, например, вчерчиваются в незаметную для других симметрию боли, сфабрикованную их собственными телами. Боль — аффект, ощущение — совпадает с предметом, но может и быть сдвинутой по отношению к нему или находиться вне его: «...ранка вьет себе гнездо внутри белой таблетки». АС любит описывать ароматы и звуки — то есть исключительно ощущения — как тела: «цветок — зеленая виолончельная струна, на кончике звука которой наворачиваются лепестки запаха».

7

Но что видит поэт, который вглядывается в штрих царапины на медиуме зрения? Легче сказать, чего он не видит. Прежде всего он не видит тела. «Есть ли тень у царапины? Можно ли испаривать тень?» — спрашивает АС. Ответ заключен в самом вопросе. У царапины нет тени, потому что она черта на медиуме, не обладающая телесностью. Но что значит видеть черту, существующую в медиуме, видеть нечто не имеющее телесности?

Это значит прежде всего — видеть различие. Черта — это знак, позволяющий состояться различию между фоном и фигурой. Но черта не является фигурой, она есть чистое выражение различия. Делёз привел пример, который очень напоминает то, с чем имеет дело АС. Он рассуждал о молнии, прорезающей ночное небо. По его мнению, молния отличается от черного фона неба, но небо не отличается от «царапины» молнии. «Форма, — пишет он, — отличается от материи и фона, но не наоборот, потому что различие и есть форма»⁷. Действительно, фон, материя как раз и характеризу-

⁷ Gilles Deleuze. *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1968, p. 43.

ются отсутствием формы, недифференцированностью, то есть невозможностью различия. Но в тот короткий момент, когда молния вспыхивает на небе, небо меняется, оно как бы подступает к нам. «Фон поднимается, — пишет Делёз, — и перестает быть фоном». Молния-царапина заставляет фон приблизиться. Это происходит и со старыми фотографиями, на которых лежит паутина царапин и прочих дефектов. Фон таких фотографий подступает к глазам, часто поглощая фигуры. В качестве примера можно, например, привести фотографии Джона Дикина, с которыми работал Фрэнсис Бэкон (илл.107, 108), в частности указывавший на то, что по этим фотографиям попросту ходили люди⁸.

Этот момент выделения фона и его дезинтеграции, мгновенного появления штриха и его разрушения — и есть момент опыта, переживания, ощущения, иными словами, события. В главе седьмой я упоминал понимание события Аленом Бадью, когда вдруг невидимое становится видимым и входит в состав множества, презентуется в нем. Но именно это происходит в момент дезинтеграции фона, который дается нам именно как невидимое, где спрятана бесконечность потенциально зримого. Жан-Люк Нанси писал о нерасторжимости события и удивления: «Событие делает событием не только то, что оно случается, но то, что оно удивляет — и, может быть, то, что оно удивляет само себя»⁹. Не случайно АС в одном из фрагментов прямо называет царапину «головокружением» — а как иначе назвать эту поднимающуюся стихию недифференцированного, подступающую к глазам и имеющую характер поражающего нас события? В конце концов, то, что разглядывает АС, — это черта, которая не имеет места, и единственное место, где она в состоянии найти себе пристанище, — это глаз, вернее глаз-зеркало, чужой глаз: «Царапина вздрагивает возвращением неподвижной ресницы все чаще и чаще, наконец-то обретая чей-то чужой глаз».

Поскольку это чистое проявление различия, катализатор трансформации отношения между фоном и фигурой — она делает зрение возможным. Ведь там, где нет различия, нет и зрения.

Стихотворение кончается описанием следа от царапины (не будучи материальной, сама она не является следом) — шрама, который имеет объем, похож на канавку и заполняется хламом, не приготившимся в игре чистой формы.

⁸ David Sylvester. Interviews with Francis Bacon, p. 38.

⁹ Jean-Luc Nancy. The Surprise of the Event. — In: J.-L. Nancy. Being Singular Plural. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 159. Нанси акцентирует непредсказуемость события, его способность быть для нас совершенно неожиданным.

*Илл. 107**Илл. 108*

8

Красный след — царапина — прочерчен вне мира тел. Он находится в медиуме, который я сравнил с фотографией. Но фотография — это медиум, придающий материальность нашему восприятию. Мы видим мир, и это *видение* фиксируется в фотографии. Красный след, царапина, в сущности, принадлежит странному пространству нашего восприятия. Когда-то Гете, а вслед за ним Рудольф Штейнер и Андрей Белый пытались осмыслить мир восприятия как мир феноменальный (см. главу 14). Андрей Белый в 1917 году опубликовал книгу «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности», направленную против критики Штейнера Эмилием Метнером. Но сегодня книга эта интересна именно как попытка дать набросок такой феноменологии восприятия задолго до Мерло-Понти. Белый сосредотачивается на гетевской теории света и цвета, как известно направленной против оптики Ньютона. Ньютон сводил цвет к физическим свойствам света. Гете же, по мнению Белого, видел в цвете *качество*: «Вопрос Гете: каково отношение качеств вне пространства и времени, то есть вне колебаний? Ответ: действительность восприятия; но содержание восприятия в нас»¹⁰. Поэтому цвет — это результат встречи внутреннего мира человека с внешним, это результат наложения печати моего Я на мир, данный мне в ощущениях. Вот как описывает эту встречу внутреннего и внешнего Белый:

...восприятие внетелесно; оттого-то в нем и есть возможность условиться; оттого-то оно пронизуемо в нем живущим законом: он слагает в материю букв разнообразие впечатлений и налагает печати: впечатления разлетаются от меня: от уха, от глаза, как воззрение, через «воззрение» глаза, световыми идолами, как сказал Демокрит, разлетаются вокруг меня, образно отвердевая и образуя: мне — зрение¹¹.

Отсюда и странная, впрочем восходящая еще к античности, идея о том, что свет создал глаз и глаз генерирует свет. Свет, о котором идет речь, конечно, не физический свет солнца, но свет нашего восприятия, исходящий из глаза вовне и «отвердевающий» вне меня в формах моего зрения.

Когда АС пишет, что царапина «обретает чей-то чужой глаз», речь может идти именно о глазе Гете—Белого, в котором линия,

¹⁰ Андрей Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., Республика, 2000, с. 64.

¹¹ Там же, с. 79.

цвет следа, форма *pathos*'а являют себя в медиуме восприятия, а не в физическом пространстве, окружающем нас. При этом «медиум восприятия» — глаз — дается как чужой, как зрение, уже вылетевшее наружу и «напечатлившее» (используя выражение Белого) мир. Но это «напечатление» не может считаться настоящим смысловым выражением. Оно не имеет того символического смысла, который пытались увидеть в нем антропософия и Белый. Это чистое излияние качества как формы субъективности. Если это и экспрессия, то не в форме намеренного значения.

9

То, что царапина непредметна, а потому является лишь предвосхищением следа, придает ей характер *фигуры*, хотя риторической фигурой она не является. Фигура в данном случае относится к области теологии, когда некое событие Ветхого Завета имеет смысл лишь в той мере, в какой оно понимается как фигура, отсылающая к тому, что еще не явилось, но должно явиться. Фигура хотя и видима, но ее видимость существенна лишь потому, что она открывает ожидание иной видимости — субстанциальной. Понятно, что это не риторическая фигура. В схоластике такая фигура называется *praefiguratio*.

АС любит описывать нечто, что отсылает к чему-то еще не явившемуся. Например: «гравировка по краям раны: будущий хруст подсыхающей корочки в тишине капелек крови». Образ строится так, что края «подсыхающей» раны отсылают к еще не слышимому хрусту корочки, который в свою очередь обращает нас вспять и заставляет визуализировать рану. Речь идет о некоем «челноке» префигурации, движемся из прошлого в будущее и назад. К числу таких странных фигур у АС относится запах, который не есть нечто видимое, явленное, предметное, но обычно есть именно фигура, отсылающая к будущей предметности. В стихотворении «Ожог запаха. Осколки флакона духов на ладони» АС пишет: «первый, острый — прикосновение: недомогание медленных движений перед началом кровотечения». АС даже избегает упоминать само слово «запах» или «ожог», заменяя их совершенной неопределенностью — «первый», «острый». Речь идет о последовательном *отрицании предметности в префигурации*.

Такие фигуры, как правило, не имеют формы. Они только фигуративное предвосхищение формы. Поэтому они целиком относятся к области чистого различия, пятна, испредметности. АС часто использует в качестве таких фигур странные запятые — графические «сперматозоиды», «эмбрионы» (указатели будущей фор-

мы), как, например, в цикле «Дождь запятых в анатомическом театре». Он часто соединяет тексты с абстрактными диаграммами движений, штрихов, росчерков, как в большом цикле «Варианты талии».

Префигурация у некоторых художников особенно существенна для трактовки темы Благовещения или Воплощения. Жорж Диди-Юберман заметил, что у Фра Анжелико Воплощение дается через префигурацию, «игры различных метаморфоз белого цвета»¹². Белый цвет в данном случае оторван от всякой формы и говорит о будущем только игрой своих оттенков. Отсюда и странность времени у АС. Между движением тела и движением тени есть зазор, несовпадение, ведь одно является не индексом другого, но фигурой, которая намекает на будущее, а не отражает настоящее. При этом движение тени (естественной фигуры по отношению к телу) не следует за телом, но как бы предшествует ему. «Тени в ванной комнате все чаще не совпадают с движениями тела», — пишет АС в стихотворении «Фото пленки папарацци».

Фотография оказывается также областью префигурации: «фотографическая память: там продолжается не только каждое прошедшее мгновение, но и маленькое тотемное животное этого мгновения» («Free Jazz»).

Царапина — это типичная нефигуративная *фигура* АС. Поэтому вопрос «Есть ли тень у царапины?» можно понимать как вопрос об умножении фигур. Может ли у фигуры быть фигура? Тень тени? Знак предшествования знака предшествования?

10

Царапина — теологическая фигура, сказал я. Риторический статус ее определить практически невозможно. Хотя она обладает некоторыми качествами метонимии, метонимией она не является. Она не располагается в плоскости реальной смежности — она как бы находится в иной «субстанции», в самом «медиуме». Кроме того, будучи «префигурацией», она находится в странных временных отношениях с тем, что должно возникнуть позже, — материальностью некоего означающего.

Я не хочу пускаться здесь в сложные материи теории знаков и тем более в философию значения. И все же существует искушение отнестись праефигурацию АС к области «означения» (чтобы не сказать к области знаковой). В каком-то смысле АС играет с проблемой

¹² Georges Didi-Huberman. Fra Angelico: dissemblance et figuration. Paris, Flammarion, 1995, p. 121.

указания, *индекса*, но не в понимании Пирса, а скорее в понимании Гуссерля. Гуссерль называл указующий знак *Anzeichen* и отличал его от выражения — *Ausdruck*. Вопрос об этом различии подробно обсуждался Жаком Деррида в известной книге «Голос и феномен». Указующий знак — *Anzeichen*, с точки зрения Гуссерля, ничего не выражает, он исключительно и только указывает. Царапина и вообще префигурация у АС относится именно к области чистого указания. Отличительной особенностью указующего знака является то, что он относится только к внешней сфере и поэтому функционирует на некоем расстоянии от человеческого Я.

Выражение, экспрессия — *Ausdruck* — относится исключительно к области словесного, выражает смысл (*Bedeutung*) и основывается на некоей объективной идеальности. Выражение обыкновенно говорит о «жизни души» и отражает желание высказаться (*Bedeutungsintention*). Деррида показал, что в ситуации коммуникативности в выражении всегда содержится элемент указания. Но элемент этот предельно редуцирован во внутреннем монологе, в слове, обращенном к самому себе, то есть в ситуации подавленной коммуникации.

Выражение между тем является экстериоризацией, но не обязательно в смысле коммуникации, обращения к другому. Деррида пишет:

Bedeuten направлено вовне, на идеальный объект. Это *вовне* тогда выражено (*ex-primé*), выходит за свои пределы в иное *вовне*, которое продолжает оставаться «в» сознании: экспрессивный дискурс как таковой, как мы увидим, не нуждается в своей сущности в том, чтобы быть обращенным в мир¹³.

Движение экспрессии, выражения может в принципе осуществляться в сфере чисто идеальных объектов и оставаться «внутри» сознания. Иными словами, выходя вовне, оно не предполагает дистанции с Я. «Мне-зрение» Белого относится именно к этой категории.

Префигурация АС чрезвычайно амбивалентна. Я уже говорил в связи с ней о несовпадении внутреннего Я с внешним или о сезанновской фиксации ощущения как внешней реальности. Это феноменологическая по своему существу амбивалентность. С одной стороны, объекты АС как будто относятся именно к области экспрессии — она словесна, разворачивается в экспрессивном по своему существу жанре поэзии и имеет дело в основном с идеальными объектами, то есть объектами, лишенными материальности.

¹³ Jacques Derrida. *La voix et le phénomène*. Paris, PUF, 1967, p. 34.

С другой стороны, вся поэтика стихов АС не экспрессивна, она относится именно к области указания, да и само *praefiguratio* — это в гораздо большей степени указание, чем смысл. Во всяком случае, смысл (*Bedeutung*) у АС в основном скрыт за указанием. Царапина указывает на рану, зеркало на глаз и т.д. Но указание это как будто не имеет и открытого коммуникативного характера. Фрагменты АС похожи на законченные блоки, не выражающие смысла души и не вызывающие к коммуникации. Некоторая неопределенность тут — по-видимому, наиболее полное выражение постконцептуалистской ситуации, ставящей под сомнение выражение смысла, экспрессию как таковую.

11

То, что *praefiguratio* взято из интеллектуального репертуара теологии, не случайно. Поэтика АС ведет именно в область негативной теологии — будь то в дзен-буддизме или у Псевдо-Дионисия Ареопагита.

Именно в связи с богом со всей полнотой встает проблема несостоятельности прямого называния, позитивных атрибутов. Фигурация в таком контексте — не просто риторический прием, но именно теологический ответ на непознаваемость бога. Третий фрагмент цикла упоминает бога в характерном негативном аспекте: «Умер бог, дающий имя тому месту, где можно взять новые батарейки для остановившейся царпины». Царапина указывает на рану, которая указывает на грядущую смерть Меркуцио. Она не тело, но предвестие гибели тела, его исчезновения. В этом смысле она связана с богом, который «ведает» такого рода пророческими знаками. Но царпина прекратила свое движение, и исчерпание энергии самой префигурации указывает уже не на смерть человека, но на смерть бога, то есть гарантии значимости префигурации как таковой. Смерть бога — это и смерть идеальности, истины, а следовательно, отчасти и возможности выражения как движения от идеального объекта вовне, как движения *смысла*.

Негативность как способ движения мысли, в конце концов, всегда сталкивается со смертью бога и кризисом смысла. Как-то Шопенгауэр заметил о негативном богословии: «Это богословие — единственно истинное. Но только оно лишено содержания. Оно не говорит и не учит, по правде сказать, ничему...»¹⁴ Художник или мыслитель, отдающийся стихии негативности, всегда играет с ог-

¹⁴ Артур Шопенгауэр. Новые паралипомены. — В кн.: А. Шопенгауэр. Об интересном. М., Олимп — АСТ, 1997, с. 278.

нем. Стихи АС — хороший этому пример. С одной стороны, негативная фигурация позволила АС добиться чрезвычайно тонкой фиксации «испредметности» и разработки всей проблематики «промежутка» и «префигурации». Она позволила ему уйти от дилеммы «наивного» и прямого изображения реальности, отчасти невозможного после концептуализма.

Но она же обусловила и формальные ограничения, характерные для поэзии АС. Прежде всего — совершенное отсутствие континуальности. Стихи АС *фиксируют* движение указания и различия, и их временное дыхание равно «промежутку» между движением тела и движением его тени. Отсюда — давление фрагментарности (иногда напоминающей хокку, но и свидетельствующей о знакомстве с опытом Льва Рубинштейна) и господство особого синтаксиса, в котором без динамики предикации сопрягаются негативные элементы тропа. Последняя цитата из «Царапины» — характерный тому пример: «Умер бог, дающий имя тому месту, где можно взять новые батарейки для остановившейся царапины». Вся предикативная энергия такой фразы исчерпана в первых двух словах: «Умер бог». Все дальнейшее развитие — это развитие усложненной структуры, чисто негативной цепочки указаний: это был тот бог, который не непосредственно позволял царапине двигаться, но который лишь дал имя (естественно, как и всякая позитивность, нам не сообщаемое) некоему месту. Место это имеет интерес для нас потому, что в нем можно найти батарейки, которые в свою очередь и т.д. Между Богом как движителем мира и царапиной наращивается целая цепочка опосредований, промежутков, негативностей, ослабляющая предикационно-динамическую силу стиха и приводящая выражение АС к стазису и, в конечном счете, к некоторой манерности. Именно эта аккумуляция негативностей и вводит в восточную поэтику АС сильный элемент барокко. Но негативность не знает энергии и сама поражает текст, стремящийся ее отразить.

Глава 18

МЕТАФОРА, МИФ, ФАКТИЧНОСТЬ

(О «Zoo» Виктора Шкловского
и «Зверинце» Велимира Хлебникова)

1

XX век в западной культуре отмечен стремлением преодолеть наследие собственной метафизики, выйти за пределы тех фундаментальных оппозиций, которые определяли развитие западной культуры в течение веков. Среди этих оппозиций важное место занимает противопоставление идеального и материального. Смысл традиционно относился к области идеального, а приближение к нему описывалось как преодоление отчужденности материи. В последнее время появилось множество моделей, в которых смысл перестает быть трансцендентным, переносится из «глубин» или «вершин» непосредственно на поверхность вещей, оказывается в зоне, где противостояние материального и идеального перестает быть значимым. «Бестелесные сущие» стоиков возрождаются в теории несуществующих объектов Алексиуса Мейнонга и оживают в «Логике смысла» Делёза. По мере исчезновения с горизонта идеальных сущностей мир стал превращаться в мир фактов, событий, фактичность которых неотделима от их смысла. На первый план выступает фактичность языка и событий, которые в нем фиксируются.

В качестве главного объекта своего разговора о метаморфозах фактичности я выбрал роман Виктора Шкловского «Zoo или Письма не о любви». Это объясняется тем, что задача Шкловского как художника во многом сводилась к преодолению репрезентации и к обнаружению фактичности вещей как таковых. «Zoo» интересен тем, что это теоретический роман о поисках фактичности как области смысла.

Роль художественных текстов в творчестве формалистов так до конца и не уяснена. Начну с общеизвестного. Вот как Шкловский в своем манифесте «Искусство как прием» определяет цель искусства: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимчивый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно*»¹. При

¹ Виктор Шкловский. О теории прозы, с. 13.

этом Шкловский не проводит ясного различия между разными «вещами». Вещь для него и объект описания (как, например, театр в «Войне и мире») и слово. Он пишет, что «образ поэтический — это один из способов создания наибольшего впечатления» и в этом своем качестве он «равен всем <...> способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова, или даже звуки самого произведения)...»². Хорошо известны способы увеличения впечатления, ощущения вещи. Это прежде всего затруднение восприятия, его задержка, а функцию задержки, торможения может выполнять любая «фигура», троп (Шкловский перечисляет: метафору, параллелизм простой и отрицательный, сравнение, повторение, симметрию, гиперболу и т.д.).

Иными словами, то, что нам предлагается увидеть, не должно быть показано нам непосредственно, иначе видение подменится узнаванием. Называние замыкает вещь на понятие. Восприятие, ощущение вещи даются нам в *делании*, в процессе и не замыкаются на объект, обладающий законченной и стабильной формой. С точки зрения риторической, фактичность вещи являет себя только фигуративно, в фигурах задержания и производства смыслового эффекта, не дающих состояться злополучному потебнианскому «образу» как объекту созерцания. Этот парадокс решается с помощью диалектики конструкции и материала. Материал — это то, что нам предлагают воспринять, но восприятие обеспечивается конструкцией³, в основе которой лежит несовпадение. Тынянов писал о динамической конструкции (ср. с эйзенштейновской идеей динамической формы или варбурговской «формулой патоса — *Pathosformel*» — см. главы 9 и 10), что она лежит в основе всякой художественной формы: «Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, нет факта искусства. («Согласованность факторов есть своего рода отрицательная характеристика конструктивного принципа». В. Шкловский.) Но если исчезнет ощущение *взаимодействия* факторов (которое предполагает обязательное наличие *двух* моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизируется»⁴. *Конструкция обеспечивает «видимость»*

² Виктор Шкловский. О теории прозы, с. 10.

³ В более широком смысле «конструкция» была связана с идеей *производства*, которое в России первых послереволюционных лет противопоставлялось потреблению. В потреблении вещь становится товаром и утрачивает уникальность своей материальности. Производство позволяет ощутить вещь не как товар, но именно в ее фактичности (см.: Christina Kiaer. *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005, p. 31—32).

⁴ Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., Academia, 1924, с. 10.

вещи с помощью сдвига, который не позволяет увидеть ее непосредственно.

Язык произведения сам становится в таком контексте похожим на конструктивную машину, производящую фактичность. Фактичность производится динамическим конструктивным дифференциалом через искажения, деформации, анаморфные метаморфозы. Смысловая содержательность вещей оказывается непосредственно связанной с этими анаморфозами, «поверхностными событиями», если использовать выражение Делёза.

Парадокс презентации вещи через ее искажение или исчезновение лег в основу самого известного литературного опыта Шкловского — «Зоо или Письма не о любви». Шкловский в «Предисловии» объясняет свой замысел. Первоначально он хотел создать серию очерков русского Берлина, объединенных темой зверинца («Зоо»). Но тема эта не обеспечивала единства текста. Понадобилась мотивировка — несуществующие любовь и разлука. «Так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви»⁵, — объясняет автор. Любовь как мотивировка — это конструкция, организующая материал. Но конструкция начинает оказывать давление на материал. В результате все описание фактического Берлина превращается в *метафору* несуществующей любви. В итоге «женщина — та, к которой пишутся письма, — приобрела облик...»⁶. Происходит *дереализация фактичности и фактизация мнимости*. Шкловский прекрасно осознает, что он подвергает вещи глубокой метаморфозе: «события, упоминаемые в тексте, проходят только как материал для метафор. Это обычный прием для эротических вещей...»⁷

Странность «Зоо» как раз и заключается в том, что описание вещей в этой книге постоянно их же дематериализует. Чем больше Шкловский пытается приблизиться к вещам, тем меньше их остается. В книге две «мотивировки» (если использовать термин Шкловского) для этого исчезновения. Первая — это стремление самого автора уйти от реальности Берлина: «Я не могу жить в Берлине. Всем своим бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. Неправильно, что я живу в Берлине»⁸. В силу этого сама фактичность Берлина трактуется как мнимая. Метафоризация — это способ исчезновения Берлина и переноса в Россию.

⁵ Виктор Шкловский. Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза. — В кн.: В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. М., Новости, 1990, с. 279.

⁶ Там же.

⁷ Там же, с. 280.

⁸ Там же, с. 346.

Но в Берлине есть и еще одна особенность. Это город, который «трудно описать». Шкловский уверяет, что можно описать Гамбург или Дрезден, но не Берлин. Это связано с отсутствием в нем фактичности, сингулярности. Город как будто состоит не из единичных вещей, но из универсалий, родовых или видовых объектов: «Улицы, видные с высоты <...> широкие. Дома одинаковы, как чемоданы. <...> Трамваев много, но ездить на них по городу незачем, так как весь город одинаков. Дворцы из магазина готовых дворцов. Памятники — как сервизы. <...> Кирхи так похожи в Берлине друг на друга, что мы их различаем только по улицам, на которых они стоят»⁹. Берлин в таком виде предназначен только для узнавания, то есть для установления сходства через *понятие*. Это город, в котором *идентичность* вещей связана не с их единичностью, но именно с их повторностью, удвоением и легкостью подведения под понятие — дом, кирха и т.д. (отчасти этим Берлин напоминает Петербург с его подчеркнуто регулярной, симулятивной организацией).

Эта мнимость города — знак его чужести и культурности одновременно. «Зоо» был напечатан в Берлине в 1923 году, в этом же году в Берлине вторым изданием вышла другая ставшая знаменитой эпистолярная книга — «Переписка из двух углов» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона. В этой книге Иванов утверждал, что путь к реальности идет через культуру, которая способна открыть нам первичный смысл вещей. Гершензон же утверждал, что культура заслоняет от нас мир вещей как они есть. В заключительном письме книги он писал о своем существовании в культуре почти в тех же выражениях, в которых Шкловский описывал свою жизнь в Берлине: «Я живу подобно чужеземцу, освоившемуся в чужой стране; любим туземцами, и сам их люблю, ревностно тружусь для их блага, болею их болью и радуюсь их радостью, но и знаю себя чужим, тайно грущу о полях моей родины, о ее иной весне, о запахе ее цветов и говоре ее женщин. Где моя родина? Я не увижу ее, умру на чужбине»¹⁰.

Шкловский странным образом в своем эксперименте сочетает позицию Гершензона с позицией Иванова. Он движется к фактичности через отмену «культуры» на основании специфически культурной практики фигурации. Эта недоступность реальности связана для Шкловского не только с обликом Берлина, но и со стертой языком, на которую автор сетует во вступлении (а затем

⁹ В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. М., Новости, 1990, с. 320—321.

¹⁰ Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. — В кн.: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. М., Республика, 1994, с. 136.

и в двадцать третьем письме): «По существу, все хорошие слова пребывают в обмороке. Запрещены цветы, луга, глаза и целые ряды слов, говорящих о том, что приятно видеть. А мне бы хотелось писать, как будто никогда не было литературы. Например, написать “Чуден Днепр при тихой погоде”»¹¹. Слова стерты, приходится прибегать к метафорам, то есть к той самой культуре, против которой восставал Гершензон. Но использование тропа ведет к исчезновению фактичности того, что Шкловский стремится описать. Вместо вещи возникает сплошная динамическая конструкция, перенос из Берлина в более реальную, но и совершенно мнимую Москву, к мнимой женщине (даже если за ней скрывалась вполне материальная Эля Каган — она же Эльза Триоле или «третья Элоиза», между прочим жившая в то время не в Москве, а в Берлине). Фактичность дается Шкловскому только в ее же исчезновении.

Эксперимент Шкловского идет, однако, гораздо дальше опоязовской проблематики стертости слова, автоматизации узнавания и т.д. Он касается самих основ литературы как области *репрезентации*. Всякое описание реальности в тексте означает ее репрезентативное удвоение. Удвоение же дерезализует реальность. Текст выступает для нас бледной копией, как будто отсылающей к чему-то более субстанциально весоному — то есть к самой реальности. Поэтому всякая репрезентация отмечена мнимостью, которой любой ценой хочет избежать Шкловский. Репрезентация — это тот самый Берлин, из которого он стремится бежать, стараясь одновременно достичь его фактичности. Берлин не дает искомого контакта с вещью — тут все удвоение, все репрезентация.

Но роль репрезентации этим не исчерпывается. Она дерезализует и саму репрезентируемую *реальность*, если можно так выразиться, *оригинал*, как нечто, что поддается удвоению, воспроизведению, в то время как реальность характеризуется сингулярностью, то есть неповторимостью, невозпроизводимостью. Репрезентация указывает на недостижимость оригинала, то есть самой реальности. И действительно, сингулярность реальности говорит о ее неопишемости, репрезентация же — это видимое указание на невидимость референтного слоя, к которому она отсылает. Репрезентировать реальность означает лишать ее фактичности, сингулярности. Поэтому реальность может быть представлена только как непредставимая, в конструктивном динамическом сдвиге. Берлин может стать «реальным», а не репрезентированным только как метафора любви.

Девять лет спустя после «Zoo», в статье «Конец Барокко» Шкловский пишет уже о Москве как о городе реальности, вещей

¹¹ Виктор Шкловский. Zoo, с. 283.

раг excellence. Этот город «реальности», в отличие от Берлина, представляется как место в принципе неопишное, лишенное идентичности: «Когда заблудишься в Москве, в которой переменялась даже почва, и узнаешь улицу по деревьям, которые не надстраивают, — тогда появляется время и с временем мысль о себе»¹². Реальность в ее непосредственном виде есть область чистого незнания.

Для Шкловского прикосновение к вещам равнозначно разрушению репрезентации. А такое разрушение достигается, как я уже указывал, с помощью сверхдинамической конструкции, которую писатель использует в «Zoo». Следует принимать во внимание культурный контекст, в котором Шкловский реализовал свой поиск фактичности. Для более старшего поколения символистов возможно постижение реальности как мифа. Инструментарием этого постижения являются ознаменование и символ. Символ же, как известно, понимался символистами в духе влиятельного русского филолога XIX века, гумбольдтианца Потебни. С точки зрения Потебни, символ основывался на «внутренней форме» — поэтическом образе, скрытом в теле слова. Борьба Шкловского с потебнианством и символизмом как раз и идет в направлении понимания символа как образа, то есть как чего-то *видимого*, пусть только внутренним взором теурга. В своей ранней статье «Потебня» Шкловский прямо пишет, что «мыслимо употребление слова в непрямом его значении без возникновения при этом поэтического образа»¹³. Казалось бы, если нет образа (а это именно эффект динамической конструкции в «Zoo»), то нет и мифа, о котором писал Иванов. *Вещь дается нам как фактичность непредставимого, невидимого, а не как образ*, данный нам в репрезентации.

2

Метафора, не давая возможности достичь вещи, создает своеобразный режим *мерцания*, когда всякая описанная вещь оказывается вне ее самой. Понять существо отношений фактичности вещей и метафоры лучше всего с помощью Ницше. Пик влияния Ницше в России приходится на эпоху символизма, но и для Шкловского, на мой взгляд, Ницше остается весьма актуальным. Он утверждал, что сами понятия вещи и бытия — чистые философские фикции, порожденные языком и, в частности, ме-

¹² Виктор Шкловский. Гамбургский счет. М., Советский писатель, 1990, с. 448.

¹³ Виктор Шкловский. Потебня. В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка 1. Петроград, 1919, с. 4.

тафорическим переносом, характерным для языка. Он писал о философах, что «все они, даже с каким-то отчаянием, верят в сущее. Но так как они не могут его ухватить, то ищут причин, почему им не дают его: “Должна быть иллюзия, обман в том, что мы не воспринимаем сущего...”»¹⁴.

Ницше объясняет, что «бытие» и «вещь» производятся проекцией субстанциализованного Я на мир: «Оно [сознание] видит всюду делателя и делание: оно верит в волю как причину вообще; оно верит в “Я”, в Я как бытие, в Я как субстанцию и *проецирует* веру в субстанцию-Я на все вещи — оно *создает* впервые этим понятие “вещь”... Бытие вмысливается, *подсовывается* всюду; из концепции “Я” вытекает впервые, как производное, понятие “бытия”...»¹⁵.

Бытие, вещи — это только результат метафорического переноса¹⁶. «Я» переносится на феномены и придает им консистенцию, некую субстанциальную фикцию, оказывающуюся зеркальным отражением фикции нашего собственного Эго, как чего-то обладающего идентичностью¹⁷. Реальность оказывается результатом метафорического языкового процесса. Ницше многократно указывает на то, что субстанциальность вещей, их, если хотите, «фактичность», — это результат проекции «понятий разума», которые совпадают с терминами языка.

Но это значит, что увидеть вещи, как того хочет Шкловский, затормозить их восприятие — это не что иное, как спроецировать фикцию языка на мир¹⁸. Фикция языка наделена способностью конструировать мир вещей из понятий, участия которых в восприятии Шкловский хочет максимально избежать. Ведь понятия не только «создают» вещи, но ведут к *узнаванию*, а не к *видению*. Следовательно, понятия в метафорическом процессе конструирования реальности должны постоянно подрываться метафорическими сдвигами, фигуративностью¹⁹. Поль Рикёр считал, что метафора не

¹⁴ Фридрих Ницше. Сумерки идолов («Разум» в философии, § 1). — Ф. Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2, с. 568.

¹⁵ Там же (§ 5), с. 570.

¹⁶ Эта ницшевская тема уже в наше время была развернута Деррида в его эссе «Белая мифология». См.: Jacques Derrida White Mythology. — In: J. Derrida Margins of Philosophy. Chicago. The University of Chicago Press, 1982, pp. 207—272.

¹⁷ Ср. с «мне-зрением», о котором говорил Андрей Белый в связи с теорией цвета Гете (см. главу 17), когда Я в процессе восприятия как бы выбрасывает свою субъективность в мир и эта субъективность становится зрением, видением внешнего мира.

¹⁸ Но и «фикцию Эго», которая проявляет себя во времени, в длительности.

¹⁹ Непосредственное влияние на Шкловского мог оказать в этом вопросе не только Ницше, но и Наторп, «Философская пропедевтика» которого была

является словом, которое связано с означаемым (понятием), но есть предложение, которое создает напряжение между своими элементами с помощью нарушения лингвистического кода. Она решает это парадигматическое напряжение с помощью синтагматических новаций. Метафора осуществляет артикуляцию системы и дискурса²⁰. Иными словами, метафора всегда подрывает процесс номинации, который стоит за конституированием мира вещей. Метафора подрывает номинацию и тем самым придает возникающей иллюзии «вещи» своего рода «фактичность».

Но нечто сходное происходит и у Ницше. Жан-Мишель Рей пишет, что у Ницше «бытие — это регулятивная фикция, сверхдетерминированный эффект метафор, нечто вроде остановленного метафоризма»²¹. Когда Шкловский пишет, что цель искусства — дать возможность «пережить делание вещи»²², он практически отсылает к ницшевскому сознанию делателя и делания как метафорическому сознанию, которое порождает мир вещей и постоянно его дестабилизирует. «Остановленный метафоризм» — это нечто сопротивляющееся номинации, а следовательно, превращению вещи в понятие и ее исчезновению в узнавании. «Остановленный метафоризм» еще Потембей признавался этимологическим ядром слова. Шкловский же стремится перевести это этимологическое основание в плоскость актуальности, динамики реального опыта.

Но поскольку «истинный», «фактический», «реальный» мир оказывается не более как *метафорической фикцией языка*, то сама

опубликована в Москве в 1910 году. Наторп критиковал аристотелевское понятие вещи, согласно которому «устойчивую основу [“естественного мышления”] принимают за данную, именно усматривают ее в понятии “вещи” обычного представления, получающей посредством обозначения ее именем существительным значение субстанции». Наторп указывал на то, что современная наука больше не ищет устойчивой субстанции в «вещах», получающих ее от языковой номинации, но в *отношениях*: «Результат обусловленной этим взглядом коренной перемены самой точки зрения на вещи выражен Кантом в его утверждении, что “вещи вполне и всецело состоят из отношений”, среди которых, однако, есть “самостоятельные и постоянные отношения”, которые впрямь и должны замещать для нас вещи» (Пауль Наторп. Избранные работы. М., Территория будущего, 2006, с. 60—61). «Вещь», таким образом, возникает не из номинации, но из метафоризации, которая выражает отношение между терминами.

²⁰ Paul Ricœur. Metaphor as a Central Problem of Hermeneutics. — In: P. Ricœur. Hermeneutics and the Human Sciences. Ed. by John B. Thompson. Cambridge, Cambridge University Press — Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981, p. 165—181.

²¹ Jean-Michel Rey. L'enjeu des signes. Lecture de Nietzsche. Paris, Seuil, 1971, p. 118.

²² Виктор Шкловский. О теории прозы, с. 13.

реальность оказывается не более чем *мифологическим* образованием. Ницше прямо формулирует это положение: «Признаки, которыми наделили “истинное бытие” вещей, суть признаки не-бытия, признаки, указывающие на *ничто*: “истинный мир” построили из противоречия действительному миру — вот в самом деле кажущийся мир, поскольку он является лишь *морально-оптическим* обманом»²³. Ницше даже включил в «Сумерки идолов» раздел «Как “истинный мир” наконец стал басней»²⁴. «Басня» — это перевод немецкого слова *Fabel*, которое в равной мере может относиться и к литературному жанру басни, и к литературной фабуле, то есть к вымыслу, мифу. Фабула, как известно, понималась Шкловским как некое «истинное» развитие событий, представление о котором читатель извлекает из сюжета, то есть оформления фабулы в тексте. При этом сюжет часто оказывается развертыванием метафоры:

...сюжеты эротических сказок представляют из себя развернутые метафоры, например мужской и женский половые органы у Боккаччо сравнены с пестом и ступкой. Сравнение это мотивировано целой историей, и получился «мотив». То же мы видим в новелле о «дьяволе и преисподней», но здесь еще ярче момент развертывания, так как в конце ее есть прямо указание на существование в народе такого выражения. Очевидно, новелла является развертыванием этого выражения²⁵.

Нарратология Шкловского принимает форму постепенного развертывания метафоры в сюжет, из которого затем абстрагируется фабула. Фабула, таким образом, оказывается совершенно аналогична ницшевской «басне» — «истинному» миру событий как финальной фикции, венчающей собой метафорический процесс. Фабула как «истинная последовательность событий» аналогична басне как «истинному» облику вещей. Клоссовский в связи с Ницше говорит о «вторичной фабулизации мира» (*la refabulisation du monde*), которая означает, что «мир оставляет историческое время, чтобы вернуться во время мифа, то есть в вечность»²⁶. Басня, фабула выступают как реальность мира в той степени, в какой они игнорируют прошлое, основываются на забвении истории. Берлин «Zoo» — как раз такое место, где историческое уступает место однородности мифологического времени.

²³ Фридрих Ницше. Сумерки идолов (§ 6), с. 571.

²⁴ См. комментарий к этому разделу: Peter Canning. *How the Fable Becomes a World*. — In: *Looking after Nietzsche*. Ed. by Laurence A. Rickels. Albany, SUNY Press, 1990, p. 175—194.

²⁵ Виктор Шкловский. О теории прозы, с. 69—70.

²⁶ Pierre Klossowski. *Un si funeste désir*. Paris, Gallimard, 1963, p. 194.

То, что «басня», миф выступают как истинное лицо «вещей» или «бытия», что «истинный» мир являет себя именно как миф, — тема эссе Ницше «Об истине и лжи во внеэтическом смысле», где философ замечает:

Только благодаря тому, что человек забывает этот первоначальный мир метафор, только благодаря тому, что отвердело и окоснело первоначальное множество быстро сменяющихся образов, возникших из первобытного богатства человеческой фантазии, только благодаря непобедимой вере в то, что *это* солнце, *это* окно, *этот* стол — есть истина в себе, — короче, только потому, что человек позабывает, что он — субъект, и притом художественно создающий субъект, — он живет в некотором спокойствии, уверенности и последовательности...²⁷

Быстро сменяющие друг друга метафоры, образы соответствуют безостановочному метафорическому процессу у Шкловского, динамической конструкции его прозы, не допускающей стабилизации значений. Но такая стабилизация в конце концов неотвратима, неотвратима уверенность в фактичности и истинности вещей — «этот стол», «это окно» и т.д.²⁸ И эта стабилизация в повествовательной плоскости реализует себя в фабуле, а шире — в поэтике, в ощущении фактичности, снимающем классическое различие между истинным и ложным, правдой и мифом. Как замечает по поводу Ницше Филипп Лаку-Лабарт, «мир — это то, что о нем говорится. Сказанное не истинно в противоположность неистинному, но просто сказанное, и все тут...»²⁹. Фактичность достигается в логосе фабулы за счет приостановки колебания между планом выражения и планом содержания. Неразличимость между означающим и означаемым, устанавливаемая мерцанием, приводит к приостановке различия между мифом и логосом.

Эта фиксация и снятие метафорического мерцания в возникающей зоне неразличимости и является, как мне представляется, мифом. Миф просвечивает сквозь фактичность любого текста, в том числе и «Zoo». Напомню, что «Zoo» первоначально, по признанию Шкловского, задумывался как серия очерков русского Берлина, связанных «какой-нибудь общей темой. Такой темой я взял «Зверинец» («Zoo»), заглавие книги уже родилось, но оно не свя-

²⁷ Фридрих Ницше. Об истине и лжи во внеэтическом смысле. — В кн.: Ф. Ницше. Философия в трагическую эпоху. М., REFL-book, 1994, с. 260—261.

²⁸ Я хочу подчеркнуть отличие указания на «*это* окно» или «*этот* стол» от смутных этимологических образов Потемкина.

²⁹ Philippe Lacoue-Labarthe. La fable. — Poétique, n° 1, 1970, p. 58.

зало кусков. Пришла мысль сделать из них что-то вроде романа в письмах»³⁰.

«Зверинец» — известный текст Хлебникова, который с купюрами приведен Шкловским в качестве эпиграфа. «Zoo» — это просто немецкий вариант хлебниковского «Зверинца», мотивированный тем, что русские селились в этом районе Берлина³¹. Любопытно, что в хлебниковском «Зверинце» почему-то присутствуют немцы: «О Сад, Сад! <...> Где немцы ходят пить пиво. <...> Где немцы цветут здоровьем»³².

Текст Хлебникова был посвящен Вячеславу Иванову в ответ на посвящение Хлебникову ивановского стихотворения «Подстерега-телю». Реминисценции из «Зверинца» имеются в поэме Иванова «Младенчество» и т.д. Хлебников прямо называет Иванова в тексте, в тех строках, которые Шкловский показательным образом исключил из эпиграфа: «Где косматовласый “Иванов” вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его “товарищ”»³³.

Иванов различал два направления (две стихии) в символизме. Одно он называл «идеалистическим символизмом» и связывал его со свободной фантазией субъекта. Второе, к которому причислял себя, он называл «реалистическим символизмом»³⁴. Согласно Ива-

³⁰ Виктор Шкловский. Zoo, с. 279.

³¹ Впервые, вероятно, берлинский зверинец появляется в русской литературе в «Письмах русского путешественника» Карамзина. Карамзин отправляется в Zoo по стопам А. М. Кутузова, письмо которого о зверинце он цитирует. Положение Кутузова было аналогично положению Шкловского в Берлине, и тот и другой не могли вернуться в Россию — Кутузов в связи с арестом Радищева, посвятившего ему «Путешествие из Петербурга в Москву». Карамзин идет по аллее, описанной в письме Кутузова и напомнившей последнему дорожке из мира земного в потусторонний. Не называя Кутузова (фигурирующего под аббревиатурой А***), Карамзин обращается к нему: «Любезный меланхолик! Я сам думал о тебе, вступая в сию алею, и стоял, может быть, точно на том месте, где ты обо мне думал. Может быть, ты опять здесь будешь стоять в будущем, но я буду далеко, далеко от тебя!» (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. М., Наука, 1987, с. 36). Карамзин, таким образом, описывает ситуацию взаимного исключения, радикальной альтернативы, которая ляжет в основу книги Шкловского.

³² Велимир Хлебников. Творения. М., Советский писатель, 1986, с. 185.

³³ Там же, с. 186. В комментариях В. П. Григорьева и А. Е. Парниса к этому изданию приводятся факты о связях «Зверинца» с Вячеславом Ивановым (см.: там же, с. 679).

³⁴ Геннадий Обатнин рассмотрел оккультные корни ивановского «реализма» и указал на связь последнего с некоторыми идеями Гюйсманса, Андре Жида и средневековым спором между «реалистами» и «номиналистами». Обатнин также обратил внимание на роль Бердяева в выработке этой доктрины. Именно Бердяев писал: «Мистика есть реализм, ощущение реальностей, слияние с реальностями» (Геннадий Обатнин. Иванов-мистик. М., Новое литературное обозрение, 2000, с. 49—53).

нову, реалистический символизм «ставит своей задачей беспримесное приятие объекта в свою душу» и отказ от субъективности. В исследовании о романе-трагедии Достоевского, которого Иванов считал реалистическим символистом, он говорил о восхождении от «низшей действительности к реальности реальнейшей»³⁵. Речь тут, скорее всего, идет о старой доктрине непосредственного созерцания идей. Методом реалистического символизма является «ознаменование», или простое «выявление вещей в форме и звуке». Иванов называет такое выявление *эмморфозой* (в отличие от идеалистической метаморфозы). Ознаменование, таким образом, не разрушает реальности, но как бы снимает с нее налет видимости, позволяет увидеть вещь такой, «какова она есть», войти в контакт с Бытием. Реальность в ознаменовании усиливается. Фактичность мира возрастает в тексте. Правда, ознаменованная реальность совсем не похожа на ту, которую мы знаем, она более реальна, чем окружающая нас действительность.

Лев Пумпянский прямо указывал на то, что в процессе ознаменования вещь должна исчезнуть, раствориться в символе:

Никакая эстетическая система невозможна без механизма знаменования некоторого «А» большого некоторым «а» малым; однако для того чтобы подобное знаменование было возможным, вольная смерть «а» малого — необходимое условие. <...> Подобно тому как слово — организованная память предмета — предполагает гибель предметной реальности, так и герой входит в процесс символизации лишь через пролитие крови своей³⁶.

Возникающая в процессе ознаменования реальность — это вовсе не материальная реальность вещей, но «реальность» их сущностей, их Бытия. В силу этого Иванов называет результат ознаменования «мифом», правда, не просто мифом, но «*истинным* мифом». Истинный миф трансцендирует личность творца и становится откровением скрытой правды. Иванов пишет: «...миф, выросший из символа, принятого как ознаменование сознанной сущего, хотя и прикровенной реальности, есть обретение, упраздняющее самое искание до той поры, пока то же познание не будет углублено дальнейшим проникновением в его еще глубже лежащий смысл»³⁷. Представление о том, что символ ведет к высшей реаль-

³⁵ Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия. — В кн.: Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., Республика, 1994, с. 306.

³⁶ Л. В. Пумпянский. Классическая традиция. М., Языки русской культуры, 2000, с. 509—510.

³⁷ Вячеслав Иванов. Две стихии в современном символизме (§ VIII). — В кн.: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. М., Республика, 1994, с. 158.

ности мифа, ляжет позже в основу философии Лосева (о Вячеславе Иванове и Лосеве в связи с мифом и идеей платоновского метексиса — участия — у Эйзенштейна см. главу 9). Меня же интересует *мифологический поворот* этого движения к фактичности, не отличающейся у Иванова от бытия, то есть, по существу, «научного» движения к постижению объективной реальности. Согласно Иванову, чем более мы приближаемся к реальности, тем глубже мы проникаем в миф. Лосев писал о том, что всякая наука мифологична, правда, в отличие от мифа, наука «не заинтересована в реальности своего объекта», миф же «начисто и всецело реален и объективен. <...> Мифическое сознание, — писал Лосев, — оперирует только с реальными объектами, с максимально конкретными и сущими явлениями»³⁸.

Движение к реальности, завершающееся мифом, представляется мне в высшей степени значимым для филологической интерпретации текста. Существо этой «реалистической» интерпретации скрыто в самом понятии «ознаменования», которое, по-видимому, не имеет общепринятого смысла. Ознаменование располагается Ивановым между натурализмом подражательности внешним формам и чистой символической. Но в ее основе лежит поглощенность художника «вчувствованием реального бытия» вещи. Вчувствование это непременно ведет к исчезновению вещи как таковой.

Бердяев в «Смысле творчества» писал о том, что искусство приближается к высшей реальности вещей через символы: «В искусстве творится не новое бытие, а лишь знаки нового бытия, символы его»³⁹. Высшая реальность, таким образом, дается нам именно и только в ознаменовании. «Символ есть мост, — разъяснял Бердяев, — переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности. <...> Реализм мистический уже переходит за пределы искусства как дифференцированной ценности культуры. Окончательный мистический реализм был бы преодолением трагедии творчества»⁴⁰. «Ознаменование» — это последний знак перед выходом из эстетического в теургическое.

Но «ознаменование» имело, как мне представляется, и более конкретный смысл. Флоренский объяснял, что имя — «это понятие **познания**, апперцепирования объекта путем **отметы** его, наложения **знамения, знака**»⁴¹. Иными словами, имя является не реп-

³⁸ А. Ф. Лосев. Диалектика мифа. — В кн.: А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., Правда, 1990, с. 412.

³⁹ Н. А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. М., Правда, 1989, с. 449.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах, т. 3(1). М., Мысль, 2000, с. 276.

репрезентантом, но именно отметиной на вещи⁴². Мы отмечаем вещи именами и тем самым превращаем их в символы и познаем⁴³. Это процедура не репрезентации, но познания. «... **Имя** и по структуре, и по корню — совершенно то же, что **знамя**, но только понятие знания, содержащееся в **имени** и в **знамени**, дифференцировалось, сохранив в **имени** наиболее абстрактный и деятельный оттенок своего смысла, а в **знамени** — наиболее конкретный и предметно законченный»⁴⁴. Иными словами, «знамя» — это теургическая отметина на вещи, знак ее отношения к бытию.

Когда Лев Пумпянский говорил о том, что реальность исчезает в ознаменовании, он указывал, что на месте реальности возникает миф, который является «прикровенной реальностью», то есть реальностью меты, текста как «отмечания», а не самой действительности. Фактичность текста и есть миф. Правда, миф тут понимается в традиционном смысле, не как структурное образование, а как не прямое фигуральное представление реальности.

3

Ивановское понимание мифа как высшей реальности существенно для понимания мифа не только Эйзенштейном, но и Хлебниковым. По существу, «Зверинец» — это текст, построенный на

⁴² Никлас Луман, например, утверждает, что отметины (как форма «ознаменования», предшествующая письму) первоначально возникают для экономических и религиозных нужд. Так, маркирование объектов — необходимый элемент гадания по костям, панцирям черепах и т.д. В Китае техника гадания со временем превратилась в сложную технику чтения знаков. «Далее, — замечает Луман, — знаки должны были только лишь освободиться от своего субстрата и быть адаптированными для искусственного употребления...» (Никлас Луман. Медиа коммуникации. М., Логос, 2005, с. 87). Мета, таким образом, ведет нас от языка к первоначальной маркированности самой реальности, поверхностной отмеченности тел, прямо напоминающей о «бестелесных существах» стоиков, расположенных на покровах предметов.

⁴³ Нечто подобное описывал и Вальтер Беньямин, когда говорил об «абсолютной мете», возникающей из вещи, или «абсолютном знаке», наложенном на вещь (Walter Benjamin. Painting, or Signs and Marks. — In: Walter Benjamin. Selected Writings, t. 1. Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1996, p. 83—86).

⁴⁴ Павел Флоренский. Сочинения в четырех томах, т. 3(1), с. 276. Через ознаменование в системе Флоренского (и у символистов) слово становится реальностью, а не знаком: «Слово есть самая реальность, словом вы-сказываемая, — не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самотождестве. Словом и чрез слово познаем мы реальность, и слово есть самая реальность» (там же, с. 264). Через ознаменование снимается различие между говорящим и объектом познания, между субъектом и объектом.

ознаменовании. В письме к Вячеславу Иванову от 10 июня 1909 года Хлебников объяснял возникновение «Зверинца»:

Я был в Зоолог<ическом> саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом и тигра с Исламом. После короткого размышления я пришел к формуле, что виды — дети вер и что веры — младенческие виды. Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни. Я в спокойном лице верблюда читал развернутую буддийскую книгу. На лице тигра какие-то резы гласили закон Магомета. Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды <...>, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действовавших сил, создавших некогда виды⁴⁵.

Биологические виды животных — это буквально знамения, отсылающие к некоему первичному акту творения, который реализуется в изначальном разделении единого на множественное («две струи»). И этот момент вписан в облик видов, а иногда буквально «врезан» в их облик («какие-то резы» «на лице тигра») таким образом, что облик этот превращается в текст, становится книгой.

К тому же животные в отличие от человека крайне слабо индивидуализированы и в значительно большей степени остаются представителями вида. Индивидуация в них как бы приостановлена на видовой ступеньке. Она не отменяет видового и не достигает той стадии индивидуальности, которая воплощается в человеческом лице. Верблюд и тигр — это всегда прежде всего вид. Животные оказываются носителями того уровня фактичности, который не противоречит универсальности языка и мифа.

Отличие Хлебникова от Иванова или Бердяева заключается в том, что у последних ознаменование — это последний шаг перед исчезновением видимого. Реальность недостижима в творчестве, потому что она находится за пределами видимого, как невозможно увидеть без кенозиса, без воплощения лик Бога. Лик его дается нам через «подобие», которое, согласно православной теологии, человек утратил с грехопадением. У Хлебникова нет ни малейшей попытки двигаться в сторону теургии и невидимого. «Древле действовавшие силы» (Бог?), как он выражается, утратили актуальность, но оставили отпечаток, ознаменовали саму окружающую нас действительность. Реальность не должна теургически преодолевать-

⁴⁵ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., Худож. лит., 1940, с. 356.

ся, но должна читаться как книга, автор которой умер. Момент творения уже позади и имеет значение только как фактор означенности реальности, как фактор впечатывания в нее смысла. Это означенность — след универсальности бытия в вещах, который лучше всего выражается в животных, не до конца утративших в пароксизме индивидуации универсальности своей природы. Мистический реализм Иванова здесь явно заменяется каким-то иным, «текстовым» реализмом. Тигр и верблюд — не аллегории, но реальность отменности вида, для которого означенность оказывается принципом индивидуации, принципом *реальности вида*⁴⁶. Но, поскольку реальность вида — это реальность слова, номинации, классификации, реальность вида оказывается *реальностью логоса*. В этом смысле Хлебников близок по-своему понятию Флоренскому, его утверждению, что «Имя и по структуре, и по корню — совершенно то же, что *знамя*» (правда, в случае Хлебникова речь не идет о «божественном имени»).

В 1921 году Роман Якобсон опубликовал хорошо известное исследование поэтики Хлебникова, где обсуждался тот самый принцип, который Шкловский изначально хотел использовать для «Zoo», а именно способ свободного мотивного нанизывания кусков:

Есть у Хлебникова произведения, написанные по методу свободного нанизывания разнообразных мотивов. Таков «Чертик» [IV, 200 сл.], таковы, пожалуй, «Дети выдры» [II, 142 сл.]. (Свободно нанизываемые мотивы не вытекают один из другого с логической необходимостью, но сочетаются по принципу формального сходства либо контраста; ср. «Декамерон», где новеллы дня объединены тождественным сюжетным заданием.) Этот прием освящен мно-

⁴⁶ Бозций в своем «Комментарии к Порфирию» утверждал, что вид должен пониматься двояко, как образ (*figura*) любой вещи и как вид субстанциональной формы, например «человечность». В этом втором значении вид указывает на субстанцию. Вид, таким образом, оказывается промежуточной инстанцией в нисхождении от высшего рода к индивидам. Так, человек «называется видом, с одной стороны, по отношению к отличительному признаку разумного, а с другой — по отношению к Катону, Платону и другим», то есть к индивидам (Бозций. Утешение философией и другие трактаты. М., Наука, 1990, с. 58). Через вид субстанция по-своему приобретает реальность индивидуации. Современные комментаторы указывают на то, что у Бозция «вид» выполняет двоякую функцию — он делит род и собирает вид. Вид связан с работой дифференциации, которая, «будучи всегда в пограничьи рода и вида <...> то что-то разъединяет (роды), то что-то соединяет (виды). Но если она соединяет *виды*, а вид — это то, что определенным образом выглядит, то она соединяет материю и форму» (Светлана Неретина, Александр Огурцов. Пути к универсалиям. СПб., Русская христианская гуманитарная академия, 2006, с. 332—333).

вековой давностью, но для Хлебникова характерна его обнаженность — отсутствие оправдательной проволоки. Мы всячески подчеркивали одну типично хлебниковскую черту — обнажение приема⁴⁷.

Обнажение приема существенно и для Шкловского, но он почему-то не хочет хлебниковского нанизывания, убедительно представленного в «Зверинце», он нуждается именно в «оправдательной проволоке» «эпистолярного романа» о любви. Можно предположить, что эта «оправдательная проволока» нужна ему для радикальной метафоризации, введения конструкции. Но спрашивается: зачем тогда вообще оставлять мотив «Зверинца», название и эпиграф из Хлебникова и страницы, посвященные ему в книге?

«Зверинец» сделан по принципу нанизывания, который Шкловский связывал с примитивной формой романа: «Роман состоит из кусков — новеллы»⁴⁸. Этот принцип разорванности кусков, проступающий в конструкциях нанизывания, признается Шкловским наиболее адекватным эпохе: «Наконец все противопоставления исчерпываются. Тогда остается одно — перейти на “моменты”, разорвать соединения, ставшие рубцовой тканью. Самое живое в современном искусстве — это сборник статей и театр-variété, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения»⁴⁹. И все же он явно предпочитает конструкцию «Zoo»: «Более интересный случай представляет из себя книга, которую я сейчас пишу. Зовут ее “Zoo”, “Письма не о любви”, или “Третья Элоиза”; в ней отдельные моменты соединены тем, что все связано с историей любви человека к одной женщине. Это попытка уйти из рамок обыкновенного романа»⁵⁰.

Таким образом, структура «Зверинца» косвенно объявляется Шкловским структурой обыкновенного романа, пусть даже сугубо современной, но требующей преодоления. Кроме того, Шкловский объясняет в шестом письме, что Zoo нужен ему для параллелизмов, и в качестве такого параллелизма описывает обезьяну, которая «приблизительно моего роста, но шире в плечах, сгорблена и длиннорука. Не выглядит, что она сидит в клетке»⁵¹. Параллелизм шестого письма довольно простой и непосредственно отражающий ситуацию самого Шкловского в Берлине: «Скучает небось обезьян

⁴⁷ Роман Якобсон. Новейшая русская поэзия. — В кн.: Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., Прогресс, 1987, с. 286.

⁴⁸ Виктор Шкловский. Zoo, с. 329.

⁴⁹ Там же, с. 330.

⁵⁰ Там же, с. 331.

⁵¹ Там же, с. 297.

без леса. Люди ему кажутся злыми духами. И целый день скучает этот бедный иностранец во внутреннем Зоо»⁵². Характерно, что Шкловский превращает себя и в обезьяну из зоосада, и в овна⁵³, и в собаку⁵⁴, но и Хлебникова он превращает в персонажа «Зверинца»: «Хлебников похож был на большую птицу, недовольную тем, что на нее смотрят. Такой птицей сидел он, с опущенными крыльями, в старом сюртуке, и смотрел на дочь хозяйина»⁵⁵. Эта анималистическая метаморфоза распространяется и на других персонажей: «...Руди Белинг, французского типа немец, скульптор, по сложению похожий на кузнечика»⁵⁶, или: «Пастернак всегда куда-то рвется, но не истерически, а тянет, как сильная и горячая лошадь»⁵⁷.

Мне, однако, представляется, что роль «Зверинца» в романе этим не исчерпывается. Он выступает именно как *мифологический субстрат*, который сохраняет свое значение на фоне метафорических конструктивных сдвигов. «Зверинец» — это *миф романа*. В качестве мифа он резко отличается от басни, которую ранее Шкловский считал едва ли не единственной областью эффективного применения системы Потебни, то есть символизма⁵⁸. Миф в отличие от басни обладает высочайшей степенью фактичности.

В 1935 году Якобсон комментировал непонимание Пастернаком Хлебникова, который, по мнению Пастернака, в своей поэзии абсолютно оторван от истории и действительности. Якобсон замечает по этому поводу: «Такого рода укор в том, что он оторван от действительной жизни, наверняка изумил бы Хлебникова: разве не считал он свои создания именно утверждением действительности, отвергнутой литературой прошлого? В знакомом универсуме, каким является мир Хлебникова, все настолько реально, что каждый знак, каждое созданное слово представляются снабженными полной и автономной реальностью; так что избыточным был бы самый во-

⁵² Виктор Шкловский. Зоо, с. 298. Этот обезьяний параллелизм замечен ранее (в пятом письме) через Ремизова и его «Великий обезьяний орден», в который был принят и Шкловский: «И я принят в этот обезьяний заговор, чин дал себе сам, "короткохвостый обезьяненко". Хвост я себе сбрил сам, перед тем как уйти в Красную Армию в Херсоне» (там же, с. 295).

⁵³ «...это я обменной жертвой, барашком, впутался рогами в кустарник» (там же, с. 296).

⁵⁴ «Легче вообразить себя собакой, чем жить человеком» (там же, с. 333).

⁵⁵ Виктор Шкловский. Зоо, с. 293. Ср.: «Где орел сидит, повернувшись к людям шеей и смотря в стену, держа крылья странно распушенными» (Велимир Хлебников. Творения, с. 186).

⁵⁶ Виктор Шкловский. Зоо, с. 316.

⁵⁷ Там же, с. 318.

⁵⁸ «Система Потебни оказалась состоятельной только в очень узкой области поэзии: в басне и в пословице» (Виктор Шкловский. Потебня, с. 5).

прос об их отношении к какому-то внешнему объекту и даже о существовании такого объекта»⁵⁹. Мир Хлебникова — это миф как реальность логоса.

«Зверинец» отличается от басни тем, что он не репрезентирует реальность символически, но есть сама *реальность логоса*. Это просто описание Зоосада как Эдемского сада. Вячеслав Иванов это хорошо понял, когда в «Младенчестве» с явным поклоном в сторону Хлебникова описывал дом своего детства, находившийся напротив московского зоосада:

...не умирай,
Мой детский, первобытный рай!
[...]
Меж окон, что в предел Эдема
Глядели, было — помню я —
Одно слепое... О, поэма
Видений ранних бытия!
Волшебной жизнью живые
Вещей загадки!.. Голубые
На нем подобия завес
Оставил некий Аппеллес.
Зверям присвоенного рая
Служил преддверием наш сад...⁶⁰

Зверинец тут мифологическая область детской фантазии, где нет различия между реальностью и ее репрезентацией. Репрезентация больше не отсылает к некой иной, более полноценной реальности, но исчезает в фактичности логоса. Показательно, что Тынянов видит в Хлебникове «новое поэтическое лицо», «ребенка и дикаря», он пишет об «инфантилизме, языческом первобытном отношении к слову»⁶¹. Это отношение выражается, согласно Тынянову, в повышенной роли случайности⁶² и «частного»⁶³, то есть, по существу, в фактичности сингулярного, не отделимой от универ-

⁵⁹ Роман Якобсон. Заметки о прозе поэта Пастернака. — В кн.: Роман Якобсон. Работы по поэтике, с. 327.

⁶⁰ Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., Советский писатель, 1978, с. 355.

⁶¹ Юрий Тынянов. О Хлебникове. — В кн.: Ю. Н. Тынянов. Литературный факт. М., Высшая школа, 1993, с. 233—234.

⁶² «Случайное стало для Хлебникова главным элементом искусства» (там же, с. 234).

⁶³ «Для него нет замызганных в поэзии вещей (начиная с “рубля” и кончая “природой”), у него нет вещей, “вообще”, — у него есть частная вещь» (там же, с. 237). Ср. с жалобой Шкловского на отсутствие «хороших», «незапрещенных» слов.

сальности логоса. Но это отчасти и есть поэтика «ознаменования». В итоге возникает поэзия неразличения, снятия того двойничества, которое характерно для репрезентации. Возникает поэзия фактичности: «“Мечтатель” не разделял быта и мечтания, жизни и поэзии»⁶⁴, — пишет Тынянов.

Это неразличение и есть свойство мифа.

Два года спустя после публикации «Zoo» в Берлине же был опубликован второй том «Философии символических форм» Кассирера, посвященный мифологическому мышлению. Книга эта оказала сильное влияние на философию мифа Лосева, которая, как я уже указывал, утверждала абсолютную фактичность мифа. Я не могу входить здесь в обсуждение лосевских идей. Но Кассирера в контексте интересующей меня темы я должен кратко коснуться. Кассирер утверждал, что европейское мышление, с полнотой проявившее себя в науке, основывается на синтезе, когда частные факты подводятся под понятие закона. Другое дело мифическое сознание, отмеченное повышенной непосредственностью отношения к своему объекту:

Миф целиком живет присутствием своего объекта, интенсивностью, с которой этот объект захватывает сознание, завладевает им в определенный момент времени. <...> Вместо диалектического движения мысли, связывающего в серии каждую данную частность с другими частностями, с тем чтобы в конце концов подчинить их общему закону и процессу, мы имеем здесь простое подчинение самому впечатлению и его мгновенному «присутствию». Сознание связывается его простой фактичностью; оно не обладает ни импульсом, ни средством для корректировки и критики того, что здесь и сейчас дано, для того, чтобы ограничить объективность этого данного, *соизмеряя* его с тем, что не дано, с чем-то минувшим или еще не состоявшимся. Его посредующий критерий отсутствует, вся «истина» или реальность растворяются в простом присутствии содержания; все феномены располагаются в единой плоскости. Здесь нет различных *степеней* реальности или контрастирующих степеней объективной уверенности. Итоговая картина реальности не имеет измерения глубины — дифференциации фигуры и фона, столь характерной для научного понятия с его различением «основания» и того, что на нем обнаруживается⁶⁵.

В 1928 году Хайдеггер опубликовал в «Deutsche Literaturzeitung» рецензию на книгу Кассирера, где главной претензией к автору

⁶⁴ Ю. Н. Тынянов. Литературный факт. М., Высшая школа, 1993, с. 235.

⁶⁵ Ernst Cassirer. The Philosophy of Symbolic Forms, v. 2: Mythical Thought. New Haven — London, Yale University Press, 1955, pp. 35—36.

«Философии символических форм» была онтологическая нефундированность анализа мифологического сознания: «Интерпретация сущности мифа как возможности человеческого Dasein остается случайной и лишенной направления, в той мере в какой она не основана на радикальной онтологии Dasein'a в свете проблемы Бытия в целом»⁶⁶, — писал Хайдеггер. Он, в частности, атаковал кассиреровскую интерпретацию *маны* меланезийцев, которая к двадцатым годам завоевала положение одного из центральных понятий мифологического сознания. Кассирер утверждал, что значение *маны* «заключено в характерной «гибкости», с которой она сливалась воедино свойства, которые для нашего способа мышления ясно дифференцируемы»⁶⁷. *Мана* сводилась Кассирером к сильному впечатлению чего-то необыкновенного, непривычного, необычного. Но эта недифференцированная необычность не выражалась в аналитике или в понятиях. Она вообще не выражалась иначе, нежели в слове «мана» и в «неком подобии крика мифической эмоции»⁶⁸. То есть речь, по существу, шла о непосредственном контакте с реальностью, которая не может быть выражена в понятиях и в силу ее тотальной сингулярности (необычности, странности, удивительности) не может быть описана. Отсюда и чисто импрессивная реакция неартикулируемой эмоциональности.

Для Хайдеггера недостатком такой интерпретации является ее закрытость для Бытия, ее чисто онтический характер, когда реальность постигается не в плоскости бытийности, но в плоскости сущего, то есть чистой фактичности существования без онтологической перспективы. Именно поэтому Хайдеггер и может говорить о путанице в кассиреровском обсуждении «впечатлений»: «Иногда имеется в виду исключительно осязаемая эмоция, а иногда обстоятельства захваченности реальностью, воспринимаемые в аспекте *маны*»⁶⁹. Хайдеггер не хочет понять, что в мифе нет различения между аффектом и реальностью, которая этот аффект производит⁷⁰. Как и у Шкловского, «вещь» и слово оказываются неразличимыми.

Знак всегда оказывается ослабленной *копией* реальности, отсылающей к некоей недостижимой без него и более полной субстанции. Эта субстанциальная реальность может называться, как в

⁶⁶ Martin Heidegger. Review of Ernst Cassirer's *Mythical Thought*. — In: Martin Heidegger. *The Poetry of Thinking*. Bloomington, Indiana University Press, 1976, p. 41.

⁶⁷ Ernst Cassirer. *The Philosophy of Symbolic Forms*, v. 2: *Mythical Thought*, p. 77.

⁶⁸ Ibid., p. 78.

⁶⁹ Martin Heidegger. Review of Ernst Cassirer's *Mythical Thought*, p. 44.

⁷⁰ Хайдеггер противопоставляет сущее Бытию. Речь идет об удвоении реальности, то есть о своего рода усложненной форме репрезентации. Бытие при этом скрыто от взгляда, так как нам явлено только сущее, которое не знает постоянства присутствия. Как пишет Клеман Росс, у Хайдеггера мысль о

онтологии, Бытием. Для Кассирера реальность, лежащая за знаком, недоступна нам (и в этом он остается последовательным кантианцем). Именно в этом контексте и следует, вероятно, понимать значение мифа для Кассирера. Мифологическое мышление — принципиально неонтологическое, принципиально недублирующее, нерепрезентативное. В мифе исчезает различие между знаком (логосом) и реальностью. Знак, как и у Хлебникова, переживается как реальность.

4

После этого отступления можно вернуться к «Zoo» и попытаться понять, почему динамическая конструкция эпистолярной мотивировки дублируется у Шкловского хлебниковским мифом. Миф и конструкция существуют в книге не изолированно. Они связаны друг с другом. Такая связь, например, хорошо видна в описаниях автомобилей — постоянном мотиве «Zoo». Автомобили — часть описания Берлина, инвертирующая берлинскую реальность в метафору любви. Шкловский подчеркивает метафоризм автомобильной темы, позволяющей добиваться неразличимости мотивов. Он замечает: «Мысли о тебе, о мотоциклете, об автомобиле путаются в моей голове»⁷¹. Эта метафорическая «путаница» развернута, например, в тринадцатом письме: «...любовь мужчины, которая всегда запаздывает, как всасывание свежего газа в цилиндр автомобиля. <...> Любовь все растет, человек загорается, а тебе уже разонравилось. В технике автомобиля это зовется опережением выпуска. <...> Ты повернула мою жизнь, как червячный винт шестеренку. Шестеренка же не может повернуть руля. В технике это называется: необратимая передача. Необратима моя судьба»⁷². Или в двадцать шестом письме: «О любви же говорить мне вредно. Поговорим об автомобилях. <...> Самое грустное ехать в электрическом моторе. У него не бьется сердце, он заряжен, наполнен тяжелыми аккумуляторами, но разрядятся пластины, и он станет. <...> Мы заряжены в России, а здесь только крутимся, крутимся и скоро станем. Свинцовые листы аккумуляторов обратятся в одну только тяжесть»⁷³.

Но машины Шкловского — это обитатели современного «Зверинца», современного Эдема. Их использование в эротическом

Бытии являет себя «в разрыве между реальным и им же, в различии между присутствием и настоящим, к которому сводится двусмысленная сущность всякого существования, его неспособность когда-либо явить себя в качестве такового...» (Clément Rosset. *L'objet singulier*. Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 31).

⁷¹ Виктор Шкловский. *Zoo*, с. 310.

⁷² Там же, с. 310—311.

⁷³ Там же, с. 339—340.

контексте вполне оправданно. Делёз и Гваттари говорили о машинах желания, о машинном желании. Речь шла о соединении людей наподобие элементов бесконечно разрастающейся машины. Они писали: «Машина — это желание; не то чтобы желание было желанием машины, но потому, что желание создает машину в машине, новое колесико рядом со старым и так бесконечно, даже если эти колесики по видимости находятся в оппозиции или функционируют неслаженно»⁷⁴. Желание — это форма машинного сочленения частей, и в этом смысле оно в равной степени входит в машину и в повествование. Делёз и Гваттари писали по этому поводу, что «машинное сочленение желания — это также коллективное сочленение высказывания»⁷⁵.

С животными машины объединяет полная идентификация с видом (маркой, моделью). Несмотря на всю свою конструктивность, на то, что конструкция вписана в них как порождающий их принцип, они мифологичны и, по существу, скрывают в себе первобытную архаику. Шкловский описывает «испана-суизу» («вид» и индивидуальный автомобиль одновременно), которая ему не нравится. «У всех этих машин конструкция корпуса выявляет строение мотора и передачи», а у этой нет. Длина капота машины отражает количество цилиндров ее мотора, а у «испана-суизы» — нет:

...испана-суиза маскируется своим капотом, у нее чуть ли не аршин расстояния между радиатором и мотором. Этот аршин лжи, оставленный для снобов, этот аршин нарушения конструкции меня приводит в ярость.

Если я буду тебя ненавидеть, если я смогу спеть когда-нибудь:

Пропадайте те дорожки,

По которым я ходил! —

то я отправлю память о тебе не к чертям, а именно в эту пустоту в «испана-суизе».

Твоя «испана-суиза» дорогая, но ерундовая. На нее часто ставят кароссерии с откидывающимися набок сиденьями вместо двери. Должно нравиться альфонсам.

У нее неприличный наклон руля и были бы кольца в ушах, если бы она была человеком. У твоей «испана-суизы» радиатор не на месте, она ходит в прицепных манжетах. Она никогда не будет любить тебя⁷⁶.

Несовпадение конструкции и материала, столь важное и для Шкловского и для Тынянова, в «испана-суизе» являет себя как

⁷⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka Pour une littérature mineure*, p. 146.

⁷⁵ Ibid., p. 146.

⁷⁶ Виктор Шкловский. *Zoo*, с. 341.

пустота, фальшь. Принципиальные слова тут — слова об отправлении памяти «именно в эту *пустоту*». Все двадцать шестое письмо вводится мотивом непонятого предмета, который «оказался черной бумажной маской»⁷⁷. Непонятный предмет — явная характеристика реальности. Реальность, данная как ее исчезновение в конструкции, оказывается маской (описание машин — это маска описания любви, но описание любви есть лишь маска описания машин). «Испана-суиза», любимая машина Али, характерным образом несет в себе самой этот принцип конструкции как маски. Но маска — типичный предмет мифологической культуры, в которой маска оказывается абсолютным носителем реальности. «Испана-суиза» как конструкция мнимости оказывается маской мифологической реальности, у нее обнаруживаются «кольца в ушах». Миф оказывается, в конце концов, финальной истиной текстовой фактичности⁷⁸, маской той пустоты, которую обнаруживает конструкция. Именно поэтому конструкция «писем не о любви» у Шкловского нуждается в параллельном мифологическом слое «Зверинца».

Вещь — автомобиль «испана-суиза» — парадоксальным образом не обладает достаточной фактичностью. Она обретает идентичность только в мифологическом контексте, как маску, как *лик* человека с кольцами в ушах. Чуть позже Шкловский будет прямо говорить об экзотичности «немца с кольцами в ушах». Миф оказывается фактическим лицом вещи, чья мнимость вскрывается через конструкцию. Для ясности я бы предложил следующую схему конституирования фактичности: конструктивный сдвиг > пустота > маска (как мифологическая фикция реальности). Маска тут проецируется на пустоту, подобно тому как проецируется фикция «Я» у Ницше.

Но это *фактическое* лицо, как у Ницше, — результат метафорической языковой проекции, создающей иллюзорное ощущение наличия самой вещи, которую метафорическая конструкция одновременно уничтожает. Кассирер писал о мифе как о «*выражении* эмоции» и уточнял: «Выражение чувства — это не само чувство, это эмоция, превращенная в образ»⁷⁹. Когда человек сталкивается с ничто, с исчезновением «вещи», эмоция, охватывающая его, вы-

⁷⁷ Виктор Шкловский. *Zoo*, с. 339.

⁷⁸ Миф прямо вторгается в книгу в следующем, двадцать седьмом письме, где рассказывается история о берлинском отшельнике, полюбившем мышь и превратившем ее в девушку. Показательно, что не девушка скрывается за маской мыши, но мышь — животное — за маской девушки, которая не в состоянии изменить ее существа. Девушка из мифа Шкловского в конце концов воплощается в мышь.

⁷⁹ Ernst Cassirer. *The Myth of the State*. New Haven, Yale University Press, 1946, p. 43.

ражается в образе — маске, прикрывающей собой оставленную вещь пустоту. Условность мифологической маски прекрасно ощущал Малевич, который писал: «Ни одно произведение, изображающее лик, не изображает человека, оно изображает только маску, через которую протекает то или другое без-образное ощущение, и то, что мы называем человеком, завтра будет зверем, а послезавтра — ангелом — это будет зависеть от того или другого бытия ощущения»⁸⁰. «Черный квадрат», как известно, — это «образ» того ощущения, которое вызвало в сознании Малевича исчезновение предметов, вещей. Черный квадрат — это мифологический образ той негативной фактичности, которая обнаруживается за масками предметов. «Не голый квадрат в белом обрамлении был выставлен мной, — объяснял Малевич, — но только ощущение пустыни, и это уже было содержанием. <...> Искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которые (так! — М.Б.) впоследствии превратились в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа»⁸¹.

Миф нарастает как фальшь, иллюзия, ложь на некоем первичном мифологическом ощущении пустоты, недостижимости фактичности, то есть истинного облика реальности. По существу, эта ситуация связанности маски и иллюзии с первичным хаосом была впервые зафиксирована Ницше в его оппозиции дионисийского и аполлонического.

Как я уже писал, конструирование вещей и бытия у Ницше происходит благодаря проекции «Я» на мир. Конструируя мир, человек забывает, что вещи — это лишь фикция его «Я». И именно в этом контексте приобретает весь свой смысл миф как фактичность вещей. Басня, как я уже говорил, сохраняет структуру метафоры в самом непосредственном виде. Мы говорим о зверях, но подразумеваем людей. Басня и есть продукт прямого антропологического переноса человеческого «Я» на мир, не обладающий *эго*.

Миф — более сложный случай, здесь происходит неразличение между, например, тотемическим животным, человеком и его предком. Миф не знает метафорической фикции «Я» в той форме, которая знакома басне. Отчасти это прямо связано с тем, что человек — носитель фикции субстанциального «Я» — неотличим в мифе от животного, «Я» не имеющего. Примером подлинного литературного мифологизма может послужить экспозиция к пьесе Хлебникова «Боги», в которой метафоризм «Зверинца» транспонируется

⁸⁰ Казимир Малевич. Мир как беспредметность. — В кн.: Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах, т. 2. М., Гилея, 1998, с. 118.

⁸¹ Там же, с. 106—107.

в плоскость мифа. Экспозиция эта является прямой реминисценцией ранней поэмы⁸²:

Туда, туда,
Где Изанаги
Читала Моногатари Перуну, <...>
Где Амур целует Маа Эму,
А Тиен беседует с Индрой,
Где Юнона и Цинтекуатль
Смотрят Корреджо <...>

Где Ункулункулу — бревно с глазами удивленной рыбы. Их ковырял и нацарапал нож. Прямое жесткое бревно и кольца нацарапанных глаз.

Тиен — старик, с лысым черепом, с пушистыми кустиками над ушами, точно притаились два зайца. Его узкие косые глаза похожи на повешенных за хвостики птичек. <...>

Тор — старик с нежной бородой роящихся пчел. Снежные пчелы — вихри бороды, липовый улей — лицо, два летка глаза⁸³.

Показательно, что, хотя Хлебников и обращается тут к метафорам (кустики над ушами Тиена сравниваются с зайцами), метафоры часто заменяются абсолютной идентификацией. Ункулункулу не просто похож на бревно, он и есть «бревно с глазами удивленной рыбы». Лицо Тора не просто похоже на улей, оно — «липовый улей — лицо, два летка глаза». Но при этом лица Тиена или Тора — это типичные мифологические маски. Лица как такового нет, есть конструктивная пустота, складывающаяся, как у Арчимбольдо, в маску. Это «бревно», ставшее лицом. То, что в мифе все становится «лицом», отражает именно проекцию нашей субъективности, фикции «Я» на пустоту. Но маска при этом вовсе не означает исчезновения животных, хотя лицо справедливо считается исключительной принадлежностью людей. Делёз и Гваттари пишут о «фациализации», повсеместном возникновении лиц, как о форме субъективизации мира:

Лицо не относится к животным, но, в общем, оно и не человеческое; есть даже в лице что-то совершенно нечеловеческое. Было бы ошибкой исходить из того, что лицо стало нечеловеческим только за определенным порогом: крупный план, максималь-

⁸² М. Л. Гаспаров считает экспозицию «Богов» реминисценцией «Зверинца» и «Искушения святого Антония» Флобера (см.: М. Л. Гаспаров. Читалка богов. О пьесе В. Хлебникова «Боги». — В кн.: Мир Велимира Хлебникова. М., Языки русской культуры, 2000, с. 279, 291).

⁸³ Велимир Хлебников. Сочинения в трех томах, т. 2. СПб., Академический проект, 2001, с. 431.

ное увеличение, загадочное выражение и т.д. Нечеловеческое в человеческих существах: вот о чем говорит лицо с самого начала. По своей природе это крупный план с его неподвижными белыми поверхностями, сияющими черными дырами, пустотой и скукой⁸⁴.

Маска — это такая форма лица, в которой фактичность мифа находит свое самое полное выражение. В ней радикально снимается различие между индивидуальным лицом и всеобщностью вида. Именно в этой плоскости миф и предполагает то, что Делёз и Гваттари называли «становиться животным» в отличие от басенного «быть похожим на животное». В этом «становиться животным» заключена мифологическая фактичность метафоры. Но каким образом происходит эта радикальная комбинация двух тел в одном?

Джорджо Агамбен указывает, что на определенной исторической стадии начинается различие в человеке антропоморфного животного и человека, который из этого животного возникает. В такой перспективе человеком оказывается тот, кому удастся преодолеть, подвергнуть отрицанию животное в себе. Агамбен находит такую концепцию двух тел в человеке у Бишá, например⁸⁵.

Хиллель Шварц описывал ситуации, когда в одном теле предположительно существовало несколько тел. Речь шла о сосуществовании внутри человека тел, принадлежащих к разным возрастам — молодости, старости и даже «фантоматического тела смерти» [the phantom body of death]⁸⁶. Это множество тел в одном — вполне мифологическое явление, оно интересно тем, что «многотелие» такого рода не основывается на метафорических переносах, а потому может пониматься вполне конкретно.

У Хлебникова есть обыкновенно игнорируемый текст «Опыт построения одного естественнонаучного понятия» (1910), который непосредственно относится к интересующей меня теме. Здесь Хлебников предлагает наряду с термином «симбиоз» (когда два существа соединены в единую биологическую систему) употреблять предложенный им термин «метабиоз». Метабиоз также означает нерасторжимую связь различных биологических особей, но связь эта иного типа. При симбиозе «отношения между двумя жизнями протекают в одно и то же время, <...> они протекают на соседских, но разных частях пространства». При *метабиозе* «отношения между двумя жизнями протекают в одном и том же месте, <...> отно-

⁸⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari. Mille plateaux, p. 209.

⁸⁵ Giorgio Agamben. The Open. Man and Animal. — Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 12—16.

⁸⁶ Hillel Schwartz. The Three-Body Problem and the End of the World. — In: Fragments for a History of the Human Body, part 2. Ed. by Michel Feher et al. New York, Zone Books, 1989, p. 411.

шения между двумя жизнями объединяют два соседских промежутка времени»⁸⁷. *Метабиоз* соединяет поколения или разные виды, живущие в одном и том же пространстве. Хлебников, например, пишет о двух видах птиц *Turdus pilaris* и *Muscicapa grisola*, делящих одно и то же гнездо, которое весной занимается *Turdus pilaris*, а во второй половине лета *Muscicapa grisola*.

Разные существа объединены здесь не метафорически, но пространственно. Именно единство пространства позволяет говорить об их метабиозе. При этом отношения эти строятся по модели взаимного исключения. Когда одна птица занимает гнездо, вторая не может в нем находиться. Это похоже на исключение животного из состава человека как негативную процедуру становления человеческого, отмеченную Агамбенем. Человек становится человеком в той мере, в какой он занимает то же «гнездо», что и животное, но исключает животное из этого «гнезда».

Близкую точку зрения на мифологическую комбинацию различных тел в одном сформулировал современный португальский философ Хосе Жиль, который предложил подходить к этому вопросу не с позиции некоего субстанциального Я или образа тела, но в перспективе пространства, в которое вписано тело. Тело же несет в себе память обживаемого им пространства. По мнению Жили, тела и вещи конструируют свое пространство, которое есть не что иное, как абстракция определенных *отношений*. Так, например, попадание в цель формирует определенный тип пространства, который закрепляется за этим видом деятельности. Пространство каждого тела, таким образом, складывается из множества различных пространств, соответствующих разным практикам и предметам и соединенных в некой точке. Жиль в этой связи говорит о многослойности пространства, его шелушении, расслаивании (exfoliation). Он пишет:

... пространство тела состоит из множества слоев, которые создают объемы, полиморфные пространства, листья, петли; если к этому добавить, что каждый такой лист предполагает отношения к вещам, интегрированные отношения, то есть такие, которые декодируются в теле и через него, то из этого следует, что единство множественности пространств тела должно быть определено его деятельностью в качестве декодировщика⁸⁸.

⁸⁷ Велимир Хлебников. Опыт построения одного естественнонаучного понятия. — В кн.: Велимир Хлебников. Собрание сочинений в трех томах, т. 3, с. 141.

⁸⁸ José Gil. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 128.

Такая постановка вопроса позволяет Жилью избежать нищевской ситуации метафорического проецирования Я для достижения мнимой фактичности вещей. Фактичность вещей реализуется через телесные декодировки, не знающие метафоры.

Ницше считал, что первичная метафорика реализуется на уровне чувственного восприятия, так как даже наши ощущения цвета или звука метафоричны: «Мы думаем, что знаем кое-что о самих вещах, когда говорим о деревьях, красках, снеге и цветах; на самом деле мы обладаем лишь метафорами вещей, которые совершенно не соответствуют их первоначальным сущностям. Подобно тому, как тон кажется глухому фигурой на песке [фигурой Хладного], так и нам загадочное *x* вещей кажется то возбуждением нерва, то изображением, то, наконец, звуком»⁸⁹. Те метафоры, которые вполне в кантовской перспективе Ницше понимал как продукт субъекта, у Жилья, вполне в делёзовской перспективе, осуществляются внутри тела-декодировщика, осуществляющего связь между шелушащимися пространственными слоями. Жиль даже говорит об особой «инфразыковой практике» [infralanguage], то есть несловесном переводе знаков внутри самого тела. Эта телесная «инфразыковая практика» лежит ниже уровня словесного языка, которому только и доступно метафорическое сознание⁹⁰. Словесные метафоры, однако, оказываются в связи с «инфразыковой практикой» шелушащихся пространств.

Для меня существенно еще одно положение Жилья, прямо связанное с мифом и телесной метаморфозой. Жиль пишет:

Способность исчезать, возможность быть поглощенным каждым отслоением определяет *метаморфозу* тела. Метаморфоза — это условие деятельности перевода кодов: каждое отслоение — это метаморфоза всех иных форм в пространственную. Так иные (объективные) пространства, на которых основываются коды и которые соответствуют различным сферам пространственного мира (звездам, животным, растениям и т.д.), вводятся в непосредственное отношение с вещами, связанными с шелушащимся пространством. Одно и то же телесное пространство теперь генерирует форму, охватывающую разнородные объекты...⁹¹

⁸⁹ Фридрих Ницше. Об истине и лжи во внеэтическом смысле, с. 257. О нериторическом понимании тропов у Ницше как сущности самого языкового выражения см.: Paul de Man. *Allegories of Reading*. New Haven, Yale University Press, 1979, p. 103—118.

⁹⁰ José Gil. *Metamorphoses of the Body*, p. 111.

⁹¹ Ibid., p. 143.

Этот механизм, по мнению Жилия, лежит не только в основе делёзовского «превращения в животное», но и в основе мифологических ритуальных действий, когда, например, шаман становится животным, а не переживает свою связь с животным как метафорический перенос.

Я не в состоянии здесь углубляться в существо жилевских шелушащихся пространств. Мне они представляются, однако, удачной моделью для понимания связи метафоры и мифа у Шкловского. К тому же они позволяют избежать субстанциальности в понимании мифа, характерной для символистов. Безостановочное метафорическое раскачивание, которое осуществляет писатель в «Zoo», оказывается ориентированным на мифологическую метаморфозу. Берлин и любовь — столь далекие друг от друга, столь разнородные (и в смысле кодов и в смысле пространств) образования, что их связь постулируется только в качестве хлебниковского *метабиоза*. Берлин и любовь связаны тем, что одно исключает другое.

Но это метафорическое раскачивание от Берлина к любви в конце концов достигает конкретики мифологической метаморфозы как метаморфозы шелушащихся пространств тела самого Шкловского. Отсюда и неожиданное возникновение темы «Зверинца», мифологической *par excellence*. Фактичность здесь возникает в результате крушения субъективности, выраженной в метафорическом мерцании. *Метафорика сменяется фактичностью шелушения пространств*, которое не знает субъекта и каждый раз являет нам иной «лик».

Борис Эйхенбаум в известной статье 1926 года «Теория “формального метода”» уже отмечал, что «восприятие» у Шкловского не является субъективным понятием. Он писал: «Ясно, что *восприятие* фигурирует здесь не как простое психологическое понятие (восприятие, свойственное тому или другому человеку), а как элемент самого искусства, вне восприятия не существующего»⁹². Колебание самого Шкловского относительно статуса «вещи» (то ли слово, то ли референтная реальность) также отражает это движение от субъекта к фактичности. Формалисты не первые осуществляли это движение. Его можно обнаружить еще в немецком идеализме, когда субъективность у Гегеля переносится на Абсолютный субъект всей системы, подобно тому как восприятие переносится Эйхенбаумом от субъекта на все искусство в целом.

Такой же перенос превращает метафору в маску фактичности, которую мы вправе называть мифом.

⁹² Борис Эйхенбаум. «Теория “формального метода”». — В кн.: Б. Эйхенбаум. О литературе. М., Советский писатель, 1987, с. 384—385.

4. СЛУЧАЙНОСТЬ

Глава 19

МОМЕНТ И СЛУЧАЙ

(Вуди Аллен, Кесьлёвский, Аристотель)

Случайность, о которой пойдет речь в этой части книги, получает наиболее полное выражение в момент жребия, когда ситуация резко, скачком переходит от неопределенности к определенности. За секунду до того, как монета выпадает той или иной стороной, дальнейший ход событий совершенно неясен. После того как она оборачивается орлом или решкой, все становится ясным. Малларме неслучайно, конечно, говорил, что бросок костей стремится *отменить случайность*, но выражал уверенность в том, что в конце концов это ему не удастся. С точки зрения мгновенного превращения неопределенности в определенность, «момент случайного выбора» можно было бы отнести к ситуации мгновенного упорядочивания хаоса, рассмотренной в седьмой главе. Но между ситуацией мгновенного и неожиданного структурирования, о которой говорили Бадью или Лефевр, и моментом выбора есть существенная разница. Момент жребия — не просто приостановка детерминированности, это момент, чаще всего предполагающий альтернативу, выбор между *двумя* возможными сценариями развития, между *двумя* причинно-следственными цепочками, которые легко превращаются в повествовательную фабулу. Это момент раздвоения... Момент этот чрезвычайно важен в истории западной культуры, которая систематически разрешает неопределенность через ситуацию жребия. В данной главе я постараюсь рассмотреть момент выбора в некоторых фильмах западной традиции¹ и попытаюсь прояснить важность этого момента для западной системы наррации, начиная с Аристотеля.

1. МЯЧ НАД СЕТКОЙ

Последние фильмы Вуди Аллена вызывают разочарование. Фильм 2005 года «Match Point»², однако, пользовался беспрецедент-

¹ Мне уже приходилось писать о случайности и моменте в кинематографе. См.: Михаил Ямпольский. Язык — тело — случай. М., Новое литературное обозрение, 2004, с. 318—370.

² Название фильма едва ли можно перевести на русский язык. Match point — это решающее очко, определяющее исход матча, но это и некая точка согласованной работы, точка совпадения. Кроме того, название отсылает к

ным для режиссера коммерческим успехом, с финансовой точки зрения он оказался более успешным, чем предыдущие 21 фильм режиссера после «Ханны и ее сестер» (1986). «Match Point» не представляется мне большим достижением. Большую часть фильма меня не оставляло ощущение, что Аллен вступил в протоптанную колею хорошо известных сюжетов, не сулящих ничего нового (этим для меня отчасти и объясняется коммерческий успех фильма). В конце, однако, я понял, что ошибался и что фильм гораздо менее банален, чем он кажется. Но даже понимание того, что я обманывался, не заставило меня его полюбить.

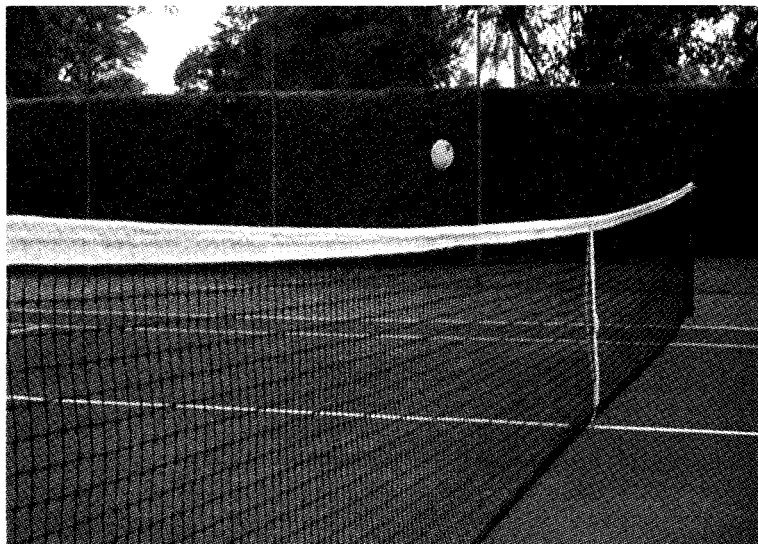
Напомню интригу фильма. Профессиональный игрок в теннис Крис Уилтон — выходец из бедной ирландской семьи. Случай сводит его с Томом Хьюитом — молодым и богатым английским аристократом. Том и Крис разделяют общую страсть к опере. Том приглашает Криса в семейную ложу в оперу, где тот знакомится с сестрой Тома Хлоей. Хлоя влюбляется в Криса, который также испытывает к девушке нежные чувства. Но главное, перед Крисом открывается неслыханная перспектива богатства и вхождения в среду английских аристократов. Том влюблен в Нолу Райс — начинающую актрису родом из Оклахомы. Нола и Крис — одного поля ягоды, бедные инородцы, мечтающие об устройстве жизни. Но если Крису везет и его роман завершается счастливым браком, то Ноле фортуна не улыбается. В какой-то момент Том внимает совету своей матери, невзлюбившей Нолу, и оставляет ее ради избранницы из аристократической среды.

Ситуация осложняется тем, что Крис, как будто любящий Хлою, испытывает непреодолимое эротическое влечение к Ноле, которая становится его любовницей. Аллен показывает, как Крис разрывается между семьей и любовницей, которая начинает предъявлять все большие к нему требования. Когда же выясняется, что она беременна, Нола особенно настойчиво, истерически начинает требовать, чтобы Крис ушел от Хлои. Ситуация Криса становится безвыходной. Он, однако, не хочет терять того благополучия, которое выпало ему на долю вместе с его браком. К тому же Хлоя после многих неудачных попыток беременеет. Тогда начитавшийся Достоевского Крис решает последовать примеру Раскольникова. Он убивает Нолу, но первоначально приканчивает соседку Нолы, грабит ее и крадет у нее лекарства. Эта инсценировка призвана создать у следствия иллюзию, что Нола — случайная жертва, неудачно подвернувшаяся под руку грабителю-наркоману.

одному из значений глагола to match — играть в орлянку, бросать жребий с помощью монеты.

План Криса, однако, как и полагается в бесчисленном множестве такого рода фильмов и романов, имеет один серьезный просчет. Крис не подозревал о том, что Нола вела дневник, который попадает в руки следователям. Из дневника следует, что именно Крис имел серьезный мотив для совершения преступления. Фильм катится к логическому и легко угадываемому концу — разоблачению преступника и воздаянию ему по заслугам. Именно это неотвратимое движение по хорошо известной голливудской схеме и придает фильму оттенок тривиальности. В лучших фильмах прошлых лет Аллен избегал такого рода прямолинейной драматургии, поступательного движения от причины к следствию. Лучшие фильмы прошлого отличались непредсказуемостью, хаотичностью поведения и неопределенностью персонажей. Последних было невозможно определить простыми стереотипами: амбициозный молодой человек, способный на все, чтобы сохранить свое положение; простая любящая девушка из богатой семьи; отец семьи, не жалеющий денег, чтобы добиться счастья для дочери, и т.д. И хотя в поведении персонажей «Match Point» есть некоторые элементы сложности, они все-таки относительно легко укладываются в драматургические клише. Невроз, культивируемый Алленом в персонажах, которых играл он сам, делал проблематичной «простоту» их описания (слишком много тут было подавлено, пережито в фантазмах и фобиях, чтобы быть сведенным к простым характеристикам). Показательно, что невроз Нолы (истерички «Match Point») совершенно не отмечен «сложностью». Показательно и то, что Аллен перенес действие фильма из своего любимого Нью-Йорка в Лондон. В представлении режиссера поведение английской аристократии — охоты, опера и т.д. — гораздо более схематично, чем поведение хорошо ему известного upper middle class'a в Нью-Йорке.

«Match Point» спасает, однако, то, что ожидаемого наказания не следует. Фильм начинается с изображения теннисного мяча, перелетающего через сетку. Закадровый голос Криса поясняет, что люди не хотят верить в случай, что им хочется думать, будто их жизнь ими контролируется. Аллен показывает, как теннисный мяч попадает в верх сетки и замирает над ней: изображение останавливается (илл. 109), а голос комментирует: «Во время матча бывает момент, когда мяч попадает в верхнюю часть сетки и долю секунды может двинуться вперед или назад. Если повезет, он двинется вперед, и вы выиграете. Но этого может не случиться, и вы проиграете». Крис возвращается к теме счастливой случайности позже: «Я считаю, важно иметь везение во всем». Хлоя отвечает: «Я не верю в везение, я верю в настойчивый труд». Крис: «Настойчивый труд необходим, но я думаю, что люди боятся признаться в том, какую большую роль играет случай. Ученые все более подтвержда-

*Илл. 109*

ют, что вся жизнь — результат слепого случая. Ни цели, ни плана». Крис говорит о судьбе и объявляет себя фаталистом. Роль случая в фильме подчеркивается также и тем, что Нола и Крис в начале предстают как своего рода двойники — два амбициозных провинциала в поисках успеха. Но Нола, несмотря на всю ее привлекательность и упорство, не только не достигает своего, но гибнет, а Крис, мало чем от нее отличающийся, добивается успеха. Единственная причина различия в их судьбах выглядит именно как случайность.

От неизбежного наказания, которое у Достоевского настигает преступника, Крис избавляет случай. После убийства он избавляется от награбленного, выбрасывая все, что он взял в квартире соседки, в реку. Когда он отходит от реки на несколько десятков метров, он обнаруживает у себя в кармане обручальное кольцо соседки, которое издали швыряет в реку. Кольцо, как до этого теннисный мяч, ударяется о решетку набережной, замирает над ней (илл. 110) и затем падает на тротуар, а не в воду. Казалось бы, это кольцо окажется неопровержимой уликой против Криса, но случай распоряжается иначе. Когда следователь окончательно убеждается в том, что убийцей является Крис, полиция обнаруживает труп погибшего в драке наркомана, в кармане которого находят кольцо соседки. Следователь вынужден прекратить следствие против Кри-

*Илл. 110*

са, который возвращается к безоблачному счастью в семье и к своему новорожденному младенцу.

Именно этот неожиданный поворот и спасает фильм от тривальности. Зритель с удовольствием или раздражением следит за развитием интриги только для того, чтобы в какой-то момент понять, что это развитие не имеет никакого смысла, что оно уже отменено случайностью, моментом, когда кольцо упало не в воду, а на тротуар. Это падение кольца в какой-то мере обесмысливает классический сюжет триллера. В конце концов фильм оказывается не только фильмом о случайности, но и фильмом о бессмысленности голливудских сюжетов, за одним из которых зритель следит тогда, когда он уже утратил значение. Возникает вопрос: для чего зрителя заставляли идти по тропе, которая не имеет смысла?

2. РАСХОДЯЩИЕСЯ ТРОПИНКИ

Есть что-то загадочное в критическом моменте, этом кайросе греков, когда причинность утрачивает свою определяющую силу, когда по воле случая решается, по какой схеме будут разворачиваться события. Аллен специально выделяет этот момент. Он замедляет

движение кольца и останавливает движение мяча над сеткой. Момент, таким образом, как бы извлекается из движения времени и представляется как его приостановка. Действительно, этот момент не может быть внятно вписан ни в какую временную цепочку, потому что он не принадлежит ни одной. Это момент неопределенности, невключенности во время.

В фильме Аллена время представлено согласно модели, описанной Борхесом в известном рассказе «Сад расходящихся тропинок». В этом рассказе китайский писатель Цюй Пэн пишет роман, в котором выбирается не одна возможная цепочка событий, но описываются все возможные варианты развития сюжета:

Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отменяя остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся.

Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть, и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам³.

Время в такой модели постоянно артикулируется через некие привилегированные точки, в которых оно может развиваться в нескольких альтернативных направлениях. В этих точках происходит выбор: Фан может убить посетителя, гость может убить Фана, но возможен и иной исход: оба гибнут, или оба остаются целы. Сад расходящихся тропинок Борхеса похож на шахматы, в которых шахматист пытается просчитать все возможные ходы, но ходы эти всегда просчитываются исходя из выбора, альтернативы.

В принципе эти моменты выбора очень похожи на моменты жребия, случайности в играх, например в бросании костей. Поскольку количество вариантов в таких случаях конечно, то конечно и количество альтернативных сюжетных цепочек. Европейская алеаторика — игра случайности — восходит к игре в кости. Слово *alea* означает игральную кость, а один из первых европейских трактатов об игре, написанный Джироламо Кардано, назывался «*Liber de ludo aleae*». Сад расходящихся тропинок похож на «треугольник Паскаля», в котором каждый новый ряд учитывает возрастание алеаторических возможностей.

³ Хорхе Луис Борхес. Сочинения в трех томах, т. 1. Рига, Полярис, 1994, с. 327.

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & 1 & & \\
 & & & & 1 & 1 & \\
 & & & 1 & 2 & 1 & \\
 & & 1 & 3 & 3 & 1 & \\
 & 1 & 4 & 6 & 4 & 1 & \\
 1 & 5 & 10 & 10 & 5 & 1 &
 \end{array}$$

Первый ряд — цифра один — отражает отсутствие альтернативы, второй ряд — 1 — 1 — соответствует ситуации теннисного мяча над сеткой или жребия, бросаемого в виде монетки, — вероятность тут равна 50%. Третий ряд — 1 — 2 — 1 — отражает ситуацию с двумя подбрасываниями монетки: тут возможны четыре исхода. Два в середине ряда образуются суммированием двух единиц предыдущего ряда, под которыми пишется двойка. Возможные варианты второго ряда (их всего два) вписываются в варианты, открываемые третьим рядом. Четвертый ряд — 1 — 3 — 3 — 1 — отражает ситуацию с тремя подбрасываниями, предполагающими восемь возможностей, и т.д. Это именно сад расходящихся тропинок, где каждая новая тропинка может в свою очередь раздвоиться.

Вопрос, конечно, заключается в том, почему время всегда вынуждено раздваиваться, двигаться от момента к моменту, как к точке бифуркации... В принципе Паскаль не относил свою «теорию вероятности» к движению времени. Время не представлялось ему бесконечным разветвлением цепочек, как у Борхеса, который так описывает мир в представлении Цюй Пэна:

В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единое, абсолютное время. Он верил в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружильную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. И эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности. В большинстве этих времен мы с вами не существуем; в каких-то существуете вы, а я — нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба. В одном из них, когда счастливый случай выпал мне, вы явились в мой дом; в другом — вы, проходя по саду, нашли меня мертвым; в третьем — я произношу эти же слова, но сам я — мираж, призрак⁴.

В знаменитом «пари Паскаля», сформулированном в одном из фрагментов, входящих в состав «Мыслей», Паскаль обращает свою модель жребия на существование Бога:

⁴ Хорхе Луис Борхес. Сочинения в трех томах, т. 1. Рига, Полярис, 1994, с. 328—329.

Исследуем этот пункт и скажем: «Бог есть», или: «Бога нет». Но на которую сторону мы склонимся? Разум тут ничего решить не может. Нас разделяет бесконечный хаос. На краю этого бесконечного пространства разыгрывается игра, исход которой не извештен. На что вы будете ставить? Разум здесь ни при чем, он не может указать нам выбора. <...> Возьмем выигрыш и проигрыш, ставя на то, что Бог есть. Возьмем два случая: если выиграете, вы выиграете все, если проиграете, то не потеряете ничего. Поэтому не колеблясь, ставьте на то, что Он есть⁵.

Паскаль вовсе не предполагает, что жребий связан с возможностью разных темпоральностей, в одной из которых Бог есть, а в другой нет. Любопытно, между прочим, что Борхес в эссе «Сфера Паскаля» пишет о французском мыслителе как о человеке, потерявшем ориентацию в бесконечности пространства и «лабиринте» бесконечного времени, по сути намекая на то, что Паскаль, как и Цюй Пэн, переживал мир в качестве «сада расходящихся тропинок».

Как бы там ни было, версия бесконечно расходящихся временных и причинно-следственных цепочек создает такую картину мира, которая целиком зависит от случайности. И картина эта в силу каких-то причин характерна именно для Запада, а не для Китая, как того хотелось Борхесу. В 1872 году французский революционер Огюст Бланки написал в тюрьме и опубликовал эссе «Вечность через светила». Эссе это произвело сильное впечатление на Ницше и Вальтера Бенямина⁶.

Бланки исходил из того, что мир создан из ограниченного количества элементов, способных вступать лишь в ограниченное количество сочетаний. А потому эволюция мироздания неизбежно ведет к повторениям, к воспроизведениям одного и того же. Бланки обосновывает идею вечного возвращения до того, как это делает Ницше. В результате где-то в мире существуют абсолютные двойники нашей планеты и двойники каждого из ее обитателей. Но каждый из этих двойников постоянно оказывается перед теми же выборами, которые совершали мы сами. Ничто, однако, не заставляет двойника делать тот же самый выбор, который делали мы. И в

⁵ Блез Паскаль. Мысли о религии. Минск — Москва, Харвест — АСТ, 2001, с. 64.

⁶ В письме к Хоркхаймеру от 6 января 1938 года Бенямин писал: «В последние недели мне повезло сделать редкую находку, чье влияние на мою работу будет определяющим: мне попался текст, написанный Бланки в его последней тюрьме, форте Торо. Это космологическая спекуляция. Она называется “Вечность через светила”...» (The Correspondence of Walter Benjamin 1910—1940. Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 549).

силу этого двойники, совершая иной выбор, проживают ту жизнь, которую мы в силу нашего выбора не прожили. Они живут бесконечное количество альтернативных вариантов, упущенных нами:

Мы делаем выбор, неважно по воле ли случая или обдуманно, все равно нельзя уйти от судьбы. Но судьба реализует себя не в бесконечности, не знающей альтернативы и имеющей место для всего. Существует земля, где человек идет по дороге, отвергнутой его двойником. Его существование удваивается — каждому своя планета, — потом оно разветвляется второй, третий раз, тысячи раз. Таким образом, человек имеет полных двойников и варианты бесчисленных двойников, которые множатся и, представляя его личность, используют лишь обноски его судьбы. Всем тем, чем можно было бы быть здесь, мы являемся где-то там вдалеке⁷.

Бланки видит в движении времени бесконечное количество моментов выбора, в которых осуществляется бифуркация различных временных потоков, содержащихся в каждом моменте в качестве потенциальности. Время, таким образом, оказывается атомарным и вбирающим в себя множество виртуальных разветвлений. Новое в такой картине все время сплетено с прошлым, со старым, с бесконечным повторением одного и того же. При этом сама структура повторения обнаруживает свою потенцию в момент, когда время как будто исчерпывает свой инновационный потенциал. Беньямин в «Zentralpark» специально отмечает, что «идея вечного возвращения того же проникает в мир примерно в одно и то же время у Бодлера, Бланки и Ницше»⁸. Беньямин объясняет это совпадение глубоко меланхолическим характером современной новизны: «Для сегодняшних людей существует только одна форма радикальной новизны — всегда одна и та же: смерть»⁹.

Анри Бергсон дал теоретическое обоснование способности времени иметь сложную корпускулярную природу, позволяющую ему раздваиваться. В 1908 году Бергсон опубликовал исследование феномена, известного как *déjà vu*, то есть ложное ощущение того, что все происходящее уже случалось точно таким же образом раньше. В основу своего объяснения этого феномена Бергсон положил представление об одновременном формировании восприятия и воспоминания:

⁷ Louis Auguste Blanqui. L'éternité par les astres. — http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

⁸ Walter Benjamin. Zentralpark. Fragments sur Baudelaire (22). — In: W. Benjamin. Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris, Payot, 1982, p. 230.

⁹ Ibid. (16), p. 224.

Чем более размышляешь, тем менее становится понятным, как может воспоминание когда-нибудь возникнуть, если оно не создается по мере того, как творится восприятие. Или настоящее не оставляет в памяти никакого следа, или оно раздваивается в каждый момент, в самом своем выявлении, на две совершенно симметричные струи, из которых одна снова падает в прошлое, другая же устремляется к будущему. Нас интересует только эта последняя, которую мы называем восприятием. Нам нечего делать с воспоминанием о вещах, когда мы владеем самими вещами¹⁰.

Существуют, однако, такие моменты, когда устремленность сознания в будущее ослабевает и воспоминание всплывает на поверхность, примешиваясь к восприятию. Этот момент и переживается нами как *déjà vu*.

В объяснении, данном Бергсоном, интересна сама идея постоянного расщепления каждого момента времени на две струи, собственно удвоения каждой временной «корпускулы» на два зеркальных мира, один из которых движется вперед, а другой назад, в прошлое. Конечно, это раздвоение иного порядка, чем бифуркация времени у Бланки, но и оно ведет к своего рода двойничеству, «сожительству» двух Я в одном. Одно из этих Я отслаивается в воспоминания, другое устремляется вперед.

Отсюда и совершенно своеобразное понимание Бергсоном развития, которое, по его мнению, никогда не идет линейно вперед, реализуя некий первичный импульс, полученный организмом¹¹. В конце концов, Бергсон во многом разделял мнение Бланки (эссе которого, возможно, не было ему знакомо), так как видел в эволюции постоянный процесс разветвления возможностей, процесс прохождения через *моменты*, которые постоянно расслаиваются:

Вспомним свою прошлую жизнь, каждый из нас увидит, что в его единой и нераздельной индивидуальности, когда он был ребенком, заключались как бы различные личности, которые могли быть вместе потому, что они были еще в зародыше. Эта многообещающая неопределенность больше всего очаровывает нас в детях. Но эти различные лица становятся несовместимыми по мере роста, и мы, живя только один раз, принуждены делать выбор. В

¹⁰ Анри Бергсон. Воспоминание настоящего. — В кн.: А. Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 1028.

¹¹ «Развитие не всегда есть движение вперед; во многих случаях наблюдается неподвижность, а еще чаще уклонение и движение назад. <...> Те же самые причины, которые дробят развитие, приводят часто к рассеянию жизни, застывшей в произведенной ею форме» (там же, с. 120).

действительности мы и делаем постоянно выбор, оставляя в стороне целый ряд вещей. Наш жизненный путь усеян обломками того, чем мы начинали быть и чем мы могли бы сделаться¹².

Прошлое начинает захватывать различные стороны нашей жизни, как только ослабевает жизненный порыв, в моменты упадка, декаданса, накануне революционных взрывов, когда прошлое вдруг вырывается наружу. Ремо Бодей заметил, что между Бланки и Бергсоном разница заключается в том, что у первого «отброшенные Я живут в иных мирах и в другом времени, в то время как у Бергсона они живут, как и вытесненное нами, в то же самое время, не исчезают до конца, и даже воспоминания не стираются из памяти»¹³.

В *déjà vu* время расслаивается и предстает в удвоении изображений. Происходит как бы трансформация времени в пространственные образы. Немецкий психолог Эмиль Крөпелин сравнил «псевдовоспоминания» *déjà vu* с состоянием, «когда новый опыт появляется как фотографическая копия предшествующего»¹⁴. Эта связь с фотографией, а позже с кино, далеко не случайна. Она отражает нашу потребность раздвоить невыразимое Единство — Одно — в как минимум двух упрощениях, позволяющих его описать. Репрезентативность сама укоренена в удвоении, копировании, а потому она тяготеет к представлению единой реальности как раздвоенной, репрезентированной внутри себя. Отчасти я касался такого удвоения, когда ранее писал об удвоении цвета (глава 14) или постулировании истока (глава 15).

Мгновение потому и обладает чрезвычайно сложной и неопределенной структурой, что в нем встречаются две темпоральности, которые противоречат друг другу и не могут встретиться. Ницше в «Заратустре» поместил знаменитую притчу о воротах «Мгновение» (*Augenblick*), которая говорит как раз об этом:

« — Взгляни на эти ворота, карлик! — продолжал я. — У них два лица. Две дороги сходятся тут: по ним никто еще не проходил до конца.

Этот длинный путь позади — он тянется целую вечность. А этот длинный путь впереди — другая вечность.

Эти пути противоречат один другому, они сталкиваются лбами (*Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stoßen sich gerade vor den*

¹² А. Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, Харвест, 1999, с. 116—117.

¹³ Remo Bodei. La sensation de déjà vu. Paris, Seuil, 2007, p. 76.

¹⁴ Цит. по: Hillel Schwartz. The Culture of the Copy. Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles. New York, Zone Books, 1996, p. 299.

Корф), — и именно здесь, у этих ворот, они сходятся вместе. Название ворот написановерху: “Мгновенье”.

Но если кто-нибудь по ним пошел бы дальше — и дальше все и дальше, — то думаешь ли, ты, карлик, что эти два пути себе противоречили бы вечно? <...>

От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь *назад*: позади нас лежит вечность.

Не должно ли было все, что *может* идти, уже однажды пройти этот путь? Не должно ли было все, что *может* случиться, уже однажды случиться, сделаться, пройти?

И если все уже было — что думаешь ты, карлик, об этом Мгновенье? Не должны ли были и эти ворота уже — однажды быть?

И не связаны ли все вещи так прочно, что это Мгновенье влечет за собою *все* грядущее? *Следовательно* — еще и само себя?

Ибо все, что *может* идти, — не *должно* ли оно еще раз пройти — этот длинный путь *вперед!*»¹⁵

Прошлое время завершается настоящим моментом. В нем уже ничто не может быть изменено, в нем все уже свершилось, произошло. Воля к власти не приложима к нему. Другое дело будущее, лежащее по другую сторону ворот. В нем воля к власти находит свою территорию. Трудно понять, каким образом время завершившейся вечности и неопределенного будущего встречается в точке мгновения, каким образом вечность минувшего тут преобразается в будущее. Ойген Финк, например, считал, что именно мистика этого непостижимого мгновения и происходящего в нем раздвоения темпоральностей подтолкнула Ницше к доктрине «вечного возвращения»:

Мысль о вечном возвращении снимает различие между прошлым и будущим или, скорее, пропитывает прошлое открытыми возможностями будущего, а будущее — детерминизмом прошлого. Обе характеристики удивительным образом смешиваются: события во времени, с одной стороны, детерминированы, а с другой стороны, еще не детерминированы, они уже предрешены и вместе с тем еще должны быть предрешены. Прошлое обретает характеристики будущего, а будущее — прошлого¹⁶.

Деррида отчасти следует той же модели в своем анализе роли мгновения в свидетельстве. Свидетельство, по его мнению, имеет

¹⁵ Фридрих Ницше. Сочинения в двух томах, т. 2, с. 112—113.

¹⁶ Eugen Fink. Nietzsche's Philosophy. London — New York, Continuum, 2003, p. 78—79.

смысл только тогда, когда оно касается уникального, неповторимого во времени события, но при этом оно должно обладать способностью воспроизводиться после события в уникальный по своим характеристикам момент свидетельствования, в котором единичность как бы смешивается с повторяемостью. И эта повторяемость неповторимого, по его мнению, делает особенно значимым категорию *момента*. Момент в такой перспективе всегда оказывается моментом раздвоения единичного и идеального (воспроизводимого): «В той мере в какой он повторим, — пишет Деррида, — единичный момент становится идеальным моментом»¹⁷.

Модель времени, каждая корпускула, каждый момент которого содержат потенциальную возможность удвоения, описывает Рей Бредбери в рассказе «И грянул гром» (*A Sound of Thunder*), где путешественник в прошлое наступает на «бабочку и пару цветов», в результате чего меняется ход истории и облик цивилизации. Такого рода модель характерна для сотен «научно-фантастических» рассказов и романов и некоторых голливудских коммерческих фильмов, например (в комическом ключе) «Назад в прошлое» или в «Терминаторах», где «достаточно» вернуться в прошлое и уничтожить там подростка, чтобы мир пошел по иному пути и стал совершенно иным. Такого рода модель в какой-то мере соответствует американской мифологии, приписывающей неоправданно большие возможности инициативному индивиду. Эта модель отчасти питала и европейский роман XIX века, в котором центральный герой, подобно Наполеону, способен единолично «изменить мир»¹⁸.

3. ПОСТОЯНСТВО В ИЗМЕНЕНИИ

Хотя Вуди Аллен как будто придерживается модели Цюй Пэна (случай предопределяет ту или иную линию разворачивания событий), нельзя не заметить, что модель эта в фильме нейтрализована. Действительно, если вдуматься в драматургическую схему, то можно описать ее как движение, временно нарушенное перипетией, а затем вновь восстановленное. Крис хочет войти в семейство

¹⁷ Maurice Blanchot. *The Instant of my Death*; Jacques Derrida. *Demeure: Fiction and Testimony*. Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 41—42.

¹⁸ Ср. у Мандельштама: «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории и, через Бальзака и Стендаля, утучнившей почву для всего французского и европейского романа. Типичная биография захватчика и удачника Бонапарта расплылась у Бальзака в десятки так называемых “романов удачи” (*roman de réussite*)...» — О. Э. Мандельштам. *Собрание сочинений* в четырех томах, т. 2. М., Терра — Terra, 1991, с. 267—268.

Хьюитов, сделать карьеру, стать членом уважаемого истеблишмента и разбогатеть. Несмотря на то что его движение к цели в какой-то момент оказывается под угрозой и «тормозится» (как сказали бы формалисты) Нолой, в конце фильма он благополучно возвращается на свою первоначальную стезю. Из этого как будто следует, что интрига фильма бессмысленна, так как не нарушает общего движения к цели. Историей с Нолой в рамках общего сюжета можно было бы пренебречь (подобного рода странное развитие характерно для некоторых фильмов Чжан Имоу, о котором речь пойдет в следующей главе).

В такой перспективе *случай* вовсе не является нарушителем заранее предписанного движения или моментом альтернативы. В ситуации с Крисом он скорее восстанавливает нарушенное направление движения. Можно представить себе, что интрига развивается под воздействием двух случаев. Один — встреча с Нолой и адюльтер — отклоняет Криса от его траектории, второй — падение кольца на тротуар — восстанавливает прерванное движение. Первый случай уместно назвать *страстью*, а второй вслед за Эпикуром — *клинаменом*, то есть непредсказуемым и недетерминированным отклонением от вертикали.

Страсть, аффект отсылают к греческому *pathos* (об этом понятии у Эйнштейна см. главы 9 и 10), который изначально обозначает состояние или качество субстанции, то есть то, что неизменно есть. Аристотель в «Метафизике» так определял *pathos*: «состояния движущихся сущностей, например тепло и холод, близна и чернота, тяжесть и легкость и все тому подобное, изменение чего дает основание говорить, что и тела становятся другими» (1020b, 15)¹⁹. Изменяющиеся субстанции являются нам через «состояния», качества. Одно и то же тело (субстанция) может быть холодным или теплым, например. Таким образом, то, что есть, сущность как бы отпечатывается в нас через *pathos*. Мишель Мейер так определяет роль *pathos*'а: «*Pathos*, таким образом, поглощается (*is absorbed*) и остается лишь необходимость, то, что не может не быть. В этом смысле страсть — это миф, который должен быть упразднен вместе с первичностью чувственного; это некое препятствие, но также и своего рода фильтр (*strainer*), который, однажды введя нас в область нечеловеческой реальности, попросту исчезает. Как таковая страсть — это всегда угроза, если она не ведет к собственному вытеснению в порядке всеобщей необходимости»²⁰. Если *pathos* не исчезает, но сохраняется, он начинает играть роль

¹⁹ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 1, с. 166.

²⁰ Michel Meyer. *Philosophy and the Passions*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000, p. 43.

видимости, изменения, нарушения, которое не может быть поглощено субстанцией. В таком случае *pathos* ведет нас не к сущности, не к желанной идентификации с природой, с тем, что есть, но вводит нас в область иллюзий. Именно в этом контексте и возникает традиционное сегодняшнее понимание страсти как чего-то «поражающего» человека и уводящего его от сущностного, постоянного, необходимого. В этом современном смысле страсть — это отклонение человека от его истинной природы.

Страсть в «Match Point» прямо противостоит сущности Криса и его фундаментальным жизненным устремлениям; именно поэтому *pathos* в лице Нолы должен быть физически уничтожен. В результате Крис оказывается в состоянии вернуться в тот мир, в котором он стремится найти свое место. Конечно, страсть относится к природе человека, но она же одновременно парадоксально уводит от этой природы.

Стоики прямо утверждали необходимость апатии, подавления всех страстей и провозглашали индифферентность высшим достижением мудреца, который только в состоянии безразличия может достигнуть состояния божества, то есть полного и адекватного знания, совпадения с природой вещей, достигающей абсолюта в боге. Но подавление страсти у стоиков прямо связано с подавлением случайного. Марк Аврелий писал, что сохранение своей внутренней сущности требует от человека быть «чистым от страстей и от случайного» (II, 13)²¹.

Исключение *pathos*'а призвано подавить движение времени и вернуть человека к постоянству субстанции. Греки считали, что человек не может быть счастливым во времени. Время понималось ими как нечто несущее с собой постоянную деструкцию, но главное, как нечто прямо противоположное субстанции, поскольку, как заметил Аристотель, время не относится к порядку существования: «Что время или совсем не существует, или едва [существует], будучи чем-то неясным, можно предполагать на основании следующего. Одна часть его была, и ее уже нет, другая — будет, и ее еще нет; из этих частей складывается и бесконечное время, и каждый раз выделяемый [промежуток] времени. А то, что складывается из несуществующего, не может, как кажется, быть причастным существованию»²² (Физика, IV, гл. 10, 217b 35 — 218a 3).

Поглощение *pathos*'а субстанцией оказывается эквивалентным поглощению времени моментом. Момент оказывается остановкой времени, во время которой возможно совпадение с сущностью. Стоики считали, что счастье так или иначе связано со счастливым

²¹ Марк Аврелий Антонин. Размышления. Л., Наука, 1985, с. 11.

²² Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 3, с. 145.

моментом — кайросом, когда воля человека совпадает с движением судьбы и природой вещей, которую выражает абсолютный детерминизм судьбы²³. Поскольку счастливая случайность стоиков — это остановка времени в моменте, то длительность жизни не имеет для них позитивной ценности. Это лишь пустое продление ничто. Сенека в эссе «О краткости жизни» прямо связывает ощущение краткости жизни с подверженностью страстям. Страсти отвлекают нас от субстанции природы, от истины и вводят нас в область обмана, которая прямо связана с переживанием времени: «Жизнь, если знать, как ею воспользоваться, длинна <...>. Некоторые не следуют плану с постоянством, мечущееся, колеблющееся непостоянство бросает их из одного предприятия в другое. Вот почему я не могу не согласиться с истинностью изречения великого поэта, высказанного с пророческой выразительностью: “Мизерна та часть жизни, которую мы живем”²⁴. Все остальное — не жизнь, а проведение времени»²⁵. Жизнь, таким образом, прямо противопоставляется проживанию времени. Стоик живет лишь в той мере, в какой он способен остановить жизнь в моменте, в котором осуществляется постоянство его природы как полнота существования. При этом измеримая длина жизни не имеет значения.

Но это как раз и означает, что преодоление страсти, нейтрализация воздействия *pathos*’а лучше всего реализуется в счастливым моменте, который так или иначе связан с приостановкой времени, в моменте, в котором проживание времени подменяется проживанием жизни. Но так понимаемый момент — это нечто совсем иное, нежели просто мнимая точка на линии, разделяющая прошлое и настоящее и не имеющая никакой субстанциальности. В шестидесятые годы логики, занимавшиеся проблемой времени (Артур Прайор, Георг фон Вригт и др.), пришли к необходимости иного, неаристотелевского определения момента как корпускулы времени («темпускулы»), понимаемой как своего рода автономный временной интервал, способный вмещать минимум смысла, а не как точка. Момент становится минимальным множеством, способным вступать в отношения с иным таким же множеством. «Темпуску-

²³ Для стоиков судьба эквивалентна бесконечной причинно-следственной цепочке: «Так как цепь причин мыслилась стоиками как субстанция судьбы, то сказать, что ничто не может быть иначе, чем предписано судьбой, все равно что сказать, что ничто не может быть иначе, чем в соответствии с предшествующими условиями» (Josiah B. Gould. The Stoic Conception of Fate. — *Journal of the History of Ideas*, v. XXXV, n° 1, Jan.-March 1974, p. 19).

²⁴ Поэт, слова которого Сенека пересказывает прозой, неизвестен. Это эпитафия, приведенная в «Римской истории» (LXIX, 19) Дионом Кассием.

²⁵ The Stoic Philosophy of Seneca. Ed. by Moses Hadas. New York, Norton, 1958, p. 48—49.

ла» оказывается способной участвовать во множестве линейных связей, порождать множественную линейность, так сказать, расходящиеся тропинки. Бертран Вестфаль считает «темпускулы» основополагающим моментом новейшей литературы, иногда известной под ярлыком постмодернизма: «Постмодернизм осуществил переход от линии, линий к семантике темпускул, к семантике, в которой точки выходят из-под власти линейной динамики в контекст смещения и абсолютного диалога»²⁶. Вестфаль считает, что в такого рода текстовых образованиях господствуют «бифуркация» и «энтропия».

Но это новейшее «постмодернистское» развитие, на мой взгляд, является лишь переосмыслением того временного состояния, которое в христианской эсхатологической традиции называлось «вечным теперь», когда время приостанавливалось и уступало место иерофании вечности. Пауль Тиллих, например, утверждал, что наша способность переживать фикцию настоящего как конституирующий момент нашей жизни создается проникновением вечности во время, своего рода примешиванием вечного к текущему. Христианская традиция считает, что человек детерминирован своим прошлым, но оставляет ему возможность порвать с прошлым, выпасть из темпоральности благодаря раскаянию, которое позволяет вернуться вспять и изменить смысл случившегося, ослабив его влияние на настоящее: «Настоящее раскаяние — это не скорбь по несправедливому поступку, но действие всего человека, который отделяет себя от составляющих его собственного бытия, отодвигая их в прошлое, как нечто более не имеющее никакой силы над настоящим»²⁷.

Раскаяние — это форма возвращения в прошлое и его аннигиляции. В библейской традиции раскаяние понималось как возвращение к Богу (*shuv*), то есть трансцендирование временного и присоединение к вечному²⁸.

Нечто подобное и происходит в «Match Point», где отклонение, вызванное страстью к Ноле, исправляется моментом замедленного и остановленного времени, когда мяч и кольцо зависают в неопределенности. Эта неопределенность есть момент нейтрализации состояния, качества, *rathos*'а, в той мере в какой они связаны с изменением. Это момент неопределенности, в котором за движением времени может проявиться детерминированность судьбы. Но тогда случай — это просто момент элиминации случайного.

²⁶ Bertrand Westphal. La géocritique: Réel, fiction, espace. Paris, Ed. de Minuit, 2007, p. 33.

²⁷ Paul Tillich. The Eternal Now. New York, Charles Scribner's Sons, 1963, p. 128.

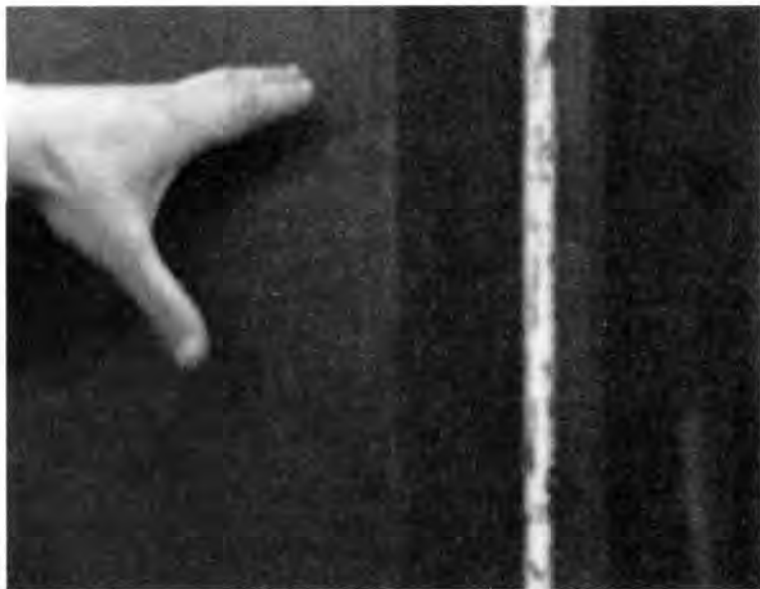
²⁸ См. сборник эссе на эту тему: *Retour, repentir et constitution de soi*. Ed. Annick Charles-Saget. Paris, Vrin, 1998.

В 1982 году Кшиштоф Кесьлёвский поставил фильм «Случай» («Przypadek»). Фильм как будто также использовал схему расходящихся тропинок или случая как переключателя альтернатив. Кесьлёвский предлагает зрителю три версии событий, возможность которых заключена в решающем моменте. Герой фильма, студент-медик Витек, опаздывает на поезд Лодзь — Варшава. В первом варианте он из последних сил догоняет поезд и вскакивает в него на ходу. В поезде он встречает старого, вышедшего в отставку партийца. При Сталине тот отсидел срок, но не утратил веры в коммунизм. Этот «попутчик» вводит Витека в среду варшавских коммунистов и комсомольцев, и Витек начинает делать партийную карьеру, которая кончается тем, что он фактически доносит на свою возлюбленную, участвующую в диссидентском движении и в результате оказывающуюся за решеткой.

Во втором варианте Витек бежит по перрону, не успевает вскочить на подножку уходящего поезда, сбивает с ног железнодорожника, вырывается из рук подросшей полиции и в конце концов оказывается в участке и получает тридцать дней принудительных общественных работ. Отбывая свой приговор, он встречает некоего Марека, который вводит его в среду диссидентов, одним из которых Витек и становится. Он выпускает подпольную литературу и т.д.

В третьей версии, предложенной Кесьлёвским, Витек опаздывает на поезд, но никого не сбивает с ног. Он встречает на перроне знакомую студентку, на которой он потом женится, возвращается учиться в институт, кончает его и остается «при кафедре». Ему явно симпатизирует декан. У Витека и его жены Ольги рождается ребенок, и счастье их как будто ничто не омрачает. Политика, однако, вмешивается в жизнь преуспевающего врача. Сын декана подвергается репрессиям, потому что посещает подпольный университет. Декан понимает, что его карьера завершена, и предлагает Витеку отправиться вместо себя читать лекции в Ливню. Сам Витек ничего не подписывает и ни в чем не участвует, предпочитая позицию полного нейтралитета. Витек покупает себе билет в Триполи через Париж, и нам дают понять, что он может задержаться в Париже и не вернуться в Польшу. Фильм кончается тем, что взлетающий самолет с Витеком взрывается над взлетной полосой. Случай врывается в жизнь очередной раз и кончает всякое ее течение.

Критический момент у Кесьлёвского — это повторяющийся эпизод, когда Витек бежит за уходящим поездом. Во всех случаях он крупным планом фиксирует руку Витека, тянущуюся к поручню вагона (илл. III), который он однажды схватывает, а два раза упускает. Этот фиксируемый крупным планом момент неопределенно-

*Илл. III*

сти очень похож на зависание мяча над сеткой или кольца над решеткой в «Match Point». Я еще вернусь к этим моментам выбора.

Разница между «Случаем» Кесьлёвского и «Match Point» Вуди Аллена заключается главным образом как раз в том, что у Кесьлёвского опоздание на поезд радикально меняет направление жизни героя, а у Аллена — нет. Вопрос, который ставит Кесьлёвский, имеет философский и моральный оттенок: каким образом один и тот же человек в зависимости от чистой случайности — опоздания на поезд — может стать и партийным вожаком и диссидентом. Кесьлёвский как будто склоняется к мнению, что именно случай, а не свойства характера и убеждения решают судьбу человека. Для того чтобы сделать такой вывод убедительным, режиссер вынужден придать характеру Витека своего рода неопределенность, которая, конечно, характерна для множества людей (см. первую главу). Витек — не негодяй, не карьерист, он не испытывает сильных страстей и в каждом варианте влюбляется в иную девушку, которую подставляет ему судьба. Витек — неплохой и даже как будто порядочный парень, мало меняется от одного варианта к другому. В каком-то смысле, несмотря на всю изменчивость его судьбы от вари-

анта к варианту, ему удастся более или менее оставаться самим собой, не меняться. Но это успешное вписывание в любой вариант требует от главного героя именно *устойчивой неопределенности*. Внешне Витек в каждом варианте — совершенно иной. Показательно, что он удивляется постоянству своего партийного попутчика, который сохраняет верность партии и после тюремного заключения. Но в действительности никакого реального изменения не происходит. Случайность совершенно поглощается тут сущностью, а Витек в каком-то смысле несет в себе зерно стоической индифферентности к обстоятельствам. Момент выбора, момент, когда рука в неопределенности висит у поручня, как будто определяет выбор, но в действительности ничего не значит.

За двадцать лет до Кесьлёвского его соотечественник Анджей Мунк поставил фильм «Невезение» (*Zczowate szczęście*, 1960), герой которого Янек Писчик в исполнении Богумила Кобели до такой степени не имеет никакой сущности, никакого хребта, до такой степени конформист, стремящийся приспособиться к стремительно меняющейся реальности (от Польши Пилсудского к немецкой оккупации и потом к сталинизму), что все время попадает впросак. Каждый раз, когда он принимает решение, жизнь уже изменилась, и он оказывается в дураках. Конец фильма, как это свойственно Мунку, иронически заострен: в результате всех своих злоключений герой оказывается в тюрьме, отбывает срок и должен выйти на свободу. И в этот момент он понимает, что тюрьма — единственное место, где он может быть счастлив, потому что только тут обстоятельства никогда не меняются и позволяют ему сохранить известную иллюзию постоянства и неизменной сущности. Писчик Мунка, а не Витек Кесьлёвского и не Крис Вуди Аллена — человек прямо зависимый от времени и жребия.

То, что жребий иначе проявляется в зависимости от того, имеет ли человек некоторую определенность натуры (назовем ее «сущностью») или не имеет таковой, отражает разные представления о функции момента. Момент обычно принимает характер *встречи* (это может быть встреча Криса с Нолой и Томом или встреча Витека с его возлюбленными, попутчиком или полицией). Такого рода встреча обыкновенно характеризуется непредсказуемостью. Действительно, не существует никаких внятных причин для того, чтобы именно эта встреча имела место. В случае совершенно аморфного персонажа встреча эта имеет принципиальный характер, так как определяет всю его дальнейшую судьбу. В случае же «человека с сущностью» встреча оказывается помехой, которая может быть или должна быть устранена.

Из этого следуют два варианта понимания «истории» (в данном случае сугубо частной истории персонажа). В случае «сущностно-

го» человека история определяется, как у стоиков, этой сущностью, то есть чем-то неизменно присутствующим до всякой встречи. Условно можно назвать такой вариант «метафизическим». В случае же аморфного человека ничто до встречи не определяет хода событий. Такого рода модель Альтюссер назвал «материализмом встречи» и определял ее смысл тем, что происходящее в момент выбора ничем предшествующим не детерминируется. Альтюссер относил этот вид материализма к области политической теории и так характеризовал его предпосылки:

«Материализм встречи», мыслимый сквозь политику и не предполагающий ничего предсуществующего, является особой философией. Встреча должна состояться в политической пустоте <...> Но эта политическая пустота — прежде всего пустота философская. В ней нет никакой Причины, которая бы предшествовала следствиям, никакого морального принципа или теологии <...> в ней мыслят не исходя из Необходимости свершившегося факта, но исходя из его случайности²⁹.

Если представить себе, что встрече в таком понимании равным счетом ничто не предшествует, кроме совершенной пустоты (то есть неопределенности), то все предшествующее эпизоду на вокзале просто не имеет ни малейшего значения.

В рамках кинематографического нарратива такая ситуация невозможна, поскольку сам нарратив — это цепочка событий, линейно организованная, а потому включенная в форму и, следовательно, уже детерминированная. (Показательно, что Альтюссер писал о первичности встречи по отношению к форме.) Исходя из этого, кинематограф не может в рамках линейной классической наррации реализовать «материализм встречи».

В этом смысле «Match Point» гораздо более полно отражает принятую практику кинематографического повествования. Здесь нет никакой претензии на бессодержательность предшествования, пустоту как исток. Крис сохраняет постоянство своей натуры и устремленность к неизменной цели, которой, как выясняется, случайность не может воспрепятствовать. Встреча и ее последствия полностью зависят от того, что предшествует встрече.

²⁹ Louis Althusser. Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre. — In: Louis Althusser. Ecrits philosophiques et politiques, t. 1. Paris, Stock/IMEC, 1994, p. 546. Альтюссер возводит эту философию встречи к клинамену Демокрита — Лукреция. Об истоках альтюссеровской теории, в частности у Спинозы и Лукреция, см.: Vittorio Morfino. «The World by Chance»: On Lucretius and Spinoza. — Graduate Faculty Philosophy Journal, v. 29, n° 1, 2008, p. 117—131.

4. МОМЕНТ И АРИСТОТЕЛЬ

Но что, собственно, означает этот выделенный, остановленный момент жребия и каково его отношение с темпоральностью событий и темпоральностью фильма? Судя по всему, Аристотель считал момент некой точкой, в которой спрессовано целое, тотальность, так как в моменте заключены и начало и конец. Философ говорит о том, что время конституируется по отношению к некой точке «теперь», которая отделяет то, что было, от того, что будет, прошлое от настоящего, хотя сама по себе эта точка и не имеет длительности, то есть атемпоральна. Стагирит пишет об этом «теперь»:

В некотором отношении оно соответствует точке, так как точка и соединяет длину и разделяет: она служит началом одного [отрезка] и концом другого. Но если брать ее в таком смысле, пользуясь одной точкой как двумя, то она необходимо остановится — если одна и та же точка будет началом и концом³⁰ (Физика, IV, гл. 11, 220a 10—14).

Аристотель понимает момент в двух смыслах: как неделимую точку, такую, из которых складывается время, и как отношение к другой точке, отношение одного предела к другому. В таком случае мгновением можно считать промежуток между двумя пределами. Это второе понимание мгновения как разделителя двух временных длительностей особенно важно для понимания времени. Парадоксом этой разделительной точки «теперь» является то, что внутренне она однородна и неделима:

Необходимо, конечно, чтобы «теперь», как край обоих времен, было одним и тем же; если бы эти края были различны, они не могли бы следовать друг за другом, так как непрерывное не состоит из того, что лишено частей; если же они отделены друг от друга, между ними будет находиться время; ведь всякое непрерывное таково, что между границами находится нечто одноименное. Но если в промежутке находится время, то оно будет делимо, так как доказано, что всякое время делимо; следовательно, будет делимо и «теперь». Если же оно делимо, тогда в будущем будет некая часть прошедшего и в прошедшем будущего; ибо где пройдет раздел, там и будет граница прошедшего и будущего времени. Вместе с тем «теперь» не будет существовать само по себе, а по отношению к другому, так как деление не существует само по себе. Кроме того, часть «теперь» будет в прошедшем времени, а часть — в будущем,

³⁰ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 3, с. 150.

и не всегда в одном и том же прошедшем или будущем, и, конечно, «теперь» не будет одним и тем же: ведь время можно делить различным образом. Следовательно, если все это не может быть присуще какому-либо «теперь», необходимо, чтобы и в прошедшем и в будущем «теперь» было одним и тем же. Но если оно одно и то же, ясно, что оно и неделимо; ведь если оно делимо, снова произойдет то, о чем сказано раньше. Итак, из всего сказанного очевидно, что во времени имеется нечто неделимое, что мы называем «теперь»³¹ (Физика, VI (Z), гл. 3, 234a 5—12).

Иными словами, время производится мгновением, которое не имеет длительности и выпадает из времени.

В такой аристотелевской перспективе (а почему я в данном случае обращаюсь именно к Аристотелю — станет ясно позднее) понятно, почему момент случайности в кино тяготеет к обездвиженности. Зависание протянутой руки у поручня последнего вагона уходящего поезда — удачная метафора такого момента «теперь». Конец поезда выразительно представляет начало одного движения, протянутая рука — конец другого движения. «Теперь» буквально визуализируется как интервал между двумя видами движения, в котором движение приостанавливается.

В 1962 году Крис Маркер поставил свой знаменитый фильм «La jetée» — «Взлетная полоса». Сюжет фильма отнесен в будущее, ко времени после окончания Третьей мировой войны. Париж разрушен, и немногие выжившие прячутся в подzemелье дворца Шайо, где год спустя после съемок будет оборудовано хранилище Французской синематеки. Герой фильма, анонимный солдат, готовится для путешествия во времени, он должен принести выжившим питание и энергию из других времен. Солдат выбран потому, что он в своем сознании все время возвращается к врезавшемуся в его память моменту прошлого. Мальчиком в аэропорту Орли он видел женщину и мужчину, которого убивают. Момент падения тела этого мужчины после выстрела становится *idée fixe* героя. Способность солдата путешествовать во времени связана с его способностью *выделить момент и зафиксировать его*, то есть *вырвать его из потока времени*. Персонаж Маркера может проникнуть в прошлое, потому что момент прошлого, в который он проникает, изолирован сознанием от временного потока, вырван из времени и уже не принадлежит прошлому. Закадровый голос, комментирующий фильм, поясняет, что герой и женщина, запомнившаяся ему с детства и которую он вновь встречает, не знают воспоминаний и не имеют планов на будущее, что их время целиком

³¹ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 3, с. 185.

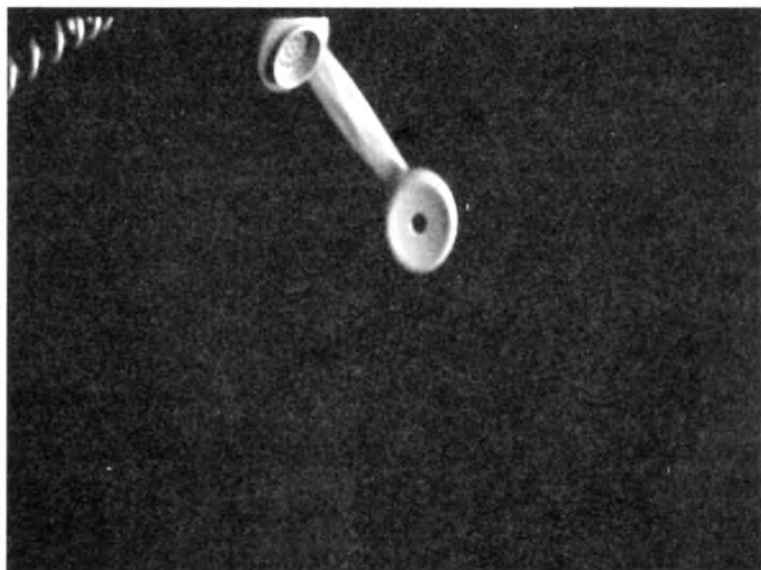
закапсулировано вокруг них самих и «вкуса момента, который они проживают». Иными словами, герой попадает в прошлое как в атемпоральность момента, мгновения, он попадает в мир, который Маркер определяет как «мир без даты» (*le monde sans date*). Не случайно фильм за одним исключением состоит из неподвижных фотографий, в которых *время заменено неподвижным моментом, интервалом*. Показательно, что Маркер отправляет героев в музей, где они зафиксированы фотокамерой среди чучел животных, для которых исчезает различие между прошлым и настоящим. В конце фильма, когда герой осуществляет свою миссию и приносит источник энергии, он должен быть ликвидирован. И эта ликвидация солдата происходит в прошлом. Он вновь переносится в момент своих детских воспоминаний у взлетной полосы Орли, где его и расстреливает экспериментатор из «настоящего». В момент смерти герой понимает, что ребенком он наблюдал момент своей собственной гибели. И это вполне закономерно, ведь путешествие во времени возможно лишь в силу приостановки времени, которая есть приостановка жизни, то есть смерть.

Погружение в аристотелевское мгновение оказывается эквивалентным смерти героя. Показательно, конечно, что смерть эта происходит у взлетной полосы. Взлетающий самолет еще в большей степени, чем поезд Кесьлёвского, выражает идею движения, то есть времени. Смерть героя у взлетной полосы — ясное выражение *кайроса* как выпадения из времени. Маркер в нескольких кадрах показывает падение тела героя, замораживающего на фотографии, как мяч из «Match Point» (илл. 112), но неотвратно достигающего земли. Вытянутая рука над взлетной полосой невольно ассоциируется с вытянутой рукой Витека у поручня уходящего поезда. Смерть героя, впрочем, не просто фиксирует точку «теперь», утрачивающую ясную временную прописку. Это мгновение абсолютной случайности, в которой память о прошлом встречает будущее без всякого возможного генезиса. Любопытно, что в таком эффектном, но малосодержательном фильме, также связанном с разветвлением времени, как «Беги, Лола, беги» (*Lola rennt*, 1998) Тома Тиквера, смерть протагонистов в каждой из временных версий совпадает с приостановкой времени (умирающая Лола даже говорит «Стоп!»). Этот момент приостановки, как и у Аллена, дается нам через замедленное движение взлетающих и падающих телефонной трубки и мешка с деньгами (илл. 113, 114). В последнем варианте зависание медленно падающего мешка накладывается на зависание в небе самолета (илл. 115).

Для Аристотеля вне времени находится все то, что не связано с развитием, генезисом, упадком и умиранием. Именно развитие есть форма изменения, являющаяся манифестацией времени. Если



Илл. 112



Илл. 113

*Илл. 114**Илл. 115*

нет развития, то вещь остается неизменной, а следовательно выпадает из времени. Согласно Аристотелю, существует целый класс явлений, не находящихся во времени. К таким явлениям относятся геометрические фигуры, чувства, аффекты, например удовольствия. Виктор Гольдшмидт называет их «сущностями без генезиса» (*les êtres sans genèse*). Ощущение, например чувство удовольствия, дается нам мгновенно, без генезиса:

Зрение считается в любой миг совершенным, ибо оно не нуждается ни в чем, что, появившись позже, завершит идею (*eidos*) зрения.

Нечто подобное этому — удовольствие; оно есть нечто целостное, и, видимо, за сколь угодно малый срок нельзя испытать такое удовольствие, чья идея за больший срок достигнет совершенства. Вот почему удовольствие не является движением. Ведь всякое движение происходит во времени и направлено к известной цели (*telos*)... (Никомахова этика, X, 4, 1174a 15—21) ³².

Но и *случайность* находится вне времени. Случайность не является результатом развития, генезиса, а следовательно и причинно-следственных взаимодействий. Причина случайности неопределенна, а ее возникновение не имеет развития. Аристотель объясняет, что причиной дома является строитель. Строительство дома происходит постепенно, в ходе этого строительства дом меняется, иными словами, дом имеет развитие, генезис. Но дом может быть источником некой случайности, которая выпадает из времени:

...тот, кто строит дом, не строит того, что приводящим образом получается вместе с возникновением дома (ведь такого — бесчисленное множество: ничто не мешает, чтобы построенный дом для одних был приятен, для других — вреден, для третьих — полезен и чтобы он был отличен от всех, можно сказать, существующих вещей; ни с чем из всего этого домостроительное искусство не имеет дела)... (Метафизика, VI, 2, 1026b, 6) ³³.

³² Аристотель. Там же, т. 4. М., Мысль, 1984, с. 272.

³³ Аристотель. Там же, т. 1, с. 182—183. Необходимо к тому же отметить, что многое из представляющегося нам случайным вовсе не является таковым в глазах Аристотеля, который, например, пишет в «Физике» (II, 5, 196b—197a): «Например, человек, если бы знал, [что встретит должника], пришел бы ради получения денег, чтобы взыскать долг, но он пришел не ради этого, однако для него приход и совершение этого действия совпали; при этом он ходил в это место не часто и не по необходимости. Цель в данном случае, т.е. взыскание, не принадлежала к причинам, бывшим в нем, хотя [она относится] к причи-

Показательно, что случайность и аффект, *pathos* тут оказываются в равной мере выпадающими из времени. Страсть и случайность, во всяком случае с точки зрения Аристотеля, действительно оказываются явлениями одного порядка.

5. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ: ОТ ФИЗИКИ К ПОЭТИКЕ

Сущее, не располагающееся во времени, подпадает у Аристотеля под общую рубрику деятельности. Аристотель отличал деятельность от движения. Движение для него не завершено, пока не достигает цели, которая всегда находится вне его самого. Деятельность же имеет цель в самой себе. Строительство дома имеет внешнюю цель в доме и завершается, когда он построен. Такого рода действие — это движение. Деятельностью Аристотель считал приобретение формы, когда нечто неопределенное становится субстанцией:

...там, где нет какого-либо другого дела, помимо самой деятельности, эта деятельность находится в том, что действует (например, видение — в том, кто видит, умозрение — в том, кто им занимается, и жизнь — в душе, а потому и блаженство, ибо блаженство — это определенного рода жизнь); так что очевидно, что сущность — форма — это действительность (Метафизика, IX, 8, 1050a—1050b)³⁴.

Действительность (*energeia*, *entelecheia*)³⁵ оказывается результатом *деятельности* (*ergon*), направленной на саму себя. *Entelecheia* — это такое состояние, когда сущность вещи полностью манифестирована, оно противостоит потенциальности, возможному (*dynamis*) именно завершенностью действия. И в этом смысле действительность понимается Аристотелем как завершение процесса, остановка времени, окончательное обретение формы.

нам] преднамеренным и возникающим по размышлению; в таком случае и говорится, что он пришел случайно. Если бы он пришел по предварительному решению и ради этого, или всегда приходил, или по большей части взыскивал, тогда [это было бы] не случайно. Ясно, таким образом, что случай есть причина по совпадению для событий, происходящих по [предварительному] выбору цели» (там же, т. 3, с. 92—93). То, что нам представляется случайным, так как совершается без намерения, все-таки подчиняется другим причинам и возникает из исполнения другого намерения. Случайность, то есть нечто не имеющее причины, тут реализуется не в полной мере.

³⁴ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 3, с. 247.

³⁵ Энтелехия буквально значит «цель, которую содержит что-то». Актуальность, действительность — это то, что есть цель деятельности. Аристотель часто употребляет термины *energeia* и *entelecheia* как синонимы.

Сказанное имеет прямое отношение к художественному творчеству, где мы обычно имеем дело с завершенной формой, с концом движения, в котором манифестируется и кристаллизуется сущность произведения. Аристотель — самый влиятельный западный теоретик искусства, во многом определивший западное понимание искусства на тысячелетия, — прекрасно это понимал. В «Поэтике» он писал о естественном происхождении поэзии, которая укоренена в природной склонности людей к подражанию. Но, как и все естественное, природное, поэзия подвержена развитию. Она создается не мгновенно. В театре сюжет имеет разворачивание, а потому также разворачивается во времени.

Но *объектом подражания*, по мнению Аристотеля, *должно быть действие, деятельность*. Определяя объект подражания трагедии, Аристотель писал:

...трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастье состоят в действии. И цель [трагедии — изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия. Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего (1450a, 16—23)³⁶.

Иными словами, Аристотель призывает подражать не чему-то существующему в сфере развития и времени, но тому, что выпадает из времени, не тому, что изменяется, а тому, что способно на *energeia*. В девятой главе «Поэтики» содержится знаменитое противопоставление истории и поэзии, в котором предпочтение отдается последней:

...историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), — нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой — о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном (1451b, 1—8)³⁷.

³⁶ Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 4, с. 652.

³⁷ Там же, с. 655. Превосходный анализ негативного отношения греческих философов к истории дан Мозесом Финли: M. I. Finley. Myth, Memory and History. — In: M. I. Finley. The Use and Abuse of History. Harmondsworth, Penguin Books, 1987, p. 11—33.

Поэзия говорит об общем именно потому, что объект ее подражания изъят из времени и предстает как некое целое, имеющее форму (то есть *entelecheia*). История следит за ходом единичных событий³⁸ по мере их разворачивания во времени. Но такое *отслеживание во времени не позволяет нам понять смысла*, ведь *смысл возникает, только когда возникает entelecheia, то есть определенная кристаллизованная форма*.

Отсюда большое значение, придаваемое Аристотелем форме художественного повествования. Как известно, в трагедии он выделял определенные части такой формы: перелом (*peripeteia*), узнавание и страсть. Показательно, что перелом для философа — это «перемена делаемого в [свою] противоположность» (1452a, 22), а узнавание — также реверсия, переход от незнания к знанию. Это переворачивание от одного полюса к другому придает действию законченно смысловой характер. То, что кажется нам разворачивающимся во времени, как и всякая фабула, есть лишь *растянутое во времени представление формы, то есть чего-то невременного*. Страсть (*pathos*), как я уже указывал, тоже лежит вне темпоральности.

По существу, Аристотель в «Поэтике» вскрывает механизм трансформации по видимости временного (интриги, развития фабулы) в нечто невременное, а именно в художественную форму. В этом смысле он касается существа всякого искусства, и особенно западного художественного канона.

Существенно то, что Аристотель основывает свой анализ не столько на литературе, сколько на театре (в частности, трагедии). Театр отличается от литературы тем, что он разворачивает фабулу через визуальное ее представление, через «изображение». Таким образом, временное (фабула) дается зрителю через невременное — видение, то есть «деятельность», имеющую цель в себе, а потому не знающую генезиса и являющую собственную *entelecheia* мгновенно. Виктор Гольдшмидт пишет:

Фабула становится нам известной только в конце трагедии, в то время как зрелище дано нам и производит свое шоковое воздействие с момента выхода хора или персонажей в прологе: оно есть мгновенное восприятие, тогда как фабула требует времени, чтобы развернуться. В то же время визуальное впечатление, мгновенно вызываемое зрелищем, безразлично для фабулы, которая сама подчинена требованиям зрения (1451a 4) и должна быть помещена перед глазами³⁹.

³⁸ «А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад», — поясняет Аристотель (Аристотель. Сочинения в четырех томах, т. 4, с. 655).

³⁹ Victor Goldschmidt. Temps physique et temps tragique chez Aristote. Paris, Vrin, 1982, p. 230—231. Аристотель пишет: «Складывай сказания и выражая их в

И действительно, трагическое, как и комическое, является зрителю только в результате восприятия всей фабулы как целого, то есть в результате трансформации темпорального во вневременную тотальность.

Эта трансформация времени в картинку, в *energeia* принимает характер обездвиживания, своего рода стоп-кадра еще до появления кинематографа. Это превращение фабулы в картину было воплощено в театре эпохи классицизма и Просвещения, внутренне ориентированном на греческую трагедию и «Поэтику» Аристотеля. Дидро, например, придавал принципиальное значение для театра «картине» (*tableau*) и «неожиданному эффекту» (*coup de théâtre*). Его пьеса-манифест «Отец семейства» начиналась с *картины*, изображающей семью, и кончалась сентиментальной *картиной*. В «Беседах о «Побочном сыне»» Дидро рассуждает об «Ифигении» Расина: «Если мать Ифигении в какой-то момент явит себя царицей Аргоса и женой греческого генерала, она мне покажется последним из созданий. Подлинное достоинство, способное меня поразить, низвергнуть, — это картина материнской любви во всей ее правдивости»⁴⁰.

Картина материнской любви противопоставляется царскому достоинству не только как нечто сущностное — поверхностной видимости. Речь идет о противопоставлении *картины*, то есть чего-то трансцендирующего время, а потому сущностного, — преходящему выражению людского тщеславия, существующего во времени. Петер Шонди писал о *tableau*, что «кажется, будто время, как в картинке, намерено в ней приостановить себя. Вальтер Беньямин когда-то выразил эту близость между эмоцией и картиной, сказав, о сентиментальности, что она была «бьющим крылом чувством, садящимся на что угодно, так как не в состоянии больше терпеть»»⁴¹. Действительно, *tableau* и аффект, эмоция, *pathos* оказываются сродни — и то и другое приостанавливают время.

Дидро так определял два ключевых понятия своей «поэтики»: «Непредвиденный момент, происходящий во время действия и мгновенно меняющий состояние персонажей, — это *coup de théâtre*. Расположение персонажей на сцене, такое естественное и правдивое, что, в точности запечатленное художником, покажется мне изображенным на холсте, — это *tableau*»⁴². *Coup de théâtre* сродни аристотелевскому «перелому» (*peripeteia*), но он же сродни и случаю, моменту, когда жребий меняет судьбу. Внешне он противопо-

словах, следует как можно [живее] представлять их перед глазами...» (1455 а, 22) (Аристотель. Сочинения в четырех томах, с. 664).

⁴⁰ Diderot. Œuvres esthétiques. Paris, Garnier, 1959, p. 91.

⁴¹ Peter Szondi Tableau et coup de théâtre. — Poétique, n° 9, 1972, p. 3.

⁴² Diderot. Œuvres esthétiques, p. 88.

ложен tableau, но, в сущности, является ее попутчиком. *Coup de théâtre* происходит мгновенно, он существует в мгновении, то есть не знает времени и развития. Tableau оказывается естественным выражением *coup de théâtre*; здесь приостановка времени являет себя как сведенная к вневременной тотальности форма фабулы, как если бы время развертывания повествования вдруг под воздействием неожиданности, случайности кристаллизовалось в неподвижную форму.

То, что в «Match Point» момент выбора, *peripeteia*, перелом фиксируется в качестве картины — tableau, выражает общую *трансформацию времени в фильме в фабулу*.

6. ЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

Эта трансформация является переходом от хронологического или психологического времени к тому, что можно назвать *логическим временем*, которое, по существу, является не временем, но формой репрезентации времени в логических цепочках. Именно в логическом времени причинность приобретает первостепенное значение, потому что нет оснований считать, что в психологической *длительности* причинность играет существенную роль. Ведь время в полной мере может течь и тогда, когда ничто не происходит и следствие не вытекает из причины.

Румынский философ Константин Ноика удачно сформулировал отличие логического времени от того, что он менее удачно обозначил как «время реальности». Ноика считает, что логика — это наука «чистого времени», в котором события следуют одно за другим с логической необходимостью, а потому пророк может, например, знать все, что произойдет в будущем, которое предстает перед ним как прошлое. Именно логика позволяет нам конструировать альтернативные логические цепочки, которые так любят кино и фантастическая литература. Логическое время отличается от времени реальности тем, что оно не поддается измерению, но является нам как порядок. Ноика формулирует три основные черты логического времени: «(1) Время — это не число как мера, но число как порядок. (2) Это не просто порядок, то есть порядок следования одного за другим, это и есть сама последовательность (*it is succession*). (3) Строго говоря, это не просто последовательность, но связь в действии (*connection in act*)»⁴³. Существенно также, что логическое время не знает момента «теперь», настоящего, но знако-

⁴³ Constantin Noica The Time of Reality and the Time of the Logos. — Diogenes, n° 74, Summer 1971, p. 39.

мо только с прошлым и будущим, между которыми ничего нет. Время реальности невозможно представить себе без момента настоящего, по отношению к которому приобретают смысл прошлое и будущее, а в логическом времени его просто нет. Ноика пишет: «Реальное время постоянно наполняет мир новым содержанием, подверженным изменениям; время логоса постоянно опустошает мир, двигаясь к тому, что наступит. Будущее, а не настоящее — основное измерение времени логоса, а потому оно является его вектором»⁴⁴.

В каком-то смысле «логическое время» вовсе и не является временем, но есть чистый вектор логического движения от одного элемента к связанному с ним другому. Все это отсылает нас к Витгенштейну и его «Трактату». Напомню, что Витгенштейн считал, что предложение имеет своим коррелятом «образ» или «картину» (*Bild*), которые описывают состояние фактов в мире. В «Трактате» говорится:

4.016. Чтобы понять сущность предложения, вспомним об иероглифическом письме, повествующем о фактах путем изображения.

И из него, не утратив того, что существенно для изображения, возникло буквенное письмо.

4.02. В этом убеждает то, что мы понимаем смысл знака-предложения без его разъяснения нам.

4.021. Предложение — картина действительности: ибо, понимая предложение, я знаю изображаемую им возможную ситуацию. И я понимаю предложение без того, чтобы мне объяснили его смысл.

4.022. Предложение *показывает* свой смысл.

Предложение *показывает*, как обстоит дело, *если* оно истинно. И оно *говорит*, что дело обстоит так⁴⁵.

Для того чтобы картинка имела смысл, ее элементы должны быть скоррелированы с объектами внешнего мира. Образ передает связь между элементами, и, если предложение не в состоянии создать образа этих связей, оно не имеет смысла. Из сказанного следует, что то, что имеет видимость логической цепочки (а следовательно, и логического времени), получает смысл только через операцию проекции реальных объектов на образы, возникающие из этой цепочки. Логическое время, логика языковой конструкции

⁴⁴ Ibid., p. 41.

⁴⁵ Людвиг Витгенштейн. Философские работы, часть I. М., Гнозис, 1994, с. 20.

скрывает свою связь с иероглифами, описывающими действительность. Прочитирую Витгенштейна:

3.1. В предложении мысль выражается чувственно воспринимаемым способом.

3.11. Мы пользуемся чувственно воспринимаемым знаком предложения (звуковым или письменным и т.д.) как проекцией возможной ситуации.

Метод проецирования — мышление предложения-смысла⁴⁶.

То, что кажется «логическим временем», оказывается «нотацией» образа⁴⁷. Но в контексте наших рассуждений существенно и иное, а именно утверждение Витгенштейна, что всякая картинка «имеет два смысла, один из которых — это описание существования, а второй — несуществования конфигурации объектов»⁴⁸, — как формулирует эту мысль комментатор и публикатор философа Гертруд Элизабет Анскомб. Витгенштейн формулирует это положение так: «2.11. Картина представляет определенную ситуацию в логическом пространстве, представляет существование и не-существование со-бытий»⁴⁹. Это несуществование некой конфигурации всегда обнаруживается в процессе соотнесения картинки с объектами внешнего мира. Каждый образ сообщает нам не только о конфигурации существующих фактов, но и о том, чего в образе нет. Но распределение позитивного и негативного происходит только через проекцию образа на действительность.

Эта двойственность образа, с которым соотнесено языковое высказывание, интересным образом напоминает нам о моменте как о картинке, образе, в котором соприсутствуют актуальность и потенциальность, спрессованные воедино. Во всяком случае, тот факт, что *момент* — это остановка времени, картинка, чреватая бифуркацией, раздвоением на то, что будет, и то, чего не будет, уже содержится в моменте как иероглифе.

Все произведения, так или иначе играющие с идеей случая, и особенно с идеей рамификации времен и путешествия во времени, всегда имеют дело исключительно с логическим временем, то есть именно с «картинками», и представляют логические парадоксы как темпоральные. Закономерно, что современники Паскаля Арно и

⁴⁶ Людвиг Витгенштейн. Философские работы, часть I. М., Гнозис, 1994, с. 11.

⁴⁷ Витгенштейн, например, говорит о «законе проекции, по которому в нотном письме симфония проецируется» (4.0141 — там же, с. 20).

⁴⁸ G. E. M. Anscombe. An Introduction to Wittgenstein's *Tractatus*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971, p. 72.

⁴⁹ Людвиг Витгенштейн. Философские работы, часть I, с. 8.

Николь включили в свою влиятельную «Логику» главу о жребии, случайности и азартных играх и назвали ее «О том, как мы должны судить о будущих событиях»⁵⁰. Жребий и рамификация времени с очевидностью уже ими понимается как чисто логическая дилемма.

Станиславу Лему принадлежит интересное эссе о путешествиях во времени и структурировании научной фантастики (1970), где он утверждает, что все произведения, связанные с путешествием во времени, — это «интеллектуальная игра, в сущности, фантазирование, которое трансформирует в логическом или псевдологическом ключе сегодняшние научные гипотезы. <...> Оно не демонстрирует нам ничего серьезного, но лишь следствия определенного рода умозаключений...»⁵¹.

Лем считает, что в основе всех бесчисленных путешествий во времени лежит логическая структура, которую он называет «временной петлей». Он различает несколько типов «петли», например «минимальную петлю», крайним примером которой может послужить рассказ Роберта Хайнлайна «Все вы зомби» (All You Zombies, 1959). Вот лемовский пересказ сюжета этого рассказа:

Некая девушка беременеет от человека, который исчезает. Она рождает ребенка или, вернее, производит его на свет с помощью кесарева сечения. Во время операции доктора обнаруживают, что она гермафродит и что необходимо (по причинам, не объясненным автором) изменить ее пол. Она выходит из клиники как молодой человек, который только что, поскольку он был до недавнего времени женщиной, родил ребенка. Она долго ищет своего соблазнителя, до тех пор покуда не обнаруживается, что она сама им была. Мы получаем следующую круговую ситуацию: один и тот же индивид во времени T^1 был одновременно и девушкой и ее партнером, так как девушка, превращенная в мужчину хирургической операцией, была перенесена рассказчиком во время T^1 из будущего времени T^2 . Рассказчик, путешественник во времени, «перенес» молодого человека из времени T^2 во время T^1 , чтобы он смог соблазнить «самого себя».

Девять месяцев спустя родился ребенок. Рассказчик украл его и взял с собой назад во времени, в момент T^0 , чтобы оставить его под деревом у детского приюта. Таким образом, круг полностью замкнулся: один и тот же индивид является «отцом», «матерью» и

⁵⁰ А. Арно и П. Николь. Логика, или искусство мыслить. М., Наука, 1991, с. 360—364.

⁵¹ Stanislaw Lem. The Time-Travel Story and the Related Matters of Science-Fiction Structuring. — In: Stanislaw Lem. Microworlds. London, Mandarin, 1991, p. 152—153.

«ребенком». Иными словами, человек сам себя оплодотворил и родил⁵².

«Большая петля» касается не рождения ребенка, но происхождения мира и воспроизводит ту же логическую парадоксальную структуру. Не трудно заметить, что «*La jetée*» следует той же кольцевой структуре, которая, несмотря на свою абсолютную, поражающую воображение парадоксальность, безостановочно воспроизводится фантастами, так как путешествие во времени всегда имеет структуру петли. У Маркера мальчик видит, как сам он погибает в будущем, но в прошлое он может проникнуть только потому, что когда-то он в памяти отчетливо зафиксировал именно этот момент. Конечно, такая структура возможна только в рамках логического времени, которое не знает разделяющей будущее и настоящее точки «теперь», соединяющей в себе, как «картинка» Витгенштейна, позитивно сущее и негативное, не существующее. Вся структура такого рода сюжетов целиком ориентирована на исследование парадоксов причинности, принимающих видимость «образа».

Историография обыкновенно пытается описать прошлое как ряд событий, логически связанных между собой и вытекающих друг из друга. История превращается в историографии в логическую цепочку. Морис Мандельбаум посвятил критике каузального понимания истории множество страниц. По мнению Мандельбаума, главная ошибка историков (и вообще людей, видящих в прошлом каузальные цепочки) заключается в том, что они приписывают каузальности характер временной последовательности, как если бы одно событие следовало за другим, в то время как каузальность, по мнению философа, чаще всего действует внутри одного и того же континуума. Мандельбаум пишет: «...мы не всегда видим причину и следствие как два различных и отдельных события. В таких случаях причина и следствие являют себя как взаимосвязанные аспекты единого события, чью непрерывность мы непосредственно воспринимаем...»⁵³ Но именно «картинка» и позволяет создать

⁵² Stanislaw Lem. The Time-Travel Story and the Related Matters of Science-Fiction Structuring. — In: Stanislaw Lem. Microworlds. London, Mandarin, 1991, p. 141—142. Аналог логическим парадоксам научной фантастики можно найти в мистической теологии, например у Майстера Экхарта. Согласно Экхарту, человек до своего рождения находился в божестве, с которым был идентичен. В такой перспективе человек оказывается собственным творцом. В знаменитой проповеди «Блаженны нищие» Экхарт говорил: «Там я первопричина себя самого, моего вечного и временного существа. Только в этом я родился. По вечной сущности моего рождения не могу я никогда умереть. По вечной сущности моего рождения я был от века, есмь и в вечности пребуду!» (Мейстер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения. М., Мысарет, 1912, с. 133—134).

⁵³ Maurice Mandelbaum. The Anatomy of Historical Knowledge. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977, p. 52. Мандельбаум строит свою аргументацию как критику ассоцианизма Юма, который предполагает атонизм элементов.

образ инкорпорированности, связанности разных независимых элементов. В такой перспективе следствие — это просто конец процесса, причина которого является его началом. Философ приводит множество примеров: например, летняя гроза, в развитии которой можно выделить различные стадии, складывающиеся в нашем сознании в причинно-следственную цепочку. Гроза, однако, по мнению Мандельбаума, должна пониматься не как каузальная цепь, но как общая трансформация некоего *гештальта*, каждый элемент которого подвергнут изменению: «Это “сама гроза” вызывает ветер, дождь и гром, и мы не выделяем индивидуальных отношений, имеющихся между ее аспектами»⁵⁴.

Любопытно, однако, что, критикуя модель причинности как простую *репрезентацию* в виде временной *цепочки* протекающих во времени событий, Мандельбаум противопоставляет ей *тотальность*, которую он не случайно, конечно, связывает с гештальтом гештальтпсихологии, основанным, по его собственным словам, на таких принципах, как «хорошая континуальность» (good continuation) и «закрытость» (closure)⁵⁵. Мандельбаум не понимает, что причинная цепочка событий, имитирующая временную прогрессию и логически идущая от одного элемента к другому, в сущности, уже содержит в себе зародыш той тотальности, в которой конец совпадает с началом или, как в аристотелевском «переломе», один полюс выворачивается в другой. Эта тотальность — «образ» Витгенштейна, о котором последний писал: «Предложение, картина, модель — в отрицательном смысле — напоминают твердое тело, ограничивающее свободу движения других тел; в положительном смысле они напоминают ограниченное твердой субстанцией место, занимаемое неким телом» (4.463)⁵⁶. Закрытость, ограниченность, «твердость» гештальта — это в конечном счете логический же образ времени любой художественной фабулы. И Аристотель понимал это гораздо яснее, чем Мандельбаум.

Как известно, еще Кант утверждал, что мы просто не в состоянии воспринимать явления иначе, чем располагая их в некие последовательные цепочки. Эту функцию Кант приписывал синтетической способности воображения⁵⁷. Но это значит, что, по Канту,

⁵⁴ Ibid., p. 60.

⁵⁵ Ibid., p. 58.

⁵⁶ Людвиг Витгенштейн. Философские работы, часть 1, с. 34.

⁵⁷ «...я сознаю только то, что мое воображение полагает одно раньше, другое позднее, а не то, что в объекте одно состояние предшествует другому; иными словами, посредством одного лишь восприятия объективное отношение следующих друг за другом явлений остается еще не определенным. Для того чтобы это отношение между двумя состояниями познать определенно, нужно мыслить его так, чтобы посредством его было с необходимостью определено,

время вообще может даваться нам только как логические причинные цепочки⁵⁸.

Потребность трансформировать время в самозавершенную тотальность — самая интересная черта этой структуры петли. В таком сюжете всегда есть повторение прошлого, всегда возвращение назад, всегда открытая и необратимая темпоральность трансформируется в закрытую и самодостаточную тотальность, которая внутренне завершена в себе. Фабула «La jetée» не может продолжаться просто потому, что она замкнулась в кольцо, в котором детство героя совпало с его смертью. В этом смысле петля — наиболее полное выражение аристотелевского действия как некоего законченного целого, имеющего начало и конец. Но петля интересна и тем, что она соединяет начало с концом, спрессовывает их вместе и таким образом буквально становится эквивалентной моменту, в котором, согласно Аристотелю, соседствуют начало и конец, или *peripeteia* из его же «Поэтики», производящей полную реверсию полюсов⁵⁹.

Это соединение начала с концом интересно и тем, что оно хотя формально и отсылает к некой темпоральности, к движению, име-

которое из них должно полагаться раньше и которое позднее, а не наоборот. Но понятие, содержащее в себе необходимость синтетического единства, может быть только чистым рассудочным понятием, которое не заключено в восприятие, и в данном случае это — понятие *отношения причины и действия*, из которых первое определяет во времени второе как следствие, а не как нечто такое, что могло бы предшествовать только в воображении (или вообще не могло бы быть воспринято). Следовательно, сам опыт, т.е. эмпирическое знание о явлениях, возможен только благодаря тому, что мы подчиняем последовательность явлений, стало быть всякое изменение, закону причинности; таким образом, сами явления как предметы опыта возможны только согласно этому же закону» (Кант. Критика чистого разума. М., Наука, 1994, с. 153).

⁵⁸ Микель Дюфрени заметил по этому поводу, что разные объекты в нашем восприятии вынуждают нас по-разному воспринимать время. Вид дома не заставляет нас мыслить никакой последовательности, а плывущий по реке корабль заставляет. Значит, замечает он, восприятие все-таки предшествует работе воображения, строящей схемы временной последовательности (Mikel Dufrenne. *La notion d'«a priori»*. P., PUF, 1959, p. 104—105).

⁵⁹ Такого рода форма завершения текста представляется единственно возможной главному герою романа Томаса Бернхарда «Исправление» (Korrektur) Ройтхамеру, прототипом для которого, кстати, послужил Витгенштейн. Ройтхамер пишет тексты и строит сооружение — идеальный конус, — которые могут быть завершены только с помощью тотального исправления: «он завершил его [конус], полностью его исправив, это его собственные слова, до такой степени, что он стал значить нечто противоположное своему исходному значению. Эссе стало завершенным эссе только тогда, когда Ройтхамер вывернул его так, чтобы оно означало прямо противоположное, с помощью чудовишного проноеса тотального исправления...» (Thomas Bernhard. *Correction*. New York, Vintage, 1983, p. 62).

ющему начало и конец, но поскольку начало и конец совпадают, то и движение оказывается мнимым. Логическая темпоральность таких фабульных конструкций, как и темпоральность момента, предлагает нам подобие движения, время в формах совершенной неподвижности и повторяемости. Куда бы ни двигалась точка, она в конце концов оказывается все в том же начале своего пути. Такого рода структура получила в схоластике название *aevum*. *Aevum* использовался Фомой Аквинским для определения времени ангелов, которые не имеют материальности, вечны, но обладают волей и могут участвовать в событиях, имеющих временное измерение. *Aevum* — это третий порядок длительности, снимающий абсолютность различия между *punctus movens*, имеющим начало и конец, и *punctus stans*, характеризующим вечность. Френк Кермоуд, считающий *aevum* временем романа, пишет, что ему соответствует «момент внимательности души» у Августина, в котором происходит «интеграция прошлого, настоящего и будущего, бросающая вызов временной последовательности»⁶⁰.

Форме временной петли обычно соответствует навязчивость повторов, которая обнаруживается и в «*La jetée*», и в «Случае» Кесслёвского, и в «Бойне № 5» Джорджа Роя Хилла, и в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Войцеха Хаса, и в «Ангеле-истребителе» Бунюэля, и в «Беги, Лола, беги» Тиквера⁶¹, и во многих других фильмах. Показательно, что культовым фильмом для Маркера был «*Vertigo*» («Головокружение») Хичкока. В фильме «Без солнца» режиссер даже отправляется в Сан-Франциско в поисках мест, где снимался этот фильм. В «*La jetée*» Маркер прямо цитирует «*Vertigo*», например в том эпизоде, где герой и девушка его прошлого ищут на срезе секвойи момент времени, в котором они существуют (илл. 116, 117). Этот эпизод буквально повторяет аналогичный эпизод в «Головокружении» с участием Джеймса Стюарта и Ким Новак (илл. 118, 119, 120). По мнению некоторых критиков, Элен Шатлен, играющая у Маркера девушку из прошлого, должна была напоминать Ким Новак из «*Vertigo*». Фильм Хичкока важен для Маркера потому, что является моделью навязчивого повторения прошлого. Недавно Арно Деплешен, комментируя свой фильм «Короли и королева», признался, что моделью для него также по-

⁶⁰ Frank Kermode. *The Sense of an Ending*. New York, Oxford University Press, 1967, p. 69.

⁶¹ «Беги, Лола, беги» являет хороший пример *aevum*'а. Фильм построен на постоянно повторяющемся энергичном беге героини, которая должна спасти своего возлюбленного и успеть к месту встречи за двадцать минут. Она несется по городу под пульсацию музыки *techno*, хотя в целом фильм оставляет впечатление бега на месте, бег Лолы заключен в петлю, которая совершенно его обесмысливает.

*Илл. 116**Илл. 117*



Илл. 118



Илл. 119



Илл. 120

служил «Vertigo», в котором утверждается (впрочем, вслед за Фрейдом), что всякая любовь — это повторение минувшей любви и оживление «погибшего» (или убитого) объекта этой любви. «Беги, Лола, беги» Тиквера неоднократно цитирует «Vertigo» и центральный для него мотив спирали. Герой фильма находится перед баром «Спираль», в казино, где Лола выигрывает в рулетку, над рулеткой висит большая картина, на которой изображена Ким Новак со спины (илл. 121), волосы которой, как и в «Vertigo» (илл. 122, 123), уложены спиралью и т.д. Фильмы, ориентированные на форму логического времени, не только постоянно прибегают к повторению, но и повторяют (в форме, например, цитирования) минувшее кино. И, конечно, образ кольца, завитка, спирали становится ключевым в таком цитирующем возвращении в прошлое. Петля становится временной петлей, которая, в свою очередь, становится *метапетлей* (неоднократно отмечался тот факт, что действие «La jetée» происходит в подземельях нынешней Французской синематеки, а руководитель экспериментов со временем в фильме — Жак Леду, основатель бельгийской синематеки). Это повторение во многом связано с ограниченностью фабульных вариантов, предлагаемых структурой логического времени, бедностью структуры логических цепочек.

Но «La jetée» является метатекстом еще и потому, что позволяет лучше понять само существо кинематографического времени как



Илл. 121



Илл. 122

*Илл. 123*

умственного конструкта. На заре кинематографа Бергсон в «Творческой эволюции» заметил, что кинематограф оперирует не длительностью, но неким искусственным временным конструктом. Ведь субстратом киноизображения являются последовательно проецируемые неподвижные фотограммы. Движение, а следовательно и время, вводятся в фильм механизмом нашего восприятия. Мы вынуждены пренебрегать реальным движением между неподвижными фотограммами. Интервалы между ними мы заполняем сами неким единообразно-абстрактным, усредненным движением, которое Бергсон называет «становлением вообще». Но, считал философ, и само познание, то есть превращение реальности в логическую репрезентацию, действует согласно кинематографическому методу:

Таким образом, применения кинематографического метода приводят <...> к постоянным повторениям, и ум, никогда не находя себе удовлетворения и не умея нигде остановиться, приходит к убеждению, что своею неизменностью он подражает движению в самой действительности⁶².

⁶² Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память, с. 341.

Кинематографический механизм позволяет нам питать иллюзию того, что наше сознание совпадает с существованием внешнего мира и дает адекватную его картину. Он позволяет нам принять схему разума за реальность.

После сказанного я могу наконец сформулировать причины своей неудовлетворенности фильмом Вуди Аллена. Я пытался показать, что случайность, жребий и идея рамификации, раздвоения времени, связанная со жребием, — это чисто логический конструкт, из которого вытекает иной логический конструкт — фабула. При этом момент выбора, случайности обыкновенно связан в кино с остановкой движения, в то время как фабула, следующая за этой остановкой, кажется разворачивающейся во времени. Но, как понимал уже Аристотель, это разворачивание мнимое. *Действие* фабулы имеет смысл только в той мере, в какой оно имеет начало и конец, а потому завершено и кристаллизировано в форме, которая так или иначе сама выпадает из времени. Раздвоение времен — это лишь логическая операция, не имеющая отношения ко времени как таковому, но именно к разворачиванию логической причинно-следственной цепочки. Остановка времени, момент жребия в действительности не располагаются в плоскости времени, но приводят к трансформации времени в фабулу. Фабула же, как и всякая логическая структура, ограничена набором вариантов, возможных для участвующих в ней элементов. Поэтому, несмотря на аристотелевские «переломы» и «узнавания», она в действительности не может нести в себе ничего оригинального, но лишь логическую смену одной полярности на другую. В результате, *как только в фильме возникает идея случайности, непредсказуемости, она парадоксально влечет за собой тривиальность и предсказуемость*. В этом смысле парадоксальность «*La jetée*» в полной мере показательна. Парадокс путешествия во времени с неизбежностью конструируется в петлю, в которой совпадают смерть и рождение (или детство). Оригинальность фабулы оказывается банальностью. Именно поэтому игра со временем, как только она приобретает логическую структуру, всегда ведет вместо неожиданности к повторениям, которые имплицитны для такой структуры.

«*Match Point*» демонстрирует непреложность этого правила. Как только в фильме возникает момент жребия, следующая за ним фабула обречена на тривиальность, так как сам момент жребия не оставляет автору никакой иной возможности, кроме двух логических вариантов: 1) Крис убивает Нолу и терпит наказание или 2) Крис убивает Нолу и выходит сухим из воды. Тривиальность вписана в саму структуру случайности как логического переключателя причинных цепочек. Но именно это и отличает «*Match Point*» от предшествующих и куда менее предсказуемых творений Вуди

Аллена. Именно это и делает его самым голливудским фильмом режиссера. Ведь Голливуд в принципе не знает поэтики времени, но только поэтику фабульных цепочек.

7. СХОДЯЩИЕСЯ ТРОПИНКИ

Модели расходящихся тропинок по видимости противостоит иная модель случайности, которую можно назвать моделью сходящихся тропинок. Модель эта, получившая распространение в последние годы и явно направленная против голливудской линейности, строится следующим образом. Режиссер показывает нам фрагменты жизни различных персонажей (в «Babel» Алехандро Гонсалеса Иньярриту персонажи принадлежат разным континентам и культурам — США, Мексике, Японии и Марокко), жизни которых каким-то образом, *случайно*, входят в соприкосновение и порождают некое событие. Ничто не предопределяет встречи этих разрозненных линий. Если внутри каждой линии и можно обнаружить причинно-следственные связи, то между линиями таких связей нет, так как причинность, будучи элементом логической структуры, имеет линейный характер. Но эти разобщенные линии в какой-то момент сходятся, образуя структуру *сходящихся тропинок*, в которой приобретает особое значение момент их схождения, *телеологический кайрос*.

О такой системе Шопенгауэр писал, что случай в ней «обозначает совпадение во времени того, что не связано причинностью»⁶³. Философ предложил умозрительную модель такого рода случайных взаимодействий:

Если мы вообразим себе теперь отдельные причинные цепи в виде меридианов, идущих в направлении времени, то все одновременное и именно потому не стоящее между собой в непосредственной причинной связи, можно будет обозначить параллельными кругами. И хотя лежащее под одним и тем же параллельным кругом не находится между собой в непосредственной зависимости, все-таки благодаря сплетениям всей сети или тянущейся в направлении времени совокупности всех причин и действий оно косвенно стоит в какой-нибудь, хотя бы и отдаленной, связи: и потому его теперешняя одновременность есть нечто необходимое. На этом

⁶³ Артур Шопенгауэр. Трансцендентное умозрение о видимой преднамеренности в судьбе отдельного лица. — А. Шопенгауэр. Собрание сочинений в шести томах, т. 4. М., Terra-Республика, 2001, с. 160.

и зиждется случайное совпадение всех условий какого-нибудь в высшем смысле необходимого действия⁶⁴.

Эта идея каузальной недетерминированности и одновременно неслучайности (в силу их одновременности) совпадения цепочек событий легла в основу предложенной Карлом Густавом Юнгом теории «синхронистичности» (*Synchronizität*), которую он отличал от простой временной синхронности. События, подпадающие под эту категорию, обычно называются нами совпадениями. Но многократное совпадение в какой-то момент представляется нам чем-то большим, чем случайностью.

Когда я, например, сталкиваюсь с фактом, что мой трамвайный билет имеет тот же номер, что и театальный билет, который я купил вслед за ним, и что тем же вечером в телефонном разговоре то же число упоминается вновь, на сей раз как номер телефона, причинная связь между этими событиями кажется мне крайне невероятной, хотя и очевидно, что каждое из них имеет свою причинность⁶⁵.

Юнг объяснял это явление психической детерминированностью времени и пространства, которая позволяет совпадение различных психических состояний с некими внешними событиями. Это совпадение и приводит к ощущению значимых параллелей. Иными словами, «синхронистичность» возникает как результат неоднократного проецирования архетипа на определенную пространственно-временную конфигурацию, в которой нам дается внешний мир.

Система «схождений» отчасти напоминает «ризому», «ассамбляж» Делёза и Гваттари, когда «поверхности» (в самом широком смысле слова) расчерчиваются множеством сходящихся и расходящихся линий. Эти ассамбляжи, в сущности, противостоят сверхкодированию знаковых моментов, кайросов, в которых происходит (если использовать выражение Гваттари) «триангуляция», то есть кристаллизация связей в форме треугольника (как, например, в структуре Эдиповых отношений).

Любопытным комментарием к отношению структуры схождения к структуре «триангуляции» может послужить недавний впечатляющий режиссерский дебют Гелы Баблуани «13 Tzemeti» (2005, *tzemeti* — по-грузински «13»). Герой фильма, живущий во Франции

⁶⁴ А. Шопенгауэр. Собрание сочинений в шести томах, т. 4. М., Терра-Республика, 2001, с. 161.

⁶⁵ C. G. Jung. *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle*. Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 8.

молодой грузин Себастьян, сам не зная того, попадает в подпольную сеть, организующую кровавый тотализатор. Участники, на которых ставят огромные денежные ставки, играют в русскую рулетку, с каждым коном уносящую их жизни. Как и следует ожидать, Себастьян выходит единственным живым победителем из этой кровавой игры случая. Когда же на следующее утро он возвращается в поезде домой, его убивает узнавший его участник вчерашней игры. В игре принимают участие 13 человек, Себастьян участвует в бойне под номером 13, который приносит ему удачу в игре жребия, альтернативных тропинок, кьеркегоровского «или/или». Но это же число оказывается роковым в мире случайно сходящихся троп (Себастьян и его убийца случайно оказываются в одном поезде). Мир альтернатив, моментов выбора, хотя, казалось бы, и принадлежит случайному, все-таки до такой степени искусственен, что едва ли действительно прочитывается как неорганизованный, не «триангулированный» мир повседневности⁶⁶.

Различие между моментом жребия в фильмах типа «Match Point» и моментом случайности в фильмах, построенных по модели «схождения», прежде всего заключается в иной сущности кайроса. В «Match Point» в моменте как бы уже заключена вся *последующая* логика нарратива. В кайросе сходящихся троп не заключено никакой формы, никакой логики. *Кайрос «расходящихся тропинок» — это привилегированный момент в его античном понимании, то есть это момент, в котором сконденсирована форма, в котором так или иначе содержится разворачивающийся из нее нарратив. Это момент кристаллизации, выпадающий из движения и времени.*

Кайрос случайного схождения — это тоже привилегированный момент, но одновременно это «какой-то», ничем не примечательный момент, который Делёз называл «instant quelconque». Одним из основных свойств кинематографа Делёз считал как раз непримечательность составляющих его моментов (например, неподвижных фотограмм, из которых складывается фильм):

Примечательный или единичный момент остается каким-то моментом среди прочих. В этом, собственно, и заключается разли-

⁶⁶ Сходная история рассказывается героиней последнего романа Агнона «Ad Nena» («По сей день», 1952) Бригиттой Шиммерман — попечительницей лечебницы для раненых Первой мировой войны. Бригитта рассказывает о солдате-везунчике: «...был один солдат, который был так легко ранен, что не стоило тратить бинта на его перевязку. Тем не менее врач расположился к нему и положил на несколько дней в палату для выздоравливающих. На пути из госпиталя его поезд столкнулся с другим поездом. Большинство пассажиров скончались на месте, а солдат умер от полученных им ранений» (S. Y. Agnon. To This Day. New Milford — London, The Toby Press, 2008, p. 66).

чие между современной диалектикой, принадлежность к которой провозглашает Эйзенштейн, и древней диалектикой. Последняя принадлежит к разряду трансцендентных форм, актуализирующихся в движении, в то время как первая — это производство и столкновение единичных точек, имманентных движению⁶⁷.

Если кайрос «Match Point» предопределяет и объясняет нарратив фильма, то кайрос сходящейся структуры не обладает формой, предопределяющей развитие линий. Это «какой-то момент», но это и *особый* момент, потому что именно он придает определенный смысл движению линий к точке их встречи.

Примером такой конструкции может послужить фильм Михаэля Ханеке «71 фрагмент хронологии случайности» (1994). Здесь представлено в «параллельных» фрагментах существование различных персонажей — одинокого старика, студента, семьи с больным ребенком и т.д. Ничто, кроме принадлежности одному городу и одному времени, не связывает этих людей между собой. Фрагменты жизни этих «случайных» персонажей перемежаются монтажом теленовостей, в которых события, происходящие в мире, — катастрофы, войны и прочее — совершенно случайно соединяются на телеэкране, создавая некую целостность, которую можно назвать *актуальностью* планеты. Мир, в котором мы живем, таким образом, представляется именно безостановочным случайным схождением линий. И точкой этого схождения оказывается экран. Все персонажи Ханеке в какой-то момент совершенно *случайно* встречаются в очереди к окошку местного отделения банка. Рядом с банком находится автозаправка. Торопящийся студент не может заплатить за бензин, потому что у него не хватает наличных. Он бросается в банк, чтобы снять деньги со счета, но его отправляют к банкомату, который *случайно* не работает. Теряющий терпение молодой человек вдруг выхватывает пистолет, без всякой видимой причины начинает стрелять в посетителей банка и в конце концов лишает жизни себя самого.

Линии сходятся, жизни персонажей совершенно случайно обрываются в банке в один и тот же момент. Каждая из этих линий развивается по своим причинам, но драматический момент конца, кризиса ничем, кроме случайности, не предопределен. И момент этой случайности — «какой-то», он не имеет формально-логической связи со случившимся. Отчасти убийство случается потому, что накатанная жизнь убийцы неожиданно сталкивается с рядом незначительных сложностей: банкомат отказывается работать, во-

⁶⁷ Gilles Deleuze. Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 15.

дители требуют, чтобы студент убрал мешающую им машину с заправки, а он не может этого сделать, так как не в состоянии расплатиться, и т.д.

И хотя кайрос сходящейся структуры — это всего лишь «какой-то момент», традиция подчеркивает его необыкновенность. Прежде всего это связано с тем, что в структурной модели сходящихся тропинок кайрос обыкновенно совпадает с моментом смерти. Например, в романе Торнтона Уайлдера «Мост короля Людовика Святого» кайрос фиксируется как момент крушения моста в Перу 20 июля 1714 года. На этом мосту случайно встречаются пять ничем не связанных путников, и все они гибнут в катастрофе. Сам момент встречи — это «какой-то момент». Сколько раз мы проходим или проезжаем по мостам, по которым идут и едут другие люди, с которыми мы непреднамеренно встречаемся. Но этот «какой-то момент» встречи проходит и исчезает среди прочих. «Какой-то момент» приобретает значимость благодаря катастрофе, смерти. Смерть обозначает предельный телос (конечную цель) пути. А случайность схождения и непредсказуемость катастрофы придают смерти особенно значимый характер.

Если исключить из модели сходящихся тропинок смерть, то время в ее логическом измерении исчезнет. Именно это демонстрируют некоторые фильмы, которые пытаются избавиться от модели линейного времени и, соответственно, линейной (логической) наррации. К таким радикальным фильмам относится, например, «Болото» (La Ciénaga, 2001) Лукреции Мартел. Фильм повествует о жизни семьи и их знакомых жарким аргентинским летом. В центре фильма загородный дом немолодой хозяйки Мехи и его обитатели. Меха и ее подруга Тали постоянно обсуждают перспективу поездки в Колумбию под предлогом покупки школьных принадлежностей для детей. Но даже эта попытка вырваться из паутины бытовых пустяков заканчивается провалом. Время в фильме распределяется на множество мелких ручейков, которые постоянно сходятся друг с другом, полностью нейтрализуя возможность какого бы то ни было движения. Метафорой времени становится «болото», вынесенное в название фильма, где схождения линий блокируют всякую возможность развития. Время, по существу, останавливается. Смерть также, и еще более решительно, блокирует всякую перспективу дальнейшего развития, но, в отличие от мира Мартел, маркирует момент как предельно значимый.

Хорошо видно, каким образом «какой-то момент» становится «эксклюзивным моментом», в фильме Пола Томаса Андерсона «Магнолия» (1999). Андерсон, находящийся под сильным влиянием Роберта Олтмена, любит олтменовский тип наррации, в котором действие составляется из множества параллельных микроис-

торий. Особенно последовательно это нарративное многоголосие разработано в «Нэшвиле» (1975) и в «Short cuts» («Короткая нарезка», 1993). В «Нэшвиле», кстати, имеется «случайное убийство», когда персонаж в исполнении Дэвида Хейворда (David Hayward), то и дело мелькающий в фильме со скрипичным фугляром, вдруг увлекает из него пистолет и стреляет во время концерта в звезду поп-музыки Барбару Джин (Рони Блэкли). Джин в предшествующем эпизоде уже обнаружила определенную неадекватность, а ее убийство предстает также как акт психического помешательства. Олтмен делает все, чтобы убийство попало в зону антиклимакса, спада, а не стало эмблематическим смысловым моментом. Это и понятно, ведь Олтмен мыслит свой фильм как антиголливудский.

Андерсон берет олтменовскую структуру, но переносит ее на материал голливудской мелодрамы, тем самым в значительной степени лишая ее смысла. В его руках «какой-то момент» становится сверхнагруженным. В начале «Магнолии» режиссер даже обыгрывает эту семантическую перегруженность момента случайности. Фильму предпослан многоступенчатый пролог, в котором приводятся примеры многозначительной случайности.

Первый пример касается случая на пожаре. Самолет, участвующий в тушении лесного пожара, зачерпывает воду из озера, и вместе с водой в ковш попадает аквалангист, которого пилот, не ведая о нем, сбрасывает на дерево в горящем лесу. Аквалангистом оказывается работник местного казино (вот она, тема случая, выведенная на поверхность!), где накануне, ни о чем не догадываясь, с ним случайно встречался летчик. Впечатление, произведенное на последнего неслыханным совпадением и виной, толкает его на самоубийство, которое он и совершает. Это типичный вариант юнговской синхронистичности, хотя и поданный Андерсоном иронически.

Второй пример кайроса еще более впечатляющий: В 1958 году в Лос-Анджелесе семнадцатилетний Сидни Беринджер решает покончить счеты с жизнью, бросившись с крыши девятиэтажного дома. На уровне второго этажа мойщики стекол установили защитную сетку, так чтобы человек, упав в нее, должен был сохранить жизнь. Однако, как объясняет голос за кадром, неудавшееся самоубийство (а факт самоубийства подтверждается предсмертной запиской, найденной в кармане Сидни) становится по воле случая удавшимся убийством. Дело в том, что во время прыжка Сидни с крыши тремя этажами ниже, в квартире его родителей, происходит ссора отца и матери. Мать, как это было принято в семействе Беринджеров, угрожает отцу охотничьим ружьем и в ярости нажимает на курок. Заряд пробивает окно и попадает прямо в тело Сидни, пролетающего в этот момент мимо окна. Таким образом, Сидни убивает его собственная мать в момент, когда он пролетает

мимо окна собственной квартиры, так что он достигает страшной сетки уже мертвым. Кроме того, выясняется, что родители, хотя и имели привычку угрожать друг другу оружием, никогда не заряжали домашних ружей. Мальчик-сосед свидетельствует, что ружье зарядил сам Сидни, зная о привычке родителей использовать его в семейных скандалах. Таким образом, в конечном счете Сидни сам непреднамеренно оказывается виноватым в собственном убийстве, почти как в схемах путешествия во времени, когда человек сам себя рождает. Но в более широкой перспективе выстрел матери оказывается лишь исполнением воли сына, который хотел покончить самоубийством и не смог бы этого сделать, не заряди он случайно семейного ружья.

История с зарядкой ружья и выстрелом вводит в ситуацию элемент русской рулетки, то есть жребия в чистом виде. Таким образом, у Андерсона случай как телос, как результат схождения тропинок неожиданно вбирает в себя случай как жребий, то есть как момент их расхождения. Не случайно, конечно, у Андерсона такую роль играет мотив падения, показанного с разных точек зрения и с разной скоростью. Падение — это, конечно, квинтэссенция события выбора, жребия. Показательно и то, что, хотя смерть в структуре схождения — это всегда финал истории (и это хорошо видно у Ханеке), Андерсон вводит свои истории в пролог фильма, а «случай» Сидни повторяется им несколько раз и снимается то сверху, то снизу (илл. 124), то через окно комнаты, в которой ругаются родители (илл. 125). Падение Сидни к тому же становится объектом иронических схем, где на общем плане графически изображается траектория падающего тела до окна квартиры, траектория пули, пересекающей траекторию тела (илл. 126), траектория тела после попадания в него пули и до того, как оно падает в сетку (илл. 127). Сам финал схождения линий — смерть — тем самым нарративизируется, растягивается во времени. Андерсон даже специально на крупном плане фиксирует момент попадания пули в тело Беринджера (илл. 128).

Лессинг писал в «Лаокооне» о «*fruchtbar Moment*» — «чреватом возможностями моменте». Он утверждал, что, поскольку живопись не может передавать последовательную цепочку событий, она должна изображать «момент, чреватый последствиями», то есть момент, когда действие еще не достигло кульминации, и оставлять воображению свободу домыслить те последствия, которые вытекают из этого момента. Лессинг приводил в пример картину Тимомаха, изображающую момент, предшествующий убийству Медеей своих детей. Самое страшное еще не случилось, и зритель свободен воображать весь ужас грядущего момента. Лессинг противопоставлял «*furchtbar Moment*» — страшный, ужасающий момент — и



Илл. 124



Илл. 125



Илл. 126



Илл. 127



Илл. 128

«fruchtbar Moment», которым, собственно, и является момент убийства⁶⁸. Чреватый момент, по замечанию Саймона Рихтера, отрицает себя, отсылая к будущему. Ужасающий момент ведет к тому, что «впечатление преходящести ослабляется и уступает место отвращению и ужасу. Ужасающий или ужасный момент отказывается от-

⁶⁸ Г.-Э. Лессинг. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1953, с. 398—399. Это противопоставление было намечено еще Горацием в «Науке поэзии» (183—188) на примере, в том числе, и Медеи:

...ты не выноси на подмошки,

Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.

Пусть малюток детей не при всех убивает Медея,

Пусть нечестный Атрей человеческого мяса не варит,

Пусть не страдает Кадм змеею, а птицею — Прокна:

Видя подобное, я скажу с отвращеньем: «Не верю!»

(Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., Художественная литература, 1970, с. 388. Пер. М. Л. Гаспарова).

рицать себя; он удерживает воображение зрителя и в конце концов разлагается на его глазах, понуждая его столкнуться с его материальностью»⁶⁹.

Чреватый момент Лессинга имеет нечто общее с моментом жребия, потому что в нем сохраняется возможность выбора. И хотя воображение обычно ведет нас к хорошо известному концу, возможность иной логики событий в подтексте сохраняется. Лессинг писал, что на картине Тимомаха Медея показана во власти двух борющихся в ней страстей — ревности и любви к детям. Приостановка действия перед кульминацией во «fruchtbar Moment» неизбежно читается как фиксация неопределенности, нерешительности, как борьба возможностей. Лессинг писал: «...нерешительность Меден именно потому и не оскорбляет нас, что мы желаем, чтобы и в самой действительности все на этом и остановилось, чтобы борьба страстей никогда не прекращалась или, по крайней мере, длилась бы до тех пор, пока время и рассудок ослабят ярость и принесут победу материнским чувствам»⁷⁰.

«Fruchtbar Moment» Лессинга оказал влияние на Кьеркегора, в частности на его книгу «Страх и трепет»⁷¹, где уделяется особое внимание моменту перед жертвоприношением Исаака Авраамом, моменту, когда рука Авраама с ножом уже занесена над телом сына. Этот момент приостановки действия называется Кьеркегором моментом «телеологической приостановки этического». Именно в этот момент душа попадает во власть страха и трепета неопределенности, то есть все-таки выбора.

В «Магнолии» Андерсон как бы спрессовывает «fruchtbar Moment» и «furchtbar Moment», чреватое и ужасное тут парадоксально сливаются. Андерсон постоянно прокручивает момент смерти, тот самый, которого рекомендовал избегать в изображении Лессинг. И при этом он пытается вписать в смерть и убийство момент неопределенности, случайности и выбора. Но именно в момент смерти неопределенность полностью элиминируется. Все мы знаем, что умрем, но не знаем как и когда. Смерть делает бессмысленным спекуляции на тему путей, которыми она приходит, она бесповоротно отменяет предшествующую ей неопределенность.

Пример Андерсона интересен тем, что он показывает, каким образом «какой-то момент» пересечения сходящихся линий в сис-

⁶⁹ Simon Richter. *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain*. Detroit, Wayne State University Press, 1992, p. 72.

⁷⁰ Г.-Э. Лессинг. Избранные произведения, с. 399.

⁷¹ См.: Lasse Høne Kjældgaard. «The Peak on Which Abraham Stands»: the Pregnant Moment of Søren Kierkegaard's «Fear and Trembling». — *Journal of the History of Ideas*, v. 63, n° 2, April 2002, p. 303—321.

теме наррации, тяготеющей к мелодраме и голливудским стандартам, начинает выворачиваться в момент жребия, во «*fruchtbar Moment*». Андерсон педалирует важность «какого-то момента», стремясь превратить его в привилегированный момент причинно-следственной, логической цепочки. Впрочем, это превращение почти неизбежно в системе западной поэтики, вытекающей из аристотелевского понимания времени.

Глава 20

ПО ТУ СТОРОНУ МОМЕНТА (Чжан Имоу)

Западное понимание случайности обыкновенно связано с идеей момента, приостановки, точки пересечения линий и т.д. Но такое понимание случайности не характерно для восточной традиции. Здесь, как мне представляется, господствует иной тип неопределенности. В этой главе я сосредоточусь на одном эпизоде из фильма Чжан Имоу «Дом летающих кинжалов» (2004). Я не являюсь поклонником последних фильмов этого режиссера и, конечно, понимаю, что наблюдения над фильмами одного режиссера нельзя распространять на целую культуру. Я, собственно, и не претендую на большие обобщения. Моя задача — попытаться разобраться в определенной модели кино, которая, при внешнем сходстве с голливудскими образцами, принципиально от них отличается. В китайском кино (особенно тайваньском) немало режиссеров, которых я ценю выше Чжан Имоу, но они при всем своеобразием в значительно большей степени впитали в себя достижения западного кинематографа. Чжан Имоу представляется мне гораздо более традиционно китайским в своем мышлении.

Чжан Имоу в поисках коммерческого успеха и в духе идеологического конформизма попытался создать собственную версию псевдоисторического фильма, основанного на некой мифологической истории с примесью восточных боевых искусств (ву-шу). Большое место в этих поздних фильмах отводится массовым сценам и впечатляющей монументальности, проявившей себя и вне кинематографа — в театральном опыте на сцене Метрополитен-опера и, конечно, в зрелище открытия Олимпийских игр в Пекине в 2008 году. При этом псевдоисторический кинематограф Чжан Имоу в значительной мере замешен на поверхностной мифологии китайской истории и дешевой философии, часто сопровождающей фильмы с использованием боевых искусств. Псевдодоосская-дзэнская мистика в таких фильмах оказывается мотивировкой для совершенно неправдоподобных полетов персонажей и воздушных пируэтов, поразивших западного зрителя в фильме Анга Ли «Крадущийся тигр, невидимый дракон» (2001). «Дом летающих кинжалов» принадлежит традиции усяпан (wuxia-rían), то есть романов и фильмов вокруг боевых искусств с сильным элементом фантастики, например с участием сверхгероев. Историки возводят этот жанр еще к «Историческим запискам» Сыма Цяня, где, в частно-

сти, в разделе «Убийцы» фигурировали такие сверхгерои, как, например, Цзинь Ке, ставший центральным персонажем нескольких недавних кинематографических «эпосов», отнесенных к эпохе «Сражающихся царств», — «Героя» самого Чжан Имоу, «Императора и убийцы» (1999) Чен Кайге или «Тени императора» (1996) Жу Сяовена. Для усяпяня характерна антигравитационность тел, восходящая к особой технике, которую используют специалисты ушу, так называемому цигун. Борцы ушу тренировались, привязывая к ногам груз, но, конечно, никто из них не мог достичь той антигравитационности, которую демонстрируют летающие на тросах актеры усяпяня.

Я выбрал фильм Чжан Имоу не потому, что он мне нравится, а потому, что этот режиссер стремится к максимально полному контролю над всеми элементами фильма, в том числе такими «неконтролируемыми», как облака, цвет осенних листьев или поверхность озерной воды. Во время съемок предшествующего фильма этого жанра «Герой» Чжан Имоу измучил группу ожиданиями момента, когда гладь горного озера будет совершенно без ряби (такие моменты как будто случались в той местности не более чем двадцать минут в день). Поэтика тотального контроля над случайностью, в значительной мере опирающаяся на новые компьютерные технологии, проникла и в Голливуд и его окрестности. Ее легко распознать в «Kill Bill» Тарантино или в «Матрице» (1999) братьев Вачовски, где главный герой, Томас, может спасти мир, только добившись полного психологического контроля над всеми его измещениями.

Сюжет «Дома летающих кинжалов» запутан до гротескной, с точки зрения западного зрителя, несуразности. Действие происходит в конце танской эпохи, а именно в 859 году. Империя переживает время кризиса, то и дело возникают мятежи. Среди мятежников наиболее серьезную угрозу властям представляет загадочная армия (организация) под названием «Дом летающих кинжалов», занимающаяся грабежом и раздачей денег бедным в стиле Робина Гуда. Лидер мятежников был убит, но организация продолжает действовать. Двум офицерам тайной полиции Ляо (Энди Лау) и Цзиню (Такеши Канеширо) поручается в кратчайший срок поймать и обезвредить загадочного нового лидера мятежников. Цзинь (старший по чину) отправляет Ляо в роскошный бордель под названием «Пионовый павильон». По имеющимся у полиции сведениям, здесь прячется новая танцовщица, якобы связанная с Домом летающих кинжалов. Этой танцовщицей оказывается слепая девушка Мэй (Чжан Цзыи). Она танцует для Ляо невероятно трудный танец Эха. Танец завершается поединком с Ляо, в котором слепая терпит поражение. Она оказывается в застенках полиции, которая принимает ее за дочь погибшего лидера. Ляо и Цзинь ре-

шают инсценировать спасение Мэй из тюрьмы. Ляо должен выдать себя за одинокого воина, известного под именем «Ветер», войти в доверие к Мэй и попытаться с ее помощью найти базу мятежников.

Ляо и Мэй бегут. Цзинь организует их преследование. Ляо вынужден убивать солдат империи, которой он служит. Следует множество изысканно снятых боевых эпизодов, по мере разворачивания которых между Мэй и Ляо возникает чувство доверия, перерастающее, как не трудно догадаться, в любовь. Преследование завершается в бамбуковой роще, где солдаты империи, перепрыгивающие с одного стебля на другой, окружают беглецов и пленяют их с помощью массы бамбуковых прутьев. Но, когда Ляо и Мэй полностью теряют способность к сопротивлению, их преследователей убивают и их самих спасают женщины в зеленых платьях — армия Дома летающих кинжалов. Предводительница, имя которой — Ния и в которой мы узнаем владелицу Пионового павильона, предлагает Ляо взять в жены Мэй, но в момент, когда он соглашается, его связывают и в комнату вносят точно так же связанного Цзиня. Они разоблачены. В этот момент изумленный Ляо обнаруживает, что Мэй — вовсе не слепая, но притворялась. Она объясняет, что выдавала себя за слепую, потому что слепой была дочь погибшего лидера, коей она не является. Ния ведет Цзиня на казнь, но в последний момент освобождает его. Выясняется, что она вовсе не Ния, а Цзинь вовсе не враг, но засланный в имперскую полицию агент Дома летающих кинжалов. Ния оставляет Цзиня наедине с Мэй. Оказывается, он безнадежно влюблен в нее который год. Цзинь пытается овладеть сопротивляющейся Мэй, и его останавливает кинжал, который бросает ему в спину Ния (на сей раз подлинная). Она приказывает Цзиню вернуться к имперским войскам с кинжалом в спине (для большей убедительности), а Мэй она приказывает казнить Ляо. Мэй не выполняет приказа и отпускает Ляо на волю. Фильм кончается мелодраматически-романтическим поединком между двумя соперниками Цзинем и Ляо, в котором Мэй пытается спасти Ляо и сама погибает от кинжала Цзиня. В конце гибнет вся тройка. События, происходящие после битвы в бамбуковой роще и в основном сводящиеся к безостановочной смене личин и идентичностей и к выяснению, кто кого любит, занимают в двухчасовом фильме почти 50 минут.

Я довольно подробно описал вторую половину фильма, потому что именно здесь обнаруживается нелепость фабулы, где все оказываются не теми, за кого они себя выдают. Сложность интриги объясняется необходимостью заманить имперские войска в ловушку, но о Танской империи в конце забывают, и фильм превращается в чистый любовный треугольник со смертельным исходом для всех его участников. Интрига неоправданно запутана и со-

вершено не выдерживает критики. Цзинь, который и так знает местоположение Дома летающих кинжалов, вынужден долго преследовать Мэй, которую он постоянно подвергает риску смерти, а следовательно и риску провала всей экспедиции. За Мэй следует Ляо — полицейский, вынужденный с большим кровопролитием защищать ее от своих же только для того, чтобы в конце концов изменить собственным хозяевам и сменить свою идентичность. Вся эта сложная игра личин совершенно не оправдана с точки зрения экономики любовного треугольника, который постепенно заслоняет собой все перипетии сюжета.

Я еще вернусь к странностям истории, рассказанной Чжан Имоу. Но сначала я хочу сосредоточиться на одном эпизоде, в котором тема случайности подвергается специальной трактовке. Это эпизод в «Пионовом павильоне», где Ляо подвергает Мэй испытанию танцем Эха. Дело происходит в большом зале, где полукругом размещен сплошной ряд барабанов, за которыми располагаются музыканты (илл. 129). В разрыве составленной из барабанов дуги помещается стол, за которым сидит Ляо. Перед ним миска с сухими бобами. В центре полукруга помещается Мэй. Ляо бросает боб, который ударяет в барабан. Мэй сейчас же делает резкое движение, выбрасывая вперед руку, длинный шелковый рукав которой ударяет в тот самый барабан, куда попал боб. Напомню, что в этом эпизоде Мэй выступает как слепая. Музыка (прежде всего барабаны музыкантов) почти синхронно повторяет ритм движения Мэй и вторит тем ударам, которые наносит шелк ее платья по барабанам полукруга¹. Затем Ляо бросает боб так, что он, отскочив от одного барабана, бьет по другому. Мэй ударяет тканями своей одежды в два барабана (илл. 130). Ляо повторяет бросок боба, усложняя его, — боб теперь движется между многими барабанами, Мэй, как эхо, повторяет за ним его движения и удары. Тогда Ляо швыряет в барабаны все оставшиеся в миске бобы (илл. 131), заставляя сот-

¹ Музыкальные инструменты в этом эпизоде принципиально важны, так как в китайской традиции ноты соответствуют разным месяцам и, соответственно, звуки отражают состояние времени. Клод Ларр пишет: «Качество энергии, или комплекс жизненных принципов, варьируют от сезона к сезону и могут быть выражены в музыкальных терминах. Вибрация столба воздуха в дудке — это мир в миниатюре. Воздух, движущийся в полости внутри земли, здесь представлен дудкой-камертоном и выражает небесную ноту и земной звук. Так как отношения небес и земли меняются от месяца к месяцу, нота, характерная для времени года, и длина дудки тоже меняются. Времена года, музыка и длина — это разные элементы одной и той же реальности» (Claude Larre, *The Empirical Apperception of Time and Conception of History in Chinese Thought*, — In: *Cultures and Time*. Paris, UNESCO, 1976, p. 40). Ларр указывает, что музыканты, особенно слепые, играли важную роль в выражении воли небес.



Илл. 129



Илл. 130



Илл. 131

ни бобов биться в барабаны и отлетать от них в прихотливой и абсолютно случайной игре рикошетов. Мэй пускается в танец, блестяще снятый и смонтированный, все ускоряя и ускоряя попадание тканей в барабаны (илл. VI на цветной вклейке). В конце концов, не останавливая танца, она охватывает летящей тканью меч Ляо и пытается его убить (что трудно мотивировать, ведь позже мы узнаем, что она влюблена в него). Танец переходит в боевой поединок.

Бросание боба (показанное Чжан Имоу в замедленном движении, точно так же как и бросание мяча и кольца Вуди Алленом) в принципе не может быть полностью подконтрольно человеческой воле, тем более когда в игру одновременно вступают сотни бобов. Танец Эха — это танец полнейшего овладения Мэй случайностью непредсказуемых траекторий, полного контроля над *match points*.

Напомню рассуждения Криса в начале фильма Аллена: «Во время матча бывает момент, когда мяч попадает в верхнюю часть сетки и долю секунды может двинуться вперед или назад. Если повезет, он двинется вперед, и вы выиграете. Но этого может не случиться, и вы проиграете». В полете мяча есть момент колебания, непредсказуемости, который делает контроль над полетом мяча невозможным. Это момент приостановки времени, момент, выпадающий из динамики движения. Бергсон считал, что момент иммобилизации — это интеллектуальный конструкт, возникающий в результате нашей неспособности поместить себя внутри длительности. Если устранить момент фиксации, то вместе с ним исчезает и возможность выбора, альтернативы, неопределенности. Чжан

Имоу делает именно это: бобы никогда не зависают у него в неопределенности временных альтернатив. Тем самым случайное изымается из движения, которое для западного сознания хаотично, множественно и неопределенно. Использование безостановочно движущихся тканей, с помощью которых Мэй имитирует движение бобов, тут особенно показательно. Ткань, посланная жестом в полет, — это особый объект. В отличие от боба, она прочерчивает в пространстве траектории, в которых присутствуют моменты прошлого и настоящего и угадывается будущее движение. Если ткань у кисти руки реагирует на импульс настоящего, то ткань, удаленная от руки, все еще движется инерцией угасшего импульса. Таким образом, движение ткани несет в себе длительность, в которой нет фиксирующего, разрывающего ее момента².

Нетрудно заметить, что эта поэтика тканей и драпировок прямо отсылает нас к «пафосной формуле» (Pathosformel) Аби Варбурга (см. главы 9 и 10) и пафосу Эйзенштейна. Пафосная формула — это зафиксированная в культуре формула жеста, выражения аффекта³. Она в значительной степени связана с идеей выражения, экспрессии, которая в Германии времен Варбурга часто трактовалась в категориях конфликта противоположных сил (например, активной и реактивной у Ницше). Патетический жест, таким образом, был выражением нескольких действующих в теле противоположных сил. Именно такая комбинация разных сил и направлений динамики придает античным драпировкам в глазах Варбурга способность идеально «фиксировать» (если о фиксации в данном случае вообще может идти речь) формулу пафоса. В складках тканей все еще продолжается движение линий, в то время как тело уже начало иное движение, например, если использовать терминологию Мейерхольда, «отказное движение», то есть «откат» — движение в противоположную сторону. Именно экспрессивность «динамограммы» (по выражению Жоржа Диди-Юбермана) и придает формуле пафоса особое значение.

Эйзенштейн питался в своем теоретизировании теми же источниками, что и Варбург: немецкой теорией экспрессивности, Вундтом и т.д. Он не теоретизировал динамики драпировок, но тоже называл пафос «выходом из себя», который как раз и явлен в полете тканей. Эйзенштейн считал «Одесскую лестницу» в «Броненосце «Потемкин»» образцом пафосной формы:

² См. об этом на примере танцев Лоис Фуллер, в которых ткани играют такую же роль, как и у Чжан Имоу: Михаил Ямпольский. Демон и лабиринт, М., Новое литературное обозрение, 1996, с. 277—305.

³ Варбург писал об «античных формулах усиленных физических или психических выражений <...>, описывающих жизнь в движении» (Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 1999, p. 555).

Темп ускоряется. Ритм нарастает.

И вот с нарастанием устремления движения *вниз* оно внезапно опрокидывается в обратное движение — вверх, головокружительное движение массовки вниз перескакивает в медленно-торжественное движение вверх одинокой фигуры матери с убитым сыном.

Масса. Головокружительность. Вниз.

И внезапно:

Одинокая фигура. Торжественная медлительность. Вверх.

Но это только мгновение. И снова обратный скачок в движение *вниз*⁴.

Чрезвычайно существенно, что между интенсивными движениями *вниз* фигура, идущая вверх, как бы приостанавливает движение. Правда, «только мгновение», но мгновение это существенно. Это как раз тот европейский момент приостановки, который позволяет осуществить членение двух движений. Движение *вниз* у Эйзенштейна должно быть четко противопоставлено движению *вверх*, и эта оппозиция почти неотвратимо ведет к постулированию границы между ними как момента относительного покоя, момента, изъятото из движения. То же самое происходит и когда мы хотим разграничить два движения *вниз* и представить их как два отдельных движения. В главе девятой я уже писал о том, что Эйзенштейн вводит этот момент приостановки времени в структуру «участия» (метексиса) — он отделяет движение к «вещам» от движения к «идеям» (бытию). Но именно такой остановки, такого момента не знает движение тканей, драпировок у Варбурга.

Чжан Имоу использует движение тканей во многих своих фильмах. Длинный эпизод финального поединка в «Герое» весь строится на движении длинных свободных драпировок, окутывающих героев (илл. VII, VIII на цветной вклейке). Сам принцип экспрессивного динамического использования тканей был впервые применен Чжан Имоу в «Цзюй Доу» (1990). С моей точки зрения, основной интерес этого фильма как раз и заключается в открытии режиссером возможностей, представляемых тканями. Этот фильм — мелодрама, действие которой происходит в провинциальном китайском городе в 1920-е годы. В основе сюжета — любовный треугольник между владельцем красильни, его молодой женой и работающим тут же племянником хозяина. Главное достижение Чжан Имоу — это помещение действия в красильню, где повсюду висят длинные полотна только что выкрашенных тканей, позволяющие вводить в фильм большие плоскости чистого, почти абстрактного

⁴ Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 65.

цвета. Этот абстрактный цвет и ткани ассоциируются в фильме со стихиями — огнем и водой — и страстями. Красный цвет красителя и красные ткани играют принципиальную роль в эпизоде любовного соития Цзюй Доу с ее любовником Тяньцином (илл. IX, X на цветной вклейке), где крупные планы тканей вводят в действие совершенно абстрактные формы чистой экспрессии. Такого же рода абстрактные экспрессивные виньетки ритмизируют эпизод, где обманутый муж Жиньшан пытается поджечь красильню (огонь) (илл. XI, XII, XIII на цветной вклейке), и сцены смерти в алом красителе (крови) Тяньцина (илл. XIV, XV на цветной вклейке) и Жиньшана. Траурные белые полосы ткани оркеструют сцену похорон мужа (илл. XVI на цветной вклейке), огонь и ткани являются лейтмотивом финала (илл. XVII на цветной вклейке). Использование тканей не только символично, но именно «пафосно», в понимании Варбурга. Падение ткани, ее полет продолжают жест любви, мести или убийства. И это продолжение жеста в падении тканей как раз и выражает исчезновение момента как выделяемой точки приостановки времени.

Материя, предстающая в таких эпизодах, не может быть названа объектом, так как не обладает никакой формальной определенностью объекта. Вместо определенной формы мы имеем безостановочно варьирующуюся структуру кривых и искривляющихся плоскостей. Объект оказывается помещенным в континуум изменений. Жиль Делёз называет такой предмет не объектом, а «*objetile*», словом, в котором «объект» (*objet*) соединен со «снарядом» (*projectile*). Делёз пишет: «Новый статус объекта не относит его к пространственной матрице, иными словами, к форме-материи, но к временной модуляции, предполагающей непрерывное варьирование материи, так же как и постоянное развитие формы»⁵. Делёз объясняет свойства *objetile* на схеме (илл. 132). На этой схеме показана точка, создаваемая перпендикулярами от вогнутой поверхности (в нашем случае ткани) складки. Точку, в которой эти перпендикуляры сходятся, Делёз называет «точкой зрения». Такая «точка зрения» резко отличается от точки зрения, например, линейной перспективы. Она, как указывает философ, «репрезентирует вариацию или изгиб». Субъект, связанный с такой точкой зрения, также называется Делёзом позаимствованным у Уайтхеда неологизмом — «*superjet*» (своего рода «сверхбросок»). Уайтхед, прежде всего связывавший субъект с ощущениями и чувствованиями, описывал его как некое движение от прошлого к будущему, от ощущений и впечатлений, запечатленных в памяти, к чему-то лежащему «вне», «впереди». Теория «субъекта — *superjet*’а» (которая является теори-

⁵ Gilles Deleuze. *Le pli*. Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 26.



Илл. 132

ей «дифференциала» между этими двумя условными формами субъективности) совмещает в себе имманентность с трансцендентностью и вписывается в практику экстатического опыта. Она предполагает существование непреодолимого напряжения между субъектом и *superjet*'ом. Делёз замечает по поводу такого субъекта, порожденного движущейся складкой: «Не точка зрения меняется с субъектом, во всяком случае в первую очередь; наоборот, точка зрения является условием, при котором возможный субъект схватывает вариацию (метаморфозу...)»⁶. Отношения между изменяющейся формой и субъектом оказываются совершенно иными, чем в случае объекта, сохраняющего постоянство формы. Каждая полость и выпуклость летящей ткани имеет своего субъекта, а расстояние между точками на искривленной поверхности выражает не столько пространство, сколько континуум, непрерывность времени.

То, что субъект, точка зрения становятся условием схватывания изменения, то, что субъект становится *superjet*'ом, позволяет говорить не столько о структуре субъективности, сколько о процессе ее производства. Антонио Негри не так давно высказал предположение, что в современном мире капитал и государство больше не в состоянии контролировать жизнь общества в категориях измеримых единиц и стабильных объектов. Возникает ситуация эксцесса, образования не ассимилируемых системой мер и понятий. Негри прямо связывает динамический процесс субъективизации с этим эксцессом, характерным для движущихся форм, не обладающих конечностью: «...производство субъективности всегда поддерживает возможность или, лучше сказать, способность (*puissance*) явить себя выражением эксцесса»⁷. Такая «субъективизация», обнаруживаемая в самом понятии *superjet*, не сводимом к стабильности субъекта, оказывается формой сопротивления дисциплинарным порядкам власти.

Если *objectile* не знает унифицированного субъекта, поскольку каждая складка имеет свою точку зрения, то пафосная материя пульсирует множеством очагов субъективности. Упомянутый Де-

⁶ Gilles Deleuze. Le pli. Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 27.

⁷ Antonio Negri. The Porcelain Workshop. Los Angeles, Semiotext(e), 2008, p. 38.

лёмом Уайтхед описывал процесс в виде таких пульсирующих относительно автономных очагов, в которых прошлое (относящееся к субъекту) сплетено с потенциями, реализуемыми в будущем (сферой *superjet'a*):

Данные для каждой из таких пульсаций действительности (*pulsation of actuality*), — писал он, — состоят из полного содержания предшествующего мира, в той мере в какой он существует по отношению к этой пульсации. Они составляют мир, мыслимый во множественности деталей. Эти множественности — предшествующие пульсации, но они также являются разнообразием форм, содержащихся в природе вещей, либо в качестве реализованных форм, либо в качестве потенциальности для их реализации. Таким образом, данные состоят из того, что было, того, что могло быть, и того, что может быть⁸.

Драпировки, демонстрируемые Чжан Имоу в конце каждой секвенции, являют зрелище полной бесформенности, в которой динамика жеста полностью исчезает. Эти лежащие на полу или плывущие драпировки — след диаграммы движения, погребенной в них.

Между полотнищами «Цзюй Доу» и тканями, бьющими в барабан в «танце Эха», — прямая связь. Мэй в состоянии сливаться с движением бобов именно в силу того, что пластика тканей ее платья вбирает в себя неопределенность их траекторий: мы не в состоянии сказать о каждом отдельном бобе, где именно и в какой момент он находится. Если в европейской традиции неопределенность вписывается в момент выбора, колебания, в момент, предшествующий разветвлению нарративных возможностей, то в той формуле пафоса, которую предлагает нам китайский режиссер, неопределенность вписана именно как соприсутствие в ткани различных «моментов» движения (вписанных в нее как следы), приводящее к исчезновению особого привилегированного момента как такового. Действительно, о ткани невозможно сказать, где к ней приложен динамический момент, так как она хранит память о таких моментах в прошлом.

Гастон Башляр критиковал Бергсона за то, что, элиминируя момент, он делал неразличимыми прошлое и будущее, потому что они всегда разделены моментом настоящего. Без существования момента «как сможем мы говорить о начале действия?»⁹ — спраши-

⁸ Alfred North Whitehead. *Modes of Thought*. New York, Capricorn Books, 1958, p. 121.

⁹ Gaston Bachelard. *L'intuition de l'instant*. Paris, Denoël — Gonthier, 1979, p. 18.

вал Башляр. Но в движении тканей, оживляемых танцем Мэй, как раз и исчезает момент, разделяющий прошлое и будущее, и делается невозможной фиксация момента начала. В даосском памятнике ханьской эпохи «Хуайнань-цзы» отражается это исчезновение начала: «Было начало. Было предначало этого начала. Было доначало этого предначала начала»¹⁰.

Европейское понимание фортуны неотрывно связано с переживанием момента. Макиавелли считал *virtù* (добродетелью) политика его умение совпасть с моментом, принять необходимое решение именно в подходящий момент времени — кайрос. Но для того, чтобы войти в поток времени в благоприятный момент, надо занимать позицию вне этого потока. Китайская традиция относится к времени совершенно иначе.

Европейское понимание времени сформировано Аристотелем, который связывал время с движением. А китайская традиция не знает проблематики движения. Для китайцев мироздание не состоит из движущихся тел и их траекторий, являющихся следами времени. Они мыслят мир как единство, заключенное между полюсами *инь* и *ян*. *Инь* сокращается, *ян* расширяется, и наоборот. Происходит постоянный процесс перехода от одного полюса к другому, но сам этот переход не нарушает постоянства вещей, а лишь гармонизирует полюса в некое пульсирующее постоянство.

Дао неподвижно и вместе с тем подвержено бесконечным изменениям: «Превращения невидимого [дао] бесконечны. [Дао] — глубочайшие врата рождения. Глубочайшие врата рождения — корень неба и земли. [Оно] существует [вечно] подобно нескончаемой нити, и его действие неисчерпаемо» (§ 6)¹¹, — писал Лао-цзы. Он же так формулировал принцип движения и времени: «Находящееся в бесконечном движении не достигает предела. Не достигая предела, оно возвращается [к своему истоку]» (§ 25)¹². Франсуа Жюльен в связи с этим говорит, что Китай не знал понятия времени¹³, а также понятия об истоке, моменте творения. Творение в европейской традиции возникает в контексте противопоставления вечности и времени как формы движения. Китайская традиция не знает этого фона неподвижной вечности, а потому она не знает и момента начала движения, начала времени, то есть момента творения. Соответственно совершенно иначе в Китае переживается и

¹⁰ Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., Наука, 1990, с. 46.

¹¹ Дао дэ цзин. — В кн.: Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах, т. 1. М., Мысль, 1972, с. 116.

¹² Там же, с. 122.

¹³ До него к тому же выводу пришел Марсель Гране: «Ни один китайский философ не хотел признавать время существенной характеристикой (*un paramètre*)» (Marcel Granet. *La pensée chinoise*. P., Albin Michel, 1968, p. 85).

момент. В европейской традиции момент — это нечто изъятое из времени. Жюльен приводит в качестве примера стихотворение Ронсара, посвященное розе. Роза цветет мгновение, и движение времени, на фоне которого она предстает в стихотворении, должно неотвратимо ее погубить. Все в мире преходяще. Момент надо ловить как остановку времени, призванного все превратить в прах: «срывай [сегодняшний] день, не доверяя завтрашнему» (*cueille le jour, en te fiant le moins possible au lendemain*), — пишет Ронсар. Жюльен противопоставляет этому стихотворению Ронсара стихотворения Ван Вэя «Павильон в бамбуке» и «Павильон на озере». Приведу в моем дословном переводе с французского дословный перевод Жюльена с китайского:

Одинокий сию удалившийся бамбуков между
Играть ситара вновь долгий свистеть
Глубокий лес человек не знать
Светлая луна приходить к сиять¹⁴

Казалось бы, это стихотворение, как и многие другие тексты восточной поэзии, пытается зафиксировать момент, но, пишет Жюльен, «момент, который вызывает в сознании это четверостишие, — не находится вне времени (в нем нет экстатического сознания), он не находится и под угрозой времени, ничто не указывает на хрупкость и мимолетность; а так как здесь не разворачивается никакая временная перспектива, и вообще какая бы то ни было перспектива тут не открывает линии, уводящей к точке схода, случающийся тут момент мгновенно поглощает в себя всю “реальность”, он является собственным горизонтом (хотя и не имеет горизонта)»¹⁵.

Момент оказывается вместилищем прошлого и будущего, потому что в нем заключена динамика, переход. Гране говорил, что ритуализированное время в Китае похоже «на распространяющуюся волну, которая расходится и вперед и назад, помечая, если можно так сказать, гребни серий концентрических колебаний (*ondulations concentriques*)»¹⁶. Эти гребни — выражение процесса, в котором постоянно происходит в рамках общей неподвижности нарастание или убывание *инь* и *ян*. Жюльен говорит в связи с этим колебанием о «варьировании через чередование» (*variation par alternance*). *Ян* вызывает к жизни *инь*, *инь* вызывает к жизни *ян*. Это

¹⁴ François Jullien. Du «temps»: Éléments d'une philosophie du vivre. Paris, Grasset, 2001, p. 125.

¹⁵ Ibid., p. 129.

¹⁶ Marcel Granet. La pensée chinoise, p. 86.

варьирование символически представлено в «Книге перемен» («И-цзин») так, как если бы «одна черта [гексаграммы] прогоняла другую, а затем в свою очередь изгонялась ею: когда *инь* нарастает, *ян* убывает, и наоборот»¹⁷. Но именно это нарастание и убывание, форма волны и гребня, концентрические колебания и представлены в прихотливом движении тканей танцующей Мэй и динамике тканей из «Цзюй Доу».

ГАДАНИЕ

С такой точки зрения момент не выделяем из потока изменений, и судьба не решается в форме выбора возможных, расходящихся от момента тропинок. Контроль над будущим дается не как выбор в точке бифуркации, но как совпадение с изменением, вхождение в него. У Пу Сун-лина (1640—1715) есть рассказ «Гадалка на монетах», где старуха-гадалка гадает молодому человеку по имени Шан. Вот как описана эта сцена:

...она встала с колен и высыпала монеты в руку, а с руки на стол, расположив их в известном порядке. При этом у нее было принято, что знаки лицевой стороны будут считаться плохими, а оборот монеты — хорошим.

Она принялась отсчитывать монеты. До пятидесяти восьми — все были знаки, а после пошли исключительно гладкие.

— А сколько вам лет? — спросила старуха.

— Двадцать восемь, — ответил Шан.

Старуха покачала головой.

— Ой, рано еще, — сказала она. — Нынешняя ваша жизнь идет не по вашей собственной судьбе, а по судьбе ваших предшественников по жизни. Только к пятидесяти восьми годам вы встретитесь со своей собственной судьбой, и тогда наконец не будет подобных переплетений¹⁸.

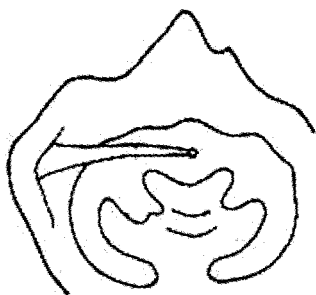
¹⁷ François Jullien. Procès ou Création. Paris, Seuil, 1989, p. 59.

¹⁸ Пу Сун-лин. Рассказы Ляо Чжая о чудесах. М., Художественная литература, 1973, с. 354. Знаменитый ханьский мыслитель Ван Чуань (27—97), придававший огромное значение случайности, описывал ее в сходных категориях: «Пути мудрецов и совершенномудрых [мужей] едины, их стремления одинаковы, их намерения совпадают, но деяния юйского Шуня и Тай-гуна соответствовали обстоятельствам, [отвечая замыслам Яо и Шуня], а поступки Сюй Ю и Бо-и шли вразрез с ними. Они родились не в свою эпоху и проявляли себя не в надлежащих обстоятельствах» (Древнекитайская философия. Эпоха Хань. М., Наука, 1990, с. 256). Иными словами, они жили не своей судьбой.

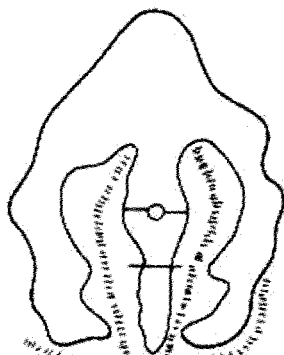
Гадание строится на чередовании монет со знаками и без знаков, расположенных в определенном порядке. Порядок этот обычно принимал форму квадратов, креста или свастики, и моделью для него служило распределение районов пространства по модели панциря черепахи (разделенного на зоны). Существенно то, что Шан не только не имеет дела с судьбоносными моментами, вроде тех, которые определяются в западной астрологии взаиморасположением планет. Речь идет о некоем безличном движении, с которым Шан совпадает или нет. Более того, судьба может строиться как несколько слоев, один из которых вообще не принадлежит тебе, но принадлежит твоим предкам. Это поток, в который по несчастью попал Шан. Благоприятная судьба начинается только тогда, когда Шан проникает в собственный поток. До 58 лет совпадения не наблюдается, Шан подчиняется чужому рисунку судьбы, но с 58 происходит синхронизация Шана и потока, с которым соотнесена его жизнь. Он входит в этот поток, растворяется в нем и таким образом проникает в свою судьбу. Такое понимание отличается от того, о котором я говорил в предисловии в связи с практикой талисманов, задача которых именно зафиксировать благоприятный момент, обездвижить его и поймать в сеть из символов. Китайские талисманы в отличие от западных стремятся привлечь потоки, а не зафиксировать момент.

Это понимание судьбы как взаимодействия потоков хорошо выражено в китайской геомантии фэн-шуй, гадании, чья задача — выбрать наиболее благоприятное место для строительства храма или дома. Геомант изучает местность с целью определить движение невидимых потоков, которые движутся в ландшафте, подобно тому как кровь движется в человеческом теле. Считается, что благоприятный поток *ци* (или *Шэн Ци*) предпочитает извилистые тропы, по которым обычно дуют ветры. Вредоносный поток *ша* (или *Ша Ци*) предпочитает двигаться по прямой. Лучшие места — обычно те, что прикрыты холмами (илл. 133 показывает диаграмму места на склоне горы, которое питается потоком *ци*, достигающим его сбоку по склону), а опасные места, например, часто располагаются на открытой вершине горы (илл. 134)¹⁹. Но такое понимание случайнос-

¹⁹ Картина мира, лежащая в основе такого рода геомантии, строится на комбинации прямого и изогнутого, принимающего характер рельефа. Эта комбинация, по мнению китайцев, позволяет миру быть тем, чем он является. Именно этим объясняется отсутствие геометрической традиции в китайской культуре и тот факт, что китайские ученые не приняли геометрии, завезенной в Китай миссионерами-иезуитами, а также их неспособность принять гипотезу о том, что земля шар. Идеальная форма, в рамках китайского мировоззрения, не могла существовать в реальности сама по себе (см.: Jacques Gernet. *Christian and Chinese World View in the Seventeenth Century*. — *Diogenes*, n° 105, Spring 1979, p. 107).



Илл. 133



Илл. 134

ти и судьбы совершенно не знает понятия благоприятного момента и строится на диаграмме потоков, встречающихся, вступающих во взаимодействие и т.д. Борхес связал идею своего «Сада расходящихся тропинок» с китайской цивилизацией, но, по-видимому, именно в Китае схема расходящихся тропинок не имела культурной основы.

Чтобы понять, как китайцы мыслили судьбу, имеет смысл кратко остановиться на популярной форме гадания с помощью палочек. Для гадания использовались 50 палочек, сделанных из стеблей тысячелистника²⁰. Одна палочка изымалась, и остаток случайно делился на две части, из которых изымались еще четыре палочки, покуда в двух группах не оставалось 0, 1, 2 или 3 палочки. Из них гадатель складывал линии. Всего существовало четыре типа линий. Они записывались как целая — или с разрывом — —. Каждая линия рассматривалась либо как созревшая, либо как растущая или движущаяся к завершению — зрелости.

В итоге гадатель имел дело со следующими типами линий:

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| Целая | Ломаная |
| 1) Созревшая | 3) Созревшая |
| 2) Движущаяся к зрелости | 4) Движущаяся к зрелости |

²⁰ В знаменитом трактате древности «Великий закон», включенном в «Шу цзин» — каноническую книгу, составленную Конфуцием, — гадание на стеблях тысячелистника рекомендуется комбинировать с гаданием по панцирю черепахи: «[Стебли тысячелистника укладываются в форму, символизирующую либо] *чжэнь* и означающую благоприятную стойкость — счастливое предзнаменование, [либо] *хуэй* и означающую грядущее раскаяние — плохое предзнаменование» (Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах, т. 1, с. 108).

Этот процесс повторялся шесть раз, пока не возникала гексаграмма. Если в появившейся гексаграмме была одна или несколько растущих линий, гадатель создавал новую гексаграмму. В ней линии первой гексаграммы, считавшиеся созревшими, оставались неизменными, а движущиеся линии изменялись — целая линия превращалась в ломаную и наоборот.

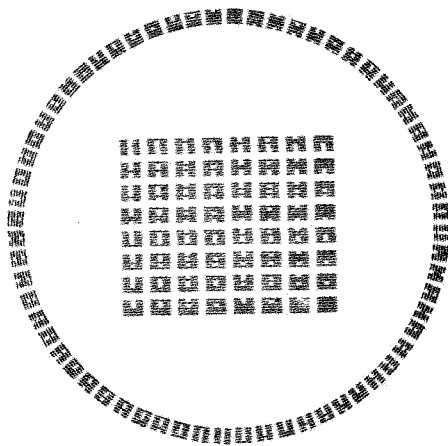
Классическая китайская система гадания знает 64 гексаграммы, совокупность которых записывалась кругом, означавшим небо, и квадратом внутри круга, означавшим землю (илл.135). Круговое расположение барабанов в танце Эха, вполне вероятно, отсылает к этой полноте гексаграмм. Исследователь китайских гадательных ритуалов замечает: «64 гексаграммы, производимые броском палочек, понимались как символы последовательных стадий в постоянно движущемся цикле всеобщих перемен. Бросок, результатом которого было производство одной из гексаграмм, с последующим переходом к следующей гексаграмме или без него, не должен рассматриваться как дело случая; гексаграмма принимала форму неотвратимого и неотъемлемого элемента определенного момента времени, или определенного положения дел в цикле <...>, и она содержала в себе движение вперед, к следующей гексаграмме, она могла прямо указывать на ситуацию, которая неотвратимо последует»²¹.

Предшествующий момент (или гексаграмма, его отражающая) не имеет никакой логической или причинно-следственной связи с последующим моментом, который дается лишь как момент движения, трансформации — от растущего к созревшему, от целого к ломаному и наоборот. Речь идет именно о пульсации нарастания и спада, из которых и складывается неподвижный круг мироздания.

Овладение судьбой в такой ситуации принимает форму абсолютного совпадения с пульсациями мира. Бобы, попадающие в барабаны, конечно, не похожи на стебли тысячелистника, но они, отражаясь от барабанов, создают ритмический рисунок, в котором звучит пульсация мира в данный момент. Мэй, повторяя как эхо ритм бьющих в барабаны бобов, вписывается в рисунок той пульсации, которая и есть некая безличная судьба.

У уже упомянутого мной Пу Сун-лина есть текст «Как вызывают духа танцем». Это вызывание духа осуществляется через сложный ритмический рисунок движений, пения и барабанной дроби, которые в совокупности создают пульсацию, материализующую духа. Вот как описывает писатель этот ритуал:

²¹ Michael Loewe. China — In: Oracles and Divination. Ed. by Michael Loewe and Carmen Blacker. Boulder, Shambala, 1981, p. 50.



Илл. 135

Женщина подбирает покороче подол юбки, поднимает одну ногу и выделывает танец шанъян²².

С обеих сторон ее поддерживают за руки две другие женщины. Затем она начинает что-то болтать, дробно и, как нить, бесконечно. Не то она поет, не то читает заклинание или молитву. Слов в этом то мало, то много, — как-то все неровно и неодинаково, — нет определенного ритма, но какой-то напев есть.

В комнате помещается несколько барабанов, в которые начинают разом бить как попало, — впечатление грома...²³

В результате транса, в который входит ворожея, она неожиданно совершает высокий прыжок и объявляет о приходе духа. Состояние, в котором она находится, — это состояние совершенной опустошенности. Ее окружают женщины, расспрашивают ее, «она же

²² Переводчик Пу Сун-лина академик В. М. Алексеев объясняет, что это танец, названный по имени одноногой птицы, появившейся во времена Конфуция во дворе князя. Конфуций якобы интерпретировал ее появление как предвестие дождя. Танец имеет, таким образом, связь с гаданием. Любопытно, что Мэй в фильме Чжан Имоу начинает танец, стоя на одной ноге. Не знаю, имеет ли это отношение к танцу шанъян. «Танец на одной ноге», как сообщает Марсель Гране, исполнялся Великим Ю и юношами, которые, стоя на одной ноге, так двигали плечами, что вызывали дождь (см.: Marcel Granet. *Danses et légendes de la Chine ancienne*, t. 2. Paris, Félix Alcan, 1926, p. 551—554).

²³ Пу Сун-лин. Рассказы Ляо Чжяя о чудесах, с. 435.

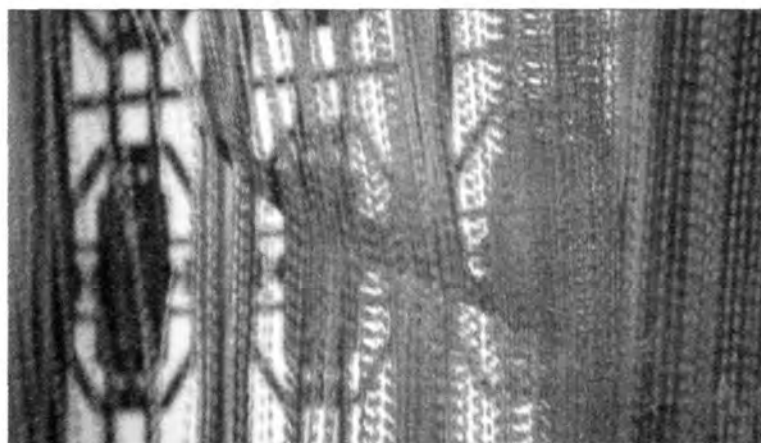
отвечает им, как эхо». В конце текста Пу Сун-лин описывает аналогичный ритуал у маньчжурок и так завершает свое описание: «В это время вся семья — и старухи, и молодухи, старшие и младшие сестры стоят и трясутся... Идут ли, стоят ли, — словно летят гуси: не смеют позволить себе какого-нибудь раздвоения мыслей или лени в костях»²⁴. Вызывание духа — это процесс сложной вибрации, в котором ворожея утрачивает свое Я, превращаясь в мгновенное зеркальное отражение и эхо. Процесс этот сопровождается исчезновением Я и связанной с ним рефлексии. Раздвоение мыслей исчезает в пульсации, тряске. Как видно из сказанного, китайское «зеркало Ангелов» сильно отличается от европейского, описанного мной в предисловии. Момент, который в европейской традиции тесно связан со стратегией раздвоения, расхождения тропинок, полностью поглощается потоком.

БОЕВЫЕ ИСКУССТВА

Танец Эха в «Доме летающих кинжалов» переходит в поединок Ляо и Мэй. Поединок этот сначала разворачивается как более или менее традиционная схватка на мечах, при той, конечно, особенности, что Мэй ведет себя как слепая. В каком-то смысле во всей этой сцене она действительно «слепая». Но постепенно характер боя меняется. Ляо взлетает вверх, и начинается антигравитационная стадия поединка. Ляо бежит по барабанам, падающим под его шагами, а Мэй старается достать его тканями своих одежд, по существу воспроизводя танец. Это — стадия цигун. Мэй пытается победить своего противника не с помощью оружия, но с помощью тканей, которыми она стремится его обернуть, Ляо отражает движение шелка своим мечом. Из залы с барабанами противники переходят в соседнее помещение с квадратным водоемом в центре. Чжан Имоу подчеркивает резкую смену зон поединка, переход от красноватой гаммы дня к синей гамме ночи. Водоем проецирует на стены тени колеблющихся волн (илл. 136), которым отвечает колебание длинных нитей, унизанных стеклянным бисером (илл. 137), издающим кристаллический звон. Радикально меняется и характер поединка, кончающийся пленением Мэй.

То, что поединок оказывается продолжением танца, не удивительно. Много написано о связи хореографии и боевых искусств в дальневосточном кино. Но связь эта прежде всего укоренена в определенное понимание времени и изменения. В знаменитом трактате Чжуан-цзы (конец IV — начало V столетия до нашей эры),

²⁴ Пу Сун-лин. Рассказы Ляо Чжая о чудесах, с. 437.

*Илл. 136**Илл. 137*

имевшем фундаментальное значение для развития чань- и дзен-буддизма, имеется главка «Радости меча», в которой Чжуан-цзы объясняет чжаоскому царю Вэню, что существуют три меча: меч сына солнца, меч удельного владыки и меч простолюдина. Первый меч «управляется пятью стихиями», «извлекается из ножен действием сил Инь и Ян, замах им делают весной и летом, а разят осенью и зимой»²⁵. Относительно второго меча сообщается, что «вверху его образец — круглое Небо, а его действия — как движения солнца, луны и звезд. Внизу его образец — квадратная земля, а его действия — как смена времен года»²⁶. И только о третьем мече простолюдина говорится, что «вверху он перерубит шею или перережет горло, внизу проткнет печень и легкие»²⁷.

Мечи владык соотнесены с циклами природы, в которых постоянно предстает как изменение, то есть с китайским пониманием времени. Дайсэцу Судзуки написал классическое исследование о взаимосвязи дзен-буддизма с искусством фехтования. Судзуки пишет о японских, самурайских школах боевых искусств, но систематически указывает на истоки их принципов в Китае. Я позволю себе воспользоваться материалами и анализом Судзуки, так как его исследование дает хорошие ориентиры для анализа интересующей меня проблематики. Одним из первых осмысливших фехтование в категориях дзена был Такуан (1573—1645), а одним из главных текстов, отражающих принципы японской школы фехтования, было его письмо Ягю Таджима Но Ками Муненори (текст этот с некоторыми сокращениями целиком цитируется Судзуки). Освоение буддийского искусства меча, как пишет Такуан, проходит 52 стадии, одна из которых называется *томару*, что значит *остановка* или *неизменность*. На этой стадии сознание останавливается на некоем объекте и оказывается к нему «привязанным». Например, боец может сконцентрировать внимание на мече противника или движениях его тела. «Когда ваше сознание занято мечом, — пишет Такуан, — вы становитесь своим собственным пленником. Это связано с тем, что ваше сознание захватывается чем-то внешним и утрачивает господство»²⁸. Вы оказываетесь пленником чужого меча, который обретает способность вами манипулировать и привести к смерти. Буддисты считали, что боец сам убивает себя, двигаясь навстречу мечу противника. Высшее искусство фехтования в такой перспективе может быть достигнуто, только если са-

²⁵ Чжуан-цзы. Де-цзы, М., Мысль, 1995, с. 261.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Daisetz T. Suzuki. Zen and Swordsmanship I. — In: Daisetz T. Suzuki. Zen and Japanese Culture. Princeton, Princeton University Press, 1959, p. 96.

мурай способен полностью опустошить свое сознание, оторвать его от всякой привязанности к внешнему, добиться совершенной бессознательности реакций. Но главное во всем этом — преодоление остановки, выработка способности сознания скользить, не останавливаясь ни на чем, тем самым достигая абсолютной автономии, свободы. В европейских категориях тут можно говорить об исчезновении связи между субъектом и объектом, то есть об исчезновении субъективности как таковой, ведь субъективность производится наличием объекта. Можно даже назвать такое сознание лишенным интенциональности.

Такуан приводит пример: «Когда я смотрю на дерево, я вижу, что один лист на нем — красный, и мое сознание “останавливается” на этом листе. Когда это случается, я вижу только один лист и не постигаю неисчислимого множества иных листьев на дереве»²⁹. Напомню, как описывал Эйзенштейн абстрагирование цвета в Китае от предметности (см. главу 14):

Из многообразия оттенков природной зелени уловив одно обобщающее представление о зелени («идею зеленого»), он [китаец] закрепляет психологически достигнутое знаком — ровным зеленым пятном на поверхности.

Пятном столь же ровным и свободным от преходящих теней и оттенков, как свободна, вневременна и сверхпространственна «идея зеленого» рядом с мишурой реальной трепещущей листвы, подверженной капризной игре световых пятен и смене случайных световых эффектов, видоизменяющих внешнюю видимость вечно-зеленой сущности³⁰.

Описание Эйзенштейна совпадает с тем, о чем говорит Такуан. Цвет как пятно, полоса, поверхность позволяет абстрагироваться от объекта в его конкретности — листвы, приковывающей к себе внимание. Происходит действительно освобождение от пространства и, соответственно, от времени, от момента, который так или иначе связан с локализацией пространственного места. В «Цзюй Доу» длинные цветные полотнища играют именно роль таких де-локализирующих цветовых плоскостей.

Таким образом, практика фехтования непосредственно связана с дальневосточным отрицанием момента как формы иллюзии, которая в случае боевого поединка чревата смертью. В самурайском каноне это отрицание момента как остановки времени опреде-

²⁹ Чжуан-цзы. Ле-цзы, М., Мысль, 1995, р. 98.

³⁰ Сергей Эйзенштейн. [Из неоконченного исследования о цвете]. — В кн.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, с. 542.

ляется выражением «не оставлять промежутка толщиной в волос», а сам момент перерыва в движении называется *суки* — интервал расслабления. Блокировка захваченности сознания (*ушин*) внешним объектом эквивалентна опустошению сознания (*мушин*), — «не-сознанию». Не-сознание прямо связано с подавлением момента как остановки. Такуан пишет в связи с этим об «искре, высекаемой кремнем о сталь»: «Когда кремень ударяет по камню, не проходит ни одного момента, перед тем как удар выбивает искру. Это подобно не “останавливающемуся” сознанию, не имеющему объекта, когда не остается никакого времени для обдумывания»³¹. Меч должен быть подобен вспышке молнии, и его движение описывается излюбленной буддистами метафорой отражения луны в воде. Ни вода, ни луна не размышляют, отражение должно возникнуть мгновенно, абсолютно спонтанно. Показательно, что у Чжан Имоу, особенно в «Герое», в сценах поединков важную роль играет отражение в воде. Вода, ее поток или поверхность в дзене представляют пустоту сознания, *мушин*.

Судзуки приводит стихотворение Даито Кокуши о каплях дождя, которое он считает текстом важным для искусства фехтования:

Если уши ваши видят,
А глаза слышат,
Нет сомнения, вы будете внимательны к тому,
Как естественно капли дождя каплют
С карнизов³².

В «Герое» есть длинный эпизод поединка под дождем, в котором движения меча, тел и капель дождя с карнизов соединяются в общем потоке (илл. 138).

Этот идеал сознания, которое не фиксирует объекта, не попадает к нему в плен (ср. с незахваченностью сознания у Антониони — см. главу 16 — и с *захваченностью* [Benommenheit] у Хайдеггера), отражается и в характерной для многих дальневосточных фильмов теме слепоты непревзойденного мастера меча, например в популярной японской серии фильмов о Затоичи. Затоичи — слепой бродячий массажист, который, между прочим, добывает себе на пропитание, играя в азартные игры, в частности в кости. Его способность растворить свое сознание в непредсказуемом полете игральных костей такова, что он, не видя, знает, как они выпадут. Среди многочисленных фильмов о Затоичи (один из которых не-

³¹ Daisetz T. Suzuki. Zen and Swordsmanship I. — In: Daisetz T. Suzuki. Zen and Japanese Culture, p. 102.

³² Ibid., p. 125.



Илл. 138

давно сделал Такеши Китано) есть один под названием «Затоичи и знаток шахмат» (1965, реж. Кендзи Мисуми), в котором слепец сталкивается с мастером шахмат, игры, ориентированной на рациональную работу ума. Показательно, что Затоичи, блистающий в игре в кости, проигрывает в шахматы, зато, когда дело доходит до поединка на мечах с шахматистом-самураем, с легкостью убивает последнего.

Судзуки приводит в своем исследовании влиятельный трактат о фехтовании Ягуи Таджима Но Ками под названием «Мистический меч» (1632), в котором, в частности, говорится: «Сначала смотри сознанием, потом глазами, и в конце концов телом и его членами»³³. Подавление автономии зрения служит той же задаче вытеснения момента. Восприятие объекта должно совпадать с движением тела. Между восприятием и реакцией не должно быть промежутка. Поэтому функция зрения передается телу или иному органу чувств, например слуху, как в только что цитированном стихотворении. Такуан в трактате «Меч Таиа» (целиком приведенном у Судзуки) писал, что искусство фехтования «состоит в том, чтобы вы не видели меня, а я не видел вас»³⁴. К тому же меч мастера движется с такой скоростью, что его нельзя зафиксировать зрением, с его движением можно только интуитивно совпасть. В трактате легендарного буддиста-фехтовальщика Одагири Ичиуна «Меч останавливающегося сознания» («Миджушин-кен») говорится, что

³³ Daisetz T. Suzuki. Zen and Swordsmanship II. — Ibid., p. 165.

³⁴ Ibid., p. 166.

опустошение ума уводит фехтовальщика от всякой логики и расчета и погружает его в стихию случайности, с которой он должен совпасть. Ягуи поясняет: «Преврати себя в деревянную куклу: она не имеет эго, она ни о чем не думает»³⁵.

Слепой фехтовальщик способен более успешно преодолевать остановку сознания на объекте, которая так или иначе производится зрением. Поучительно сравнить слепоту Мэй со «слепотой» в фильме испанского режиссера Хуана Карлоса Френадильо «Intacto» (2001). «Intacto» — метафизический триллер, построенный вокруг темы случая и фортуны. Самуэль Берг, выживший в нацистском лагере смерти, владеет казино в отдаленном районе Испании. Берг — избранник фортуны, с которой никто не может спорить. Претенденты на роль короля случая приезжают к нему в казино, бросают ему вызов и проигрывают один за другим в русскую рулетку. Везение в фильме — это некое свойство, которое можно украсть, заложить, передать другому. Берг крадет везение у своего протеже Федерико (пережившего землетрясение). Федерико намерен отомстить Бергу и для этого пускается на поиски сверхчеловека, которым оказывается Томас — единственный человек, выживший во время авиационной катастрофы. Томас — грабитель, за которым охотится инспектор полиции Сара (пережившая автомобильную катастрофу), и т.д. Весь фильм строится как постоянное состязание удачливостей, которые ставятся на кон в различного рода соревнованиях и азартных играх. Одно из таких соревнований — бег в лесу с завязанными глазами и руками, связанными за спиной. Ослепленные участники бега испытывают фортуны, несясь между деревьями, которых они не видят. Один за другим они налетают на стволы деревьев и падают с разбитым в кровь лицом. «Intacto» — одна из самых вульгарных манифестаций западного понимания удачи. Удача понимается как абсолютная ценность, своего рода эквивалент стоимости, как деньги. Она в принципе неизменна в любых обстоятельствах (лагерь смерти, землетрясение, авиационная или автомобильная катастрофа). Удача не имеет ни

³⁵ Ibid., p. 165. Не трудно заметить, что искусство восточного фехтования напоминает описание фехтования в эссе Генриха фон Клейста «О театре марионеток», где, в частности, рассказывается об идеальном фехтовальщике-медведе: «...я сделал выпад рапирой; медведь едва повел лапой и отпарировал удар. Я попробовал сбить его с толку ложной атакой; медведь не шевельнулся. Я сделал еще один выпад со стремительной легкостью, человеку бы я, уж верно, угодил в грудь, — медведь едва повел лапой и отпарировал удар» (Генрих фон Клейст. Избранное. М., Художественная литература, 1977, с. 517). Медведь у Клейста — идеальный фехтовальщик, потому что он, как и марионетка, не имеет сознания и реагирует мгновенно, как фехтовальщик, прошедший школу дзена.

малейшего отношения к миру, в котором она себя проявляет. Слепой бег в лесу — прекрасная тому метафора. Люди бегут между деревьев по прямой, полностью игнорируя среду, в которой они передвигаются. Их зрение вовсе не передано слуху или телу. То и дело они натываются на препятствие и падают как подкошенные. В этом смысле динамика этих несущихся вперед напропалую тел — прямая противоположность танцу «слепой» Мэй, реагирующей на дробь бобов по барабанам или на легкую поступь соперника. Фортуна должна провести везунчиков Френадилью между деревьев так, как если бы деревьев не было. Слепота не снимает фиксации на объекте, но только парадоксально усиливает ее, понуждая двигаться вперед к цели по прямой, без всякого учета обстоятельств.

ФАБУЛА

Я не намерен углубляться в особенности восточного искусства меча (в котором, честно говоря, понимаю не много) и, тем более, ушу. Об этом имеется множество популярных книг. В данном контексте я просто хотел показать, что отрицание момента как точки замирания времени, его остановки, в которой сознание способно зафиксировать альтернативу выбора, органично соединяется с определенным типом движения, которое лучше всего выражается в антигравитационной хореографии, в кинематическом боевом искусстве, основанном на отрицании момента.

Но самое, на мой взгляд, интересное, это то, каким образом отрицание момента и своеобразное переживание времени, характерное для китайской традиции, отражается на драматургии фильмов Чжан Имоу. Зрелищность последних фильмов режиссера, относящихся к жанру усяпян, сближает их с голливудскими фильмами. Но сюжет «Дома летающих кинжалов» совершенно не вписывается в голливудскую традицию. Я просмотрел пару десятков американских газетных и журнальных рецензий на фильм и убедился, что ни один рецензент не смог внятно пересказать сюжета, а кое-кто ограничился тем, что просто указал на его запутанность и нечленораздельность.

Социальные драмы, предшествовавшие обращению Чжан Имоу к жанру усяпян, по своей нарративной структуре кажутся гораздо ближе голливудским образцам. Но в действительности это не совсем так. Взять хотя бы знаменитый фильм Чжан Имоу «Подними красный фонарь» (1991). Действие фильма происходит в 1920-е годы. Его героиня Сон Лян вынуждена бросить университет, так как ее выдают замуж за богатого человека, у которого уже есть три жены. Сон Лян становится «четвертой наложницей», или

«четвертой сестрой», как называют ее в фильме. С того момента, как она пересекает порог дома своего мужа и властелина Чена, действие целиком замыкается внутри этого дома и полностью исчерпывается отношениями четырех женщин и их слуг (муж показан только мельком). Все четыре супруги борются за благосклонность хозяина и интригуют, чтобы заманить его к себе на ночь (над жилищем счастливцы в эту ночь поднимают красные фонари). Сначала благосклонностью пользуется вновь прибывшая четвертая наложница, но хозяина под любым предлогом выманивает к себе третья супруга, бывшая певица, в то время как Сон Лян заводит дружбу с немолодой второй супругой. Весь фильм строится на бесконечном плетении и разоблачении интриг и борьбы жен за власть, которая переходит то к одной, то к другой. В конце фильма выясняется, что именно вторая супруга (с «лицом Будды и сердцем скорпиона», как характеризует ее третья супруга) наиболее злобна и коварна. Она доводит третью жену до смерти, а Сон Лян до умопомешательства. Третья же жена оказывается доброй и смелой женщиной, с которой героиня заводит дружбу.

По существу, вся фабула сводится к плетению интриги, в результате которой происходит смена всех изначальных позиций. Сон Лян, первоначально пользующаяся благосклонностью, совершенно исключается из системы отношений, сходит с ума и теряет власть, которую она в начале имеет. Добрая вторая жена, не вызывающая интереса мужа, оказывается злодейкой и торжествует. Злая третья жена оказывается доброй и т.д. Все знаки меняются, почти так, как это описывается Аристотелем в «Поэтике» по отношению к трагедии, предполагающей наличие перелома (*peripeteia*) и узнавания. Напомню, что перелом для философа — это «перемена делаемого в [свою] противоположность» (1452a, 22), а узнавание — также реверсия, переход от незнания к знанию. Но аналогия с Аристотелем здесь чисто внешняя.

В качестве примера я хотел бы обратиться к «Шанхайской триаде» (1995). Фильм этот во многом интересен тем, что принадлежит к жанру гангстерских фильмов, то есть к жанру, изобретенному в Голливуде. Действие происходит в Шанхае в 1930 году и начинается с того, что четырнадцатилетний подросток Шуй-Шен приезжает из деревни в Шанхай, где его дядя, прислуживающий боссу местной мафии, пристраивает его слугой к любовнице босса певице Бiju. Действие фильма занимает всего несколько дней, повествование ведется от лица деревенского мальчика, не очень понимающего происходящее.

Сначала Шуй-Шен ненавидит Бiju, которая первоначально предстает как вздорная, капризная фаворитка. Но постепенно, как это свойственно Чжан Имоу, под внешностью красавицы полусвета

обнаруживается «золотое сердце» простой деревенской (некогда) женщины. Это переворачивание знаков «хорошего» на «плохой» и «плохого» на «хороший» — типичная черта драматургии китайского режиссера.

Бижу считает, что она может вертеть боссом, который якобы без ума от нее. Она имеет любовника — молодого амбициозного гангстера Сона. Привычный ход жизни нарушается, когда конкурирующий гангстер, толстый Ю, пытается разделаться с боссом и убивает множество его людей (в том числе дядю Шуи-Шена), а босса ранит. Раненый босс с Бижу и несколькими приближенными бежит на остров, где скрывается от преследований. Бижу мается от скуки на пустынном острове и заводит что-то вроде дружбы с местной крестьянкой Чуй Хуа.

Но однажды, когда Сон приезжает навестить босса на остров, Шуи-Шен случайно подслушивает разговор двух человек в кустах, из которого явствует, что они должны по приказу Сона убить его любовницу Бижу. Шуи-Шен предупреждает босса и свою хозяйку, тем самым провоцируя сцену, в которой срываются маски и происходят одновременно «перелом» и «узнавание». Выясняется, что босс вовсе не ранен, что его бегство — это западня для Сона, за которым давно следили и которого вместе с его приспешниками хотели заманить на остров и справиться с ними. За ним и Бижу давно идет слежка. В конце фильма бандиты закапывают Сона живым в могилу, убивают Бижу и отплывают назад в Шанхай, чтобы расправиться с толстым Ю. Уезжая, они убивают крестьянку Чуй Хуа и забирают с собой ее девятилетнюю дочку Аджо, которой предстоит стать новой Бижу.

Как и в «Подними красный фонарь», в «Шанхайской триаде» все оказывается не тем, за что себя выдает. Заносчивая Бижу, считающая, что она держит в своих руках влюбленного в нее босса, оказывается игрушкой в руках последнего. Преданный Сон оказывается предателем, интригующим с толстым Ю. Раненый босс оказывается вовсе не раненым и т.д. Только Шуи-Шен и Чуй Хуа — крестьяне — оказываются тем, чем кажутся.

Эта драма узнавания и переворачивания полюсов имеет, однако, одну особенность, которая радикально отличает ее от аристотелевской поэтики. К концу фильма, несмотря на все драматические перипетии, по существу восстанавливается изначальный status quo. Босс возвращается в Шанхай, где он продолжит командовать городом, Аджо займет место Бижу, и все будет более или менее по-прежнему. Одним этим гангстерский фильм Чжан Имоу резко отличается от голливудских моделей, которые никогда не восстанавливают в конце ситуацию начала (гангстера убивают, сажают в тюрьму, его место занимает молодой конкурент и т.д.). Здесь же

ничто не колеблет исходной ситуации. Все построено так, как если бы несколько дней гладь озера была покрыта рябью, но ветер успокоился и восстановилась изначальная «гармония» (если, конечно, это слово можно отнести к жизни мафии).

Но точно то же самое происходит и в «Подними красный фонарь». Одна из жен погибает, другая сходит с ума, но в дом приходит новая наложница, и порядок вещей восстанавливается в своей незыблемости. В каком-то смысле все перипетии сюжета были просто ни к чему. «Шанхайская триада» кончается символически. Шуи-Шен, попытавшийся вступить за Бижу, подвергается наказанию. Его подвешивают вниз головой к мачте джонки, отвозящей босса в Шанхай. «Щенков нужно дрессировать», — объясняет босс маленькой Аджо. Последние кадры фильма даются нам перевернутыми, так, как их видит висящий вниз головой повествователь. Это переворачивание точки зрения и есть, по существу, единственный итог всей драмы.

То же самое можно сказать и о «Цзюй Доу». Фильм начинается с брака садиста и тирана владельца красильни с Цзюй Доу, которая вынуждена со своим любовником в страхе таиться по углам. Когда же муж Жиньшан переносит удар и оказывается парализованным, происходит полная реверсия ситуации, теперь в доме садистически верховодят Цзюй Доу, рожаящая сына, и ее любовник Тяньцин. Но после гибели Жиньшана начальная ситуация восстанавливается. Цзюй Доу получает статус вдовы, соответственно Тяньцин вынужден уйти из дому. К тому же вырос сын, который напряженно следит за отношениями своей матери и ее любовника. Влюбленная пара окончательно теряет всякую возможность встречаться, а их встреча после долгого перерыва в удушающей темноте подвала кончается гибелью Тяньцина, которого топят в красном красителе сын Цзюй Доу и его собственный сын. Необычность сюжета «Цзюй Доу» заключается в том, что любовники страстно мечтали о смерти мужа — главного препятствия их отношениям. Когда же муж умирает, препятствие отпадает, но изначальная ситуация подозрений, надзора и почти террора восстанавливается с лихвой. Любопытен, конечно, и эдиповский поворот сюжета. Ведь сын тут, как у Софокла, убивает собственного отца.

Невозможно, конечно, представить себе, чтобы «Эдип» кончался восстановлением первоначальной ситуации, как это случается у Чжан Имоу, или простой сменой оптики. Такого рода драматургия, как мне представляется, отражает китайское представление о времени как изменении, не нарушающем покоя, в который это изменение вписано. Но постоянство, которое восстанавливается в конце, не имеет никакого отношения к стоическому постоянству, так как оно насквозь пронизано изменениями. Особенность тако-

го восстановленного постоянства — что в нем, как в меняющихся гадательных гексаграммах, происходит постоянное изменение одного полюса на противоположный. Постоянство восстановлено, но все знаки внутри этой неподвижности полностью изменились на противоположные.

Трансформация знаков (линий) и составляет главный «сюжет» фильмов Чжан Имоу. Конечно, в «Доме летающих кинжалов» Чжан Имоу использует иной тип драматургического построения, но бесконечное обнаружение ложных идентичностей и тут занимает центральное место. Если в «Цзюй Доу», «Шанхайской триаде» и «Подними красный фонарь» в конце возникает ощущение, что все происходящее ничего не изменило и было как бы «ни к чему», то в «Доме летающих кинжалов» это ощущение усиливается еще и потому, что после двух третей фильма неожиданно обнаруживается совершенная никчемность всей предшествующей интриги. Борьба с Танской империей уходит в песок, и вдруг нам дают понять, что в центре фильма — любовный треугольник, о котором зрители и не подозревали. Совершенно ничем не мотивированная любовная драма сильно затянувшегося финала интересным образом вводится повторением танца Эха, его, так сказать, эхом. На сей раз отголосок этого танца разыгрывается в бамбуковой роще, где происходит свидание между Цзинем и Мэй. Мы уже знаем, что Цзинь — в действительности агент Дома летающих кинжалов, но почему-то на свидании он оказывается с завязанными глазами. На сей раз Мэй подвергает его испытанию. Она бросает камешки, которые, как бобы от барабанов, отражаются от стеблей бамбука, а Цзинь вслепую бросает кинжалы, которые вонзаются в бамбук в месте удара камешков. Именно этот эпизод как будто радикально меняет прихотливое движение фабулы, направляя его в другую сторону. Повторное испытание случайности и способности героев ее контролировать переводит общее движение фильма на другие рельсы.

Этот отказ от постоянства в разворачивании сюжета, как и непрекращающееся разоблачение идентичностей героев как ложных, так или иначе связан с отрицанием момента как остановки, позволяющей фиксацию идентичности, например в стоицизме. Европейское понимание драматургии так или иначе связано с формой, в которой конец и начало соотнесены друг с другом в некоем смысловом целом. Начало приобретает тут смысл только по отношению к концу, и наоборот. Именно поэтому понятие драматургической формы так или иначе соотносимо с приостановкой времени. У Чжан Имоу драматургия понимается иначе, здесь изменение является основным носителем смысла, а потому процесс никогда не стабилизируется в смысловое целое. Именно это и делает затруд-

нительным понимание фабулы «Дома летающих кинжалов», которая разворачивается по тем же принципам, которым следуют искусство ушу или танец эха.

Но, конечно, настоящее выражение «критика» фабулы получает не в фильмах Чжан Имоу, который так или иначе тяготеет к коммерческим голливудским стереотипам, но в фильмах классика японского кино Ясудзиро Одзу. Одзу испытывал радикальное недоверие к фабуле как таковой и почти полностью избавлялся от нее. Он строил фильм из сцен, в которых персонажи вступали в диалоги, почти не продвигавшие вперед действия. Да и само «действие» в его фильмах всегда минимально: дочь выходит замуж, престарелые родители навещают в Токио детей и т.д. Дональд Ричи так объясняет отвращение Одзу к фабуле: «Фабула просто вызывала у Одзу скуку. Он активно не любил ее. Возможно, он чувствовал, что она использовала людей и приводила к связанности персонажей, которые оказывались не в состоянии отражать сложность и нелогичность подлинно человеческих характеров. Точно так же он ощущал, что в общепринятом кинодиалоге персонажи постоянно приносятся в жертву тому, что сценаристы заставляют их сказать»³⁶. Там, где сюжет подчинен логике развития и логическому времени, там, где он определяется заключенной в моменте альтернативой, персонажи уплощаются и подчиняются логике фабулы. Необыкновенное человеческое богатство фильмов Одзу является прямым следствием разрушения фабульной логики и исключения момента выбора из структуры фильма. У Чжан Имоу, конечно, персонажи не отмечены ни сложностью, ни вечностью, их независимость от фабулы выражается в чисто формальной перемене идентичностей.

Выше я указывал на связь остановки, момента фортуны с идеей кинематографа, как ее описал Бергсон в «Творческой эволюции». По мнению Бергсона, кино состоит из неподвижных и равноудаленных друг от друга моментов, которые приводятся в движение с помощью аппарата, подменяющего естественную пульсацию жизни, *длительность*, абстрактно равномерным движением механизма. Поскольку эти неподвижные моменты равно удалены друг от друга, ни один из них не обладает большей значимостью, чем другой. Делёз поэтому называет такие моменты «какими-то». На уровне наррации (как мне представляется) какой-то момент может быть выделен (например, момент смерти персонажей). Но в каждом «каком-то» моменте (как явствует хотя бы из упомянутого фильма Ханеке) потенциально содержится

³⁶ Donald Richie. Ozu. Berkeley — Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 25.

возможность выбора, то есть возможность его трансформации в привилегированный момент.

Делёз, однако, считал, что Бергсон видел за кинематографическим механизмом иные возможности и иную философию: «Когда мы относим движение к каким-то моментам, необходимо обрести способность мыслить производство нового, то есть исключительного и единичного, в любой из этих моментов»³⁷. Однако, даже если увидеть в каждом из этих моментов возможность выбора (как в «Match Point» — см. предыдущую главу), мы не получим перспективы на новое и исключительное. Перед нами возникнут лишь расходящиеся тропинки логически предопределённых возможностей. «Match Point» показывает, до какой степени простая альтернатива выбора не в состоянии вывести нас за пределы логических клише.

Возникает вопрос, способна ли вывести нас в новые пространства дальневосточная поэтика, представленная в кинематографе Чжан Имоу. Вот как Делёз мыслит себе преодоление абстрактно-логического тупика, в котором находится описанный Бергсоном механизм. Делёз называет описываемую им перспективу «третьим тезисом Бергсона»:

...не только момент является неподвижным срезом движения, но движение — это подвижный срез длительности, то есть Целого или некоего целого (*du Tout ou d'un tout*). Это означает, что движение выражает нечто более глубокое, а именно изменение в длительности или в целом. То, что длительность — это движение, вытекает из ее определения: она меняется и не перестает меняться. Например, материя движется, но не меняется. Движение же *выражает* изменение в длительности или в целом³⁸.

Делёз рисует следующую пояснительную схему:

Неподвижные срезы	движение как подвижный срез
=	
Движение	качественное изменение ³⁹

Для того чтобы движение стало подвижным срезом, оно должно быть соотнесено с некой целостностью, которая позволяет мыслить его не как перемещение предметов внутри пространства, но как изменение отношений внутри некоего целого. Но целое это,

³⁷ Gilles Deleuze. *Cinéma 1: L'image-mouvement*, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

как замечает Делёз, не должно пониматься как закрытая совокупность объектов, внутри которой они меняют свое положение. Мы должны отличать Целое (le Tout) от совокупностей (ensembles). Целое не дается нам и вообще не может быть дано. Целое открыто и постоянно меняется, оно связано с творчеством и творением. Бергсон в «Материи и памяти» утверждал, что всякое разделение материи на независимые тела с определенными контурами — это искусственное деление. «Тело, т.е. независимый материальный предмет, представляется нам прежде всего как система качеств, где сопротивляемость и цвет — данные зрения и осязания — занимают центр и держат, так сказать, подвешенными все остальные»⁴⁰. Целое дается нам таким образом, что изменения в нем являются изменениями качеств. Мы, однако, склонны (и этому есть рассмотренные Бергсоном практические причины) разделять движущуюся непрерывность на неподвижные тела и однородные движения в пространстве, получающие смысл именно по отношению к неподвижности тел.

Реальность постоянно колеблется между закрытыми системами, закрытыми совокупностями, состоящими из определенных стабильных частей, и целым, которое открыто, непрерывно и подвижно и в котором господствуют не тела, но качества. Делёз вслед за Бергсоном приходит к выводу, что «“неподвижные срезы + абстрактное время” отсылают к закрытым совокупностям, части которых — действительно неподвижные срезы и последовательные состояния, размеренные абстрактным временем; в то время как “реальное движение > конкретная длительность” отсылает к длящейся открытости целого, чьи движения также являются подвижными срезами, прорезающими закрытые системы»⁴¹. Движение оказывается двусторонним. Оно пронизывает перемещение частей в закрытых системах и выражает *длительность* или изменение целого. Один аспект движения принадлежит пространству, а другой времени. Взаиморасположение объектов фиксируется в неподвижном срезе. Неподвижные срезы, вступая во взаимоотношения, выражают диаграмму иного движения, движения целого, создающего мобильный срез, в котором манифестируется качественное изменение как длительность. В своих теоретических книгах о кино Делёз хотел показать, каким образом пространственные отношения в кинематографе перерастают в отношения длительности, в которых доминируют *качественные* изменения во времени. Именно в этом контексте кино и становится искусством современности, которая отличается от «классического» периода господством тем-

⁴⁰ Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память, с. 613.

⁴¹ Gilles Deleuze. Cinéma 1: L'image-mouvement, p. 22.

порального, темпорализации над пространственным. Когда-то Шеллинг писал: «Искусство занимается исключительно тем, что элиминирует несущественное — время»⁴². Кинематограф в понимании Делёза является прямой противоположностью искусства в понимании Шеллинга.

Фильмы, построенные вокруг фиксации момента времени и темы жребия, фортуны, такие как «Match Point», «Случай» или «Беги, Лола, беги», в принципе легко соотносить с парой «неподвижные срезы + абстрактное время». Как я пытался показать, неподвижному срезу кайроса, решающего момента, соответствует разворачивание не длительности, но «логического» или абстрактного времени. Совокупность, создаваемая такого рода временем и движением, не имеет качественного значения. Это особенно хорошо видно на примере «Случая» Кесслёвского, где совершенно разные варианты судьбы Витека мало отражаются на самом персонаже, сохраняющем нейтральную неизменность или неопределенность. К тому же «Случай» Кесслёвского буквально демонстрирует качественную индифферентность ситуации к взаимодействию включенных в нее элементов, также индифферентных к общему очертанию ситуации.

Фильмы Чжан Имоу как будто относятся к иному типу темпоральности. Они не строятся по принципу развертывания целостности из неподвижного среза, из остановленного момента. Внешне они лучше вписываются в модель «реальное движение > конкретная длительность». Но удивительным образом они, так же как и фильм Кесслёвского, демонстрируют индифферентность этого движения к качеству ситуации как целого. Это, на мой взгляд, связано с тем, что обе модели не в состоянии мыслить целое как некую открытость, хотя в случае Чжан Имоу как будто соблюдены внешние атрибуты такого открытого целого. В «Доме летающих кинжалов» персонажи, например, не имеют внятной идентичности, она подвержена постоянному изменению. Но это изменение индифферентно к целому, которое понимается в китайской традиции как трансцендирующее всякое движение, как покой. Показательно, что традиция чань- или дзен-буддизма придавала большое значение индийской *пране* — высшей неподвижности. Судзуки прямо ассоциирует *прану* с бесконечно подвижным сознанием:

Это само сознание, наделенное бесконечной подвижностью: оно движется вперед и назад, налево и направо, в каждое из десяти

⁴² Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. — In: F. W. J. von Schelling. Werke, Bd. 3, hrsg. von Manfred Schröter. München, Beck & Oldenburg, 1959, S. 402—403.

ти направлений и не знает препятствий, ни в одном из направлений. Несдвигаемая Прана — это и есть ум способный к бесконечным движениям⁴³.

Создание кино как открытого целого (к реализации которого стремятся некоторые режиссеры), на мой взгляд, невозможно ни в рамках голливудской традиции, ни в рамках модели, построенной Чжан Имоу. Абсолютная утрата идентичностей, постоянное обнаружение того, что любой объект не является самим собой, точно так же не открывает целого, как и модель расходящихся тропинок, в которой мы вынуждены двигаться по какой-либо из предустановленных траекторий.

Бергсон писал в «Материи и памяти», что разделение непрерывного континуума на отдельные тела не отражает ни непосредственной интуиции, ни требований науки, но устанавливается самой жизнью. Любое живое существо должно отделять себя от иных существ и видеть в источнике питания нечто отдельное от себя: «Потребности наши могут быть удовлетворены только при условии вырезания в этой непрерывности одного тела, затем отграничения других тел, с которыми это тело войдет в соприкосновение как с личностями»⁴⁴.

Тот же Бергсон в связи с этим говорил о двух, в сущности, несоединимых типах движения — пространственного и качественно-го изменения:

Качества разнородны между собой, движения однородны. Ощущения, неделимые по сущности, ускользают от измерения; движения, всегда делимые, отличаются измеримыми различиями направления и скорости. Привыкли помещать качество, в виде ощущений, в сознание, между тем как движение совершается независимо от нас, в пространстве. Эти движения, слагаясь между собой, никогда не дадут ничего кроме движений; наше сознание, не способное их коснуться, таинственным процессом выражает их в ощущениях, которые отбрасываются затем в пространство и покрывают, неизвестно как, движения, которые они выражают⁴⁵.

Делёз попытался показать, каким образом кинематограф осуществляет эту работу перехода прерывистого и пространственного в качественные движения, непосредственно связанные с нашим сознанием. Характерно, что Делёз, как и Бергсон, говорит в дан-

⁴³ Daisetz T. Suzuki. Zen and Swordsmanship I, p. 97.

⁴⁴ Анри Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память, с. 615.

⁴⁵ Там же, с. 619—620.

ном случае о «*выражении*», хотя сам термин имеет у Делёза спиннозистскую окраску.

Кинематограф интересен как раз тем, что он позволяет не разъять прерывистое и непрерывное (как делают рассмотренные мной фильмы), но осуществить переход от одного к другому, от совокупности к целому, от идентичности к качеству. Переход этот особенно желателен потому, что оба аспекта — темпоральности-длительности и пространственности-прерывности — являются фундаментальной частью нашей жизни, которая в значительной степени и может описываться как переход от одного к другому. Я называю такой кинематограф *антропологическим*, потому что он создает ситуации, в которых идентичности рассыпаются и создаются вновь, в нем герои подвергают испытанию свою человечность и в конце концов обнаруживают новые в ней черты. Основой такого кино я считаю (вслед за Одзу) *ситуацию*, а не разворачивание интриги. Ситуацию же я склонен рассматривать в категориях целого и качественных изменений. Фильм, принадлежащий к такому кинематографу, проходит стадию неопределенности и подвергает совокупности объектов испытанию этой неопределенностью. В любом случае такое кино иначе рассматривает связь между статикой и динамикой, чем упомянутые модели, тяготеющие к канонам Голливуда, даже если этот «голивуд» находится не в Лос-Анджелесе, а на Дальнем Востоке. Антропологический кинематограф — это для меня кинематограф трансляции неподвижных срезов пространства в мобильные срезы темпоральности и качественных изменений, о котором писал Делёз.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абраам, Николя 199
Августин, Аврелий 168, 188—195,
197, 198, 201, 202, 615
Авенариус, Рихард 289, 290, 295,
298
Аверкиев Д.В. 363
Аверроэс 502
Авиценна 35
Агамбен, Джорджо 52, 514, 515, 523,
571, 572
Агнон, Шмуэль Йосеф 624
Агриппа Неттесгеймский 9, 18, 19,
22, 24, 30
Адорно, Теодор 176, 180, 464
Айххорн, Йоханн Готфрид 207
Аксаков И.С. 53
Аксаков К.С. 52, 53
Александр Македонский 184
Александр Невский 367
Алексеев В.М. 650
Алкивиад 606
Аллен, Вуди 577—579, 581, 582, 589,
595, 600, 621, 622, 638
Алперс Б.В. 357, 371
Альтюссер, Луи 255, 597
Анг Ли 633
Андерсон, Пол Томас 626—628,
631, 632
Андреев Л.Н. 356
Андреева, Екатерина 448
Анжелико (фра Анжелико) 541
Анри, Мишель 285
Анскомб, Гертруд Элизабет 610
Антокольский М.М. 376
Антониони, Микеланджело 505,
506, 508, 509, 512—517, 521,
523, 524, 527, 528, 655
Апель, Карл Отто 484
Арватов Б.И. 297
Арендт, Ханна 167—178, 187—204,
229, 231, 238, 249—251
Аристотель 135, 144, 192, 208, 307,
315, 323, 336, 390, 397, 456—457
(Псевдо-Аристотель), 459, 462,
552, 577, 590, 591, 598—600,
603—607, 613, 614, 621, 632,
644, 659, 660
Аристофан 141
Арно, Антуан 610, 611
Арон, Раймон 228, 230
Арчимбольдо, Джузеппе 570
Асмус В.Ф. 340
Аст 209, 214, 215
Баадер, Франц 463, 464
Бабель И.Э. 392
Баблуани, Гела 623
Бадью, Ален 232—238, 240, 243, 246,
248, 253—256, 347, 452, 453,
470, 486, 537, 577
Байтчман, Филип 22
Бальзак, Оноре де 589
Баратынский Е.А. 298
Баркер, Вержил 409
Барретт, Френсис 23, 24
Барт, Карл 431
Барт, Ролан 473
Бастьен-Лепаж, Жюль 406
Батай, Жорж 55, 82, 83, 85, 87, 92,
125, 126, 131, 158, 164, 222, 440
Бахман, Ингеборг 440
Бахофен, Иоганн Якоб 184
Бахтин М.М. 23, 92, 93, 101, 119—
121, 124, 128—132, 143, 157,
291, 310, 329

- Башляр, Гастон 643, 644
Бебутов, Валерий 392, 393
Бейлис, Менахем Мендель 150
Белинг, Руди 562
Белый, Андрей 261, 283, 298, 466,
467, 489, 539, 540, 542, 551
Беляков, Иван 278
Бенвенист, Эмиль 158, 159, 316
Беньямин, Вальтер 167, 175—185,
198, 202, 204, 209, 213, 307, 438,
558, 584, 585, 607
Бергсон, Анри 43, 202, 266, 324,
337, 585—587, 620, 638, 643,
663—665, 667
Бердуистелл, Рей 133
Бердяев Н.А. 555, 557, 559
Бернстайн, Ричард 200
Бернхард, Томас 614
Бернхейм, Ипполит 485
Берри, Джеймс 463
Берч, Томас 409
Берштейн, Евгений 147
Бехтерев В.М. 272—275, 278, 283,
289, 291, 295, 296
Бёме, Якоб 235, 236
Бёрч, Ноэль 524
Бибихин В.В. 436
Бинсвангер, Людвиг 398—401
Бирмингем, Пег 203
Биша, Мари-Франсуа-Ксавье 571
Бланки, Огюст 584—587
Бланшо, Морис 122, 589
Блок А.А. 102, 103, 105—109, 111—
113, 116, 118, 128, 131
Блондель, Эрик 218
Блох, Эрнст 204
Блуменберг, Ханс 498—500
Блэкли, Рони 627
Блом, Оск. 357, 358
Блюхер, Хайнрих 175
Богданов А.А. 268, 288—295, 309,
320, 322, 343
Боден, Рудольф 297, 337, 341, 381
Боден, Ремо 587
Бодлер, Шарль 406, 585
Бодрийяр, Жан 64, 65, 72
Бозе, Лючия 505
Боккаччо, Джованни 553
Бональд, Луи де 74
Бонапарт — см. Наполеон I
Бонапарт, Луи — см. Наполеон III
Борхес, Хорхе Луис 582—584, 648
Боттичелли, Сандро 532
Бозций 560
Брандштеттер, Габриеле 391, 392
Браудо Е.М. 108
Бредбери, Рей 589
Брик О.М. 269, 270
Брод, Макс 173, 183
Бродский, Александр 449, 450
Бруно, Джордано 18
Буа, Ив-Ален 429
Бубер, Мартин 36, 132, 177, 180,
185, 186
Булгаков С.Н. 72, 73, 313
Булгакова, Оксана 328
Бультман, Рудольф 168
Бунюэль, Луис 615
Буркерт, Вальтер 335, 336
Буркхардт, Якоб 369
Бурнонвиль, Август 391, 400
Буро, Ален 154
Бэк, Лео 192
Бэкон, Фрэнсис 87, 534, 537
Бэн А. 301
Бютнер К.В. 462
Бялик, Хаим Нахман 177, 178, 182
Вагнер, Рихард 362, 370, 387
Вайда, Михай 200
Валли, Алида 521
Валь, Франсуа 500, 501, 503
Валье, Дора 472, 473
Вальзер, Роберт 440
Ван Вэй 645
Ван Чуань 646
Варбург, Аби 96, 332, 333, 383, 532,
546, 639—641

- Варнхаген, Рахиль 168, 169, 199
Васильев 364
Васильев С. (С.В.Флеров) 365
Васнецов 376
Вачовски, Энди и Ларри 634
Вашингтон, Джордж 441, 442, 453
Вебер, Макс 169, 190, 191, 195, 199, 228, 249
Вейнберг, Стивен 483
Вейнингер, Отто 147, 148, 162
Веласкес, Диего 65
Венанцо, Джанни ди 527
Венгеров С.А. 95
Вернан, Жан-Пьер 60, 91, 92
Вертов, Дзига 48, 268, 270—272, 274—279, 281—284, 286—288, 294—296, 301, 302, 306, 338, 339, 350
Верхарн, Эмиль 343
Веселовский А.Н. 298
Вестфаль, Бертран 593
Вёльфлин, Генрих 271
Вирилио, Поль 524
Висконти, Лукино 505
Витгенштейн, Людвиг 40, 41, 609, 610, 612—614
Витти, Моника 505, 506, 508, 512, 514
Вишневский Вс.В. 367
Волынский А.Л. 107—109
Вольф, Фридрих Август 179, 207—212, 214—218, 220, 223
Вригт, Георг фон 592
Врубель М.А. 335
Вундт, Вильгельм 639
Выготский Л.С. 326—328
Вуюяр, Эдуард 429
Галтон, Фрэнсис 126, 372
Гарен, Эудженио 19, 20
Гарин, Эраст 393, 394
Гарнак, Адольф фон 192
Гаспаров М.Л. 570, 630
Гауди, Антонио 524
Гваттари, Феликс 18, 19, 243, 244, 257, 384, 567, 570, 571, 623
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 42, 43, 104, 125, 129, 226, 248, 253, 285—287, 302, 322, 332, 333, 402, 574
Гейне, Генрих 95—109, 111—113, 118—122, 127—129, 131, 170, 172
Геллнер, Эрнст 303
Гельмгольц, Герман фон 289
Геродот 605
Гертруда из Хельфты 10
Гершль, Теодор 171
Гершензон М.О. 548, 549
Гесиод 311
Гёльдерлин, Фридрих 222
Гёте, Иоганн Вольфганг 176, 462—464, 466, 469, 470, 488, 539, 551
Гилман, Сандер 147, 153, 154
Гинзбург, Карло 383
Гинзбург Л.Я. 354, 389
Гоббс, Томас 198
Гоголь Н.В. 56, 66, 123, 127, 128, 136—143, 153—155, 160, 161, 163, 164, 166
Гоготишвили Л.А. 310, 312, 313
Голдштайн, Курт 396, 397, 403
Голубец Ю.А. 91
Гольбейн Ханс 83, 376, 378
Гольдшмидт, Виктор 603, 606
Гомбрих, Эрнст 22, 27
Гомер 207—209, 211, 215—218, 273, 311
Гонсалес Иньярриту, Алехандро 622
Гончаров И.А. 51, 52, 57, 62, 63, 74
Гораций (Квинт Гораций Флакк) 630
Горюнов В.В. 376, 385, 386
Гофман, Ирвинг 133
Гране, Марсель 473, 644, 645, 650
Грегори, Уильям 83, 368
Грей, Гленн 192, 193

- Григорьев В.П. 555
 Грин, Андре 162, 163, 166
 Гринберг, Клемент 406, 407, 431—433, 435, 438, 439, 453, 454
 Гройс, Борис 436—439
 Гуденаф, Эрвин Р. 489, 490
 Гудон, Жан-Антуан 410
 Гумбольдт, Вильгельм фон 312, 313, 550
 Гундольф, Фридрих 176
 Гуссерль, Эдмунд 132, 300, 491, 493, 542
 Гюисманс, Жорис-Карл 555

 Давид, Жак-Луи 408, 409
 Данилевский Н.Я. 134
 Данго, Артур 448, 449
 Дарвин, Чарльз 59, 360
 Д'Арси Томпсон 262, 283
 Дауити, Томас 409
 Дворжак, Макс 256
 Дебор, Ги 242, 243
 Декарт, Рене 200, 260, 390, 495
 Делёз, Жиль 18, 19, 42—44, 52, 87, 110, 111, 243, 244, 257—260, 265, 266, 280, 297, 316, 317, 341, 361, 362, 384, 440, 517, 524, 536, 537, 545, 547, 567, 570, 571, 573, 574, 623—625, 641—643, 663—668
 Делон, Ален 508
 Делоне, Соня 471
 Демокрит 232, 597
 Демосфен 215
 Деппешен, Анри 615
 Деррила, Жак 437, 475, 493, 504, 542, 551, 588, 589
 Джеймс, Генри 406
 Джемс, Уильям 298, 299
 Джиротти, Массимо 505
 Ди, Джон 13, 16, 29, 38, 41
 Ди Грассо 392—394, 397, 400
 Диди-Юберман, Жорж 85, 126, 127, 383, 384, 541, 639
 Дидро, Дени 381, 420, 607
 Дикин, Джон 537
 Дильтей, Вильгельм 210, 215, 216, 219, 221, 256
 Дин, Тесайта 448
 Дион Кассий 592
 Добров 363
 Довженко А.П. 367, 368, 380
 Доддс Э.Р. 246
 Домье, Оноре 382
 Доротея — см. Шлегель, Доротея
 Достоевский Ф.М. 66, 75, 83, 123, 127, 135, 147, 224, 225, 229, 243, 353, 376, 556, 578, 580
 Дункан, Айседора 442
 Дюма-сын, Александр 349
 Дюмон, Луи 353, 354, 359
 Дюран, Эшер Браун 409
 Дюрант, Сэм 448
 Дюркгейм, Эмиль 65, 302, 303
 Дюфренн, Микель 614
 Дюшан 441, 442, 533

 Еврипид 116, 141
 Екатерина II 56

 Жанна-Клод 451
 Жером, Жан-Леон 406, 425
 Жид, Андре 555
 Жижек, Славой 61, 64, 166
 Жиль, Хосе 572—574
 Жирар, Рене 59
 Жирмунский В.М. 108
 Жу Сяовен 634
 Жюлиан, Родольф 406
 Жюльен, Франсуа 644—646

 Заан, Доминик 473
 Забродин, Владимир 293, 294
 Зарадер, Марлен 222
 Захава Б.В. 334
 Зенкин С.Н. 48
 Зенон Элейский 501
 Зервулаки, Сесиль 91

- Зиммель, Георг 436
Золотницкий, Давид 321
Зорин А.Л. 56
Зюмтор, Поль 22, 23
- Иаков Ворагинский 154
Иван III 56
Иван IV Грозный 83, 322, 353, 363—369, 371, 372, 375, 376, 378, 380—383, 385—388
Иванов Вяч.И. 186, 310—314, 318, 320, 321, 323, 324, 327—330, 333, 336, 342, 349, 361—363, 368, 372, 548, 550, 555—557, 559, 560, 563
Икинс, Томас 406, 407, 410, 411, 413, 421, 422, 425, 430, 434
Иссерлес, Моисей 35, 36
Ичиун, Оагири 656
- Йонас, Ганс 35, 188, 499
- Кабаков, Илья 437, 446—448, 452, 454
Кайуа, Роже 63
Калинин И.А. 99, 104
Кандинский В.В. 471, 474, 478—480
Канетти, Элиас 132
Канеширо, Такеши 634
Кант, Иммануил 77, 105, 106, 112, 202, 209, 256, 266, 279, 280, 284, 345, 346, 401, 484, 552, 566, 613, 614
Карамзин Н.М. 71, 555
Каратыгин 364
Кардано, Джироламо 582
Каролус-Дюран, Шарль 406
Кассатт, Мэри 406, 407
Кассирер, Эрнст 114, 329, 485, 514, 564—566, 568
Касториадис, Корнелиус 73
Катон, Марк Порций 560
Кауфман, Михаил 278
Кауффман, Стюарт 76
- Кафка, Франц 166, 167, 172—178, 180—184, 187, 197, 202—204, 384, 531, 567
Каччари, Массимо 12, 34, 436, 439, 524, 527
Кейн, Джеймс 505
Келли, Эдвард 13
Керженцев П.Н. 292
Кермоуд, Френк 615
Кесльёвский, Кшиштоф 577, 594—596, 600, 615, 666
Кизил, Теодор 308
Киреевский И.В. 53—55
Кирико, Джорджо ди 524
Китано, Такеши 656
Клагес, Людвиг 128, 297, 337, 341, 381
Клее, Пауль 184
Клейман Н.И. 366
Клейст, Генрих фон 337, 401, 657
Клеман, Катрин 523
Клоссовский, Пьер 553
Кляйн, Мелани 446, 447
Кобеля, Богумил 596
Коген, Герман 177
Козлов Л.К. 366, 374
Кокошка, Оскар 391
Кокран, Стив 521
Кокуши, Даито 655
Комар, Виталий 441, 443, 446, 453, 482, 483, 486, 488—491, 493, 495, 498, 503, 504
Комиссаржевская В.Ф. 322
Константинов, Александр 450, 451, 453
Конт, Огюст 325
Конфуций 648, 650
Корбен, Ален 151
Корбен, Анри 11, 12, 34, 35, 498
Корреджо (Антонио Аллегри) 570
Кортеше, Валентина 513
Коул, Томас 409
Краевич К.Д. 298
Краус, Карл 45, 176

- Краусс, Розалинд 83
Крафт, Вернер 183
Крейн, Стивен 420—422, 425—427, 429
Кремер, Ганс Иоахим 210
Крери, Джонатан 420
Кристева, Юлия 159, 165
Кристо 451
Кроче, Бенедетто 226
Крэпелин, Эмиль 587
Кузен, Виктор 226
Кузнецов, Михаил 382, 384, 385
Кузьмин, Дмитрий 530
де Кунинг 431, 432
Курбе, Гюстав 433
Курганов, Ефим 148, 149
Курциус, Эрнст Роберт 445
Курылюк, Эва 10
Кутузов А.М. 555
Кутюр, Тома 407
Кьеркегор, Сёрен 275, 336, 374, 375, 388—391, 397, 398, 400, 506, 508, 624, 631
Кюстин, Астольф де 57, 58

Лажечников И.И. 363
Лазар, Бернар 171
Лазарева Е. 482
Лакан, Жак 36, 61, 146, 447, 453, 470, 485, 486, 510, 523, 535
Лакло, Эрнесто 61, 64
Лаку-Лабарт, Филипп 104, 105, 145, 146, 213, 339, 554
Лао-цзы 644
Лапланш, Жан 181, 501
Ларр, Клод 636
Лассаль, Фердинанд 321, 322
Лау, Энди 634
Лев Х 369
Леви-Брюль, Люсьен 309, 324—328, 336
Леви-Стросс, Клод 248, 275
Левин Е.С. 292
Левинас, Эмманюэль 199, 324, 502
Левитт, Сол 448—450
Леду, Жак 618
Лежандр, Пьер 66, 67
Леже, Фернан 440
Лейбль, Вильгельм 407
Лейбниц, Готфрид Вильгельм 258, 260, 273
Лейда, Джей 334
Лейрис, Мишель 85, 87
Леклер, Серж 446, 447, 450
Лекторский В.А. 287
Лем, Станислав 611
Ленин В.И. 78, 93, 244, 246, 291, 293, 363, 441, 442
Леонтьев К.Н. 55, 61—64, 66, 67, 70—73, 76, 134, 135, 195
Лессинг, Готхольд Эфраим 209, 628, 630, 631
Лефевр, Анри 232, 239—243, 247, 266, 267, 283, 577
Лефор, Клод 197, 254
Лёвит, Карл 374
Лётра, Жан-Луи 383
Лиотар, Жан-Франсуа 75, 165, 199, 345, 346
Лоос, Адольф 44, 45, 527
Лосев А.Ф. 69, 70, 74, 75, 134, 313—318, 327, 328, 341, 557, 564
Лотман Ю.М. 58, 59, 69
Лукач, Дьердь (Георг) 96—98, 256, 275, 285, 302
Лукреций (Тит Лукреций Кар) 255, 597
Луллий, Раймунд 38
Луман, Никлас 354, 558
Лурия А.Р. 270
Лэчтерман, Дэвид Р. 495
Лютер, Мартин 188

Магун, Артемий 232, 235, 309
Майер, Ганс 176, 183
Маймонид 178, 502

- Макиавелли, Николо 644
Малевич, Казимир 441, 447, 482, 495, 503, 569
Малларме, Стефан 577
Ман, Поль де 573
Мандельбаум, Морис 612, 613
Мандельштам О.Э. 318, 319, 589
Мане, Эдуард 476
Марион, Жан-Люк 430, 478, 479
Марк Аврелий 245, 591
Маркер, Крис 599, 600, 612, 615
Марков П.А. 320, 356
Маркс, Карл 170, 172, 228, 237, 248, 254, 264, 285—287, 321, 322, 328, 364, 372
Марсель, Габриель 230, 231
Марр Н.Я. 326
Мартел, Лукреция 626
Мартин, Джон 409
Массари, Леа 506
Мастроянни, Марчелло 508
Матисс, Анри 429
Мгебров А.А. 321, 322
Медведев П.Н. 115, 120
Мейер, Мишель 89, 345, 590
Мейерхольд В.Э. 291—294, 297, 310, 337, 342, 347, 349, 356—359, 365, 366, 374, 380, 381, 388, 392—394, 400, 515, 639
Мейлах, Мира 385
Мейнонг, Алексис 545
Меламид, Александр 441, 443, 446, 453, 482, 483, 486, 488—490, 493, 503, 504
Мелвилл, Герман 52, 422, 423, 474
Мережковский Д.С. 138—140, 143, 145, 153
Мерло-Понти, Морис 133, 134, 143, 146, 478, 491, 493, 517, 532, 535, 536, 539
Месмер, Франц Антон 151
Местр, Жозеф де 74
Метнер, Эмилий 539
Мид, Джордж Герберт 251
Милюан, Томас 507
Миллс, Чарльз Райт 195
Милль, Джон Стюарт 300
Мильнер, Жан-Клод 475, 478
Милых А.С. 298
Михаэлис, Иоганн Давид 207
Мишле, Жюль 226
Мольер, Жан-Батист 141
Мондри, Генриэтта 148, 149
Мондриан, Пит 474, 475
Моне, Клод 413
Моро, Жанна 508
Москвин А.Н. 376
Мосс, Марсель 247, 252, 253
Мочалов П.С. 357
Мунк, Анджей 596
Муратова К.Г. 44, 92
Нанси, Жан-Люк 104, 105, 164, 211, 213, 219—221, 235, 410, 537
Наполеон I 185, 374, 589
Наполеон III 321
Наторп, Пауль 551, 552
Негри, Антонио 642
Неретина, Светлана 560
Нерон, Луций Домиций Клавдий 362
Нижинская, Ромола 391
Нижинский, Вацлав 388, 392, 400
Николай Кузанский 111
Николсон, Джек 507
Николь, Пьер 611
Ницше, Фридрих 96, 98, 99, 108, 112, 113, 115, 116, 118, 136, 146, 180, 202, 207, 216—219, 221—223, 230, 231, 252, 290, 291, 311—313, 318, 324, 333, 339—342, 350, 359—362, 364, 366, 369, 370, 375, 387, 388, 550—554, 568, 569, 573, 584, 585, 587, 588, 639
Новак, Ким 615, 618
Новиков, Тимур 448

- Ноика, Константин 608, 609
 Нольде, Эмиль 440
 Нонн Панополотанский 91
 Нохлин, Линда 433
 Ньютон, Исаак 458, 459, 462—464, 471, 472, 474, 583
- Обатнин Г.В. 555
 Овсяннико-Куликовский Д.Н. 116, 117, 126
 Огурцов, Александр 560
 Одзу, Ясудзиро 663, 668
 Одюбон, Джон Джеймс 408—411, 415, 417, 420, 425, 431, 432
 Оже, Марк 516
 Олимпиодор 91
 Олтмен, Роберт 626, 627
 Островский А.Н. 363
 Островский Н.А. 393
- Павел, апостол 7, 10, 12, 246
 Павлов И.П. 272, 396
 Павсаний 91
 Пайпс, Ричард 56, 66
 Палмер, Сэмюэль 407
 Пальма, Карло ди 527
 Парацельс 34
 Парменид 315, 317
 Парнис А.Е. 555
 Паскаль, Блез 582—584, 610
 Пастернак Б.Л. 562
 Пеги, Шарль 171
 Перлстайн, Филип 433
 Пессоа, Фернандо 455, 481
 Петр I 57, 58, 124
 Петражицкий Л.И. 298
 Пилсудский, Юзеф 596
 Пиль, Роже де 459
 Пирс, Чарльз Сэндерс 542
 Пирсон, Кис 362
 Писемский А.Ф. 363
 Пифагор 491
 Пишон, Эдуард 485
 Планк, Макс 285
- Платон 44, 60, 98, 99, 100, 124, 126, 156, 179, 196, 209—213, 220, 222, 242, 246, 288, 309, 314—316, 323, 324, 328—330, 336, 337, 339—343, 345—347, 350, 366, 370, 397, 455—457, 475—477, 479, 488, 498, 500, 512, 557, 560
 Плеханов Г.В. 339
 Плотин 10, 91, 317, 322
 Плутарх 184, 336
 По, Элгар Аллан 406, 422
 Подорога В.А. 56, 133, 400, 401, 532, 533
 Полан, Жан 397
 Полициано, Анджело 333
 Поллок, Джексон 244, 435, 438
 Поляковская Р.И. 29—31
 Понталис, Жан-Бертран 501
 Понтано, Джованни Джовано 247
 Попова, Любовь 440
 Порфирий 560
 Потенбня А.А. 114, 117, 312—314, 327, 546, 550, 552, 554, 562
 Прайор, Артур 592
 Пракситель 126
 Прокл 91, 315—318, 323, 324, 333, 337
 Прохорова И.Д. 48
 Пруст, Марсель 176
 Псевдо-Дионисий Ареопагит 111, 543
 Пу Сун-лин 646, 648, 650, 651
 Пумпянский Л.В. 556, 558
 Пушкин А.С. 74
- Рабле, Франсуа 92, 93, 129, 130, 131
 Радишев А.Н. 555
 Радлов С.Э. 363
 Райдер, Альберт Пинкхем 407
 Ранейкр, Дженни 507
 Ранк, Отто 399, 400
 Раппапорт А.Г. 446, 454

- Расин, Жан 607
Растрелли, Бартоломео Карло 124, 125
Раушенберг, Роберт 431, 432
Рей, Ман 83, 85
Рейнхардт, Эд 431, 498
Рембрандт ван Рейн 411
Ремизов А.М. 532, 533, 562
Реньо 126
Репин И.Е. 376
Ригль, Алоиз 256—258, 261, 262, 283, 420
Рикёр, Поль 198, 199, 316, 336, 551, 552
Риккерт, Генрих 328, 329
Рист Ю. 269
Рихтер, Саймон 630, 631
Ричи, Дональд 663
Роде, Эрвин 333
Розанов В.В. 68, 69, 132, 134—145, 147—166, 225
Розен, Стенли 339, 340
Розенберг, Альфред 146
Розеншвайг, Франц 204
Розолато, Ги 75
Ройтман, Бетти 38
Ройхлин, Иоганн 28, 32
Роллан, Ромен 320
Ронсар, Пьер де 645
Роршах, Герман 27
Россе, Клеман 284, 565, 566
Росси Драго, Элеонора 512
Ротман, Брайан 446
Рубинштейн Л.С. 544
Рубинштейн С.Л. 287
Рудд 9—11, 13
Рудинеско, Элизабет 486
Рунге, Филипп Отто 460, 461, 465, 469
Руссо, Жан-Жак 198, 250
Рыклин М.К. 437, 438
Саббатай Цви 489
Саймон, Ричард 207
Сакс, Оливер 462
Салмон, Роберт 409
Саммер, Роберт 133
Самойлов 364
Санин А.А. 364
Саргент, Джон Сингер 406, 407, 420
Сартр, Жан-Поль 227, 228, 230, 231, 247—251, 265, 308, 399, 451, 453, 467, 468, 470, 473, 509
Сафуан, Мустафа 77
Сезанн, Поль 468, 535, 542
Сен-Жюст, Луи-Антуан 254
Сен-Сеньков, Андрей 529—537, 539—544
Сенека, Луций Анней 592
Сера, Жорж 471, 472, 475
Сервантес Сааведра, Мигель де 95, 97, 118, 119, 120, 130
Сиголи 410
Синьяк, Поль 471
Смарт, Питер 8
Смирнов И.П. 143
Смитсон, Роберт 432
Смышляев В.С. 321
Снежицкий, Лев 393, 394
Соколов И. 297, 298
Сократ 116, 211, 212, 315, 374, 375
Сокуров А.Н. 78, 80, 89, 91—94
Соловьев В.С. 148—151
Сологуб Ф.К. 363
Соссюр, Фердинанд де 21, 114, 240, 468—470
Сотников, Иван 448
Софокл 661
Сохраварди 12
Спенсер, Герберт 70—72, 195, 298, 370
Сперанский М.М. 65
Спиноза, Бенедикт 42, 102, 108—111, 113, 115, 118, 119, 121, 124, 125, 200, 201, 258—260, 266, 271, 281, 282, 400, 401, 440, 597, 668

- Сталин И.В. 442, 503, 594, 596
Сталь, Жермена де 104
Станиславский К.С. 353, 355—358,
362, 364, 365, 367, 386, 387
Старобинский, Жан 21, 150, 151
Стейнберг, Сол 306
Стелла, Френк 431, 432
Стендаль 589
Стерн, Лоренс 95, 118
Стокард, Чарльз 82, 83
Стойнов, Юрий 12
Страхов Н.Н. 53
Стюарт, Джеймс 615
Судзуки, Дайсэцу 653, 655, 656, 666,
667
Сыма Цянь 633
Сюриа, Мишель 158
- Таиров А.Я. 349
Такуан 653—656
Тальма, Франсуа-Жозеф 388
Тапие, Мишель 397
Тарантино, Квентин 634
Тард, Габриель 59, 60, 71, 195
Татищев В.Н. 71
Теве, аббат 409
Терешкович В.М. 384
Тённис, Фердинанд 195
Тиквер, Том 600, 615, 618
Тиллих, Пауль 593
Тимомах 628, 631
Тинторетто 382
Тиссэ Э.К. 295
Тициан Вечеллио 410, 465
Тоддес Е.А. 95
Токвиль, Алексис де 405, 406, 411,
413
Толстой А.К. 363, 364
Толстой Л.Н. 51, 353, 354, 389, 390,
401
Топоров В.Н. 58, 66
Торо, Генри Дэвид 408, 432
Торок, Мария 199
- Трахтенберг, Джошуа 27
Третьяков С.М. 297—299, 304, 401
Триоле, Эльза 549
Тынянов Ю.Н. 95, 97—108, 111,
113—115, 118, 120, 121, 123—
125, 127—130, 546, 563, 564, 567
Тютчев Ф.И. 95, 101, 102
- Уайлдер, Торнтон 626
Уайтхед, Альфред Норт 280, 449,
450, 641, 643
Уакнин, Марк-Ален 32, 33
Уистлер, Джеймс 406, 407, 413
Уолпол, Хорас 13
Уорхол, Энди 437
Успенский Б.А. 58, 59
- Фарахзад, Фороу 89
Федор Иоаннович 364
Фейербах, Людвиг 287, 373, 375
Фельдман, Рон 449
Фенеон, Феликс 471
Ференци, Шандор 291, 400
Ферцетти, Габриэле 506, 513
Филон Александрийский 500
Филорамо, Джованни 35, 499, 500
Финк, Брюс 61
Финк, Ойген 588
Финкилькрот, Ален 167
Финли, Мозес 605
Фихте, Иоганн Готлиб 343
Фичино, Марсилио 19
Флад, Роберт 489
Флисс, Вильгельм 484
Флобер, Гюстав 399, 570
Флоренский П.А. 149, 313, 557, 558,
560
Фокин М.М. 391
Фома Аквинский 108, 502, 615
Фостер, Хол 45, 448
Франк, Манфред 510, 511
Франкавила, Пьетро 410
Франкастель, Пьер 475

- Фрейд, Зигмунд 76, 77, 147, 152,
160—162, 199, 336, 401—403,
442, 443, 450, 484, 485, 491, 501,
618
Фрейденоберг О.М. 336
Френадильо, Хуан Карлос 657, 658
Фрид, Макс 420, 422, 433
Фуко, Мишель 65, 221, 353
Фуллер, Лои 639

Хайдеггер, Мартин 109, 167, 179,
202, 219—223, 235, 273, 274,
307—309, 322, 324, 336, 339,
340, 426, 430, 436, 439, 447—
449, 514—516, 524, 528, 564,
565, 655
Хайне, Христиан Готлиб 207
Хайнлайн, Роберт 611
Хамахер, Вернер 182, 214, 360
Хамбургер, Джеффри 10
Хамилтон, Джеймс 409
Ханеке, Михаэль 625, 628, 663
Хармс, Даниил 29—32, 34, 36
Харрисон, Джейн 335
Хас, Войцех 615
Хейуорд, Дэвид 627
Хид, Мартин Джонсон 409
Хилл, Джорж Рой 615
Хирохито 78, 80, 93
Хиршхорн, Томас 440, 443, 448
Хичкок, Альфред 615
Хлебников, Велимир 545, 555,
558—563, 566, 569—572
Холлуорд, Питер 236
Холман, Бет 410
Хомер, Уинслоу 405, 407, 411, 415,
417, 420—423, 425—427, 429—
431, 434
Хоппер, Эдвард 431
Хоркхаймер, Макс 176, 584
Хутгер, Михаэль 446
Хэррис, Ричард 506

Цивьян, Юрий 335, 376, 381, 383

Чаадаев П.Я. 74
Чаев Н.А. 363
Чаплин, Чарльз Спенсер 80, 93,
172, 175
Чарангович В. 244, 246
Челпанов Г.И. 301
Чен Кайге 634
Черкасов Н.К. 367, 382, 385—387
Черкасова, Нина 386, 387
Чехов А.П. 78, 353, 355, 356
Чжан Имоу 48, 590, 633, 634, 636,
638—640, 643, 650, 651, 655,
658—664, 666, 667
Чжан Цзыи 634
Чжуан-цзы 651, 652
Чудаков А.П. 95
Чудакова М.О. 95

Шаляпин Ф.И. 376
Шапиро, Мейер 474, 475
Шатлен, Элен 615
Шварц, Хиллель 571, 587
Шеврель, Мишель-Эжен 417, 429,
470—472, 475
Шекспир, Уильям 363, 368
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф 55, 72, 108, 109, 208, 210,
462, 464—469, 666
Шенье, Андре 319
Шестов Л.Я. 322, 389, 391
Шиллер, Фридрих 112
Шкловский В.Б. 95, 99, 100, 104,
113—120, 122—124, 126, 128,
130, 157, 286, 298, 334, 545—
555, 560—563, 565—568, 574
Шлегель, Доротея 209, 215
Шлегель, Фридрих 207—210, 212—
216, 218, 220
Шлейермахер, Фридрих 193, 209,
210, 212, 214—216, 219, 221, 223
Шлиман, Генрих 485
Шмитт, Карл 245, 246, 436
Шнайдер, Мария 524
Шолем, Гершом 32, 35—37, 167,
168, 177—188, 190, 193, 488, 489

- Шонди, Петер 607
 Шопенгауэр, Артур 112, 115, 117, 284, 338, 359, 360, 543, 583, 622
 Шпет Г.Г. 287, 343, 344, 346—350
 Шребер, Даниэль Пауль 486
 Штайнер, Питер 114
 Штейнен, Карл фон ден 326
 Штейнер, Рудольф 466, 539
 Штирнер, Макс 372—374
 Штраус, Лео 175
 Штраус, Эрвин 396
 Шумпетер, Йозеф 262—265
 Шумяцкий Б.З. 335
 Шютц, Альфред 229
- Шедрин (Салтыков-Шедрин) М.Е.**
 51
- Эббингауз, Герман 300, 301
 Эбермейер М.Дж. 489
 Эвгемер 323
 Эйбешюц, Йонатан 489
 Эйзенштейн С.М. 48, 83, 186, 253, 268—270, 274, 281, 288, 291—303, 305—310, 313, 320, 322—324, 326—330, 332—334, 337—343, 345—350, 353, 358, 359, 362, 363, 366—372, 374—376, 378, 380—389, 394—398, 400, 401, 404, 475—478, 480, 510, 515, 532, 546, 557, 558, 590, 625, 639, 640, 654
 Эйхенбаум Б.М. 115, 116, 574
 Эйхман, Адольф 168, 190, 193
 Эко, Умберто 18, 38
 Экхарт (Мейстер Экхарт) 235, 612
 Элагабал 362
 Эль Греко 367
 Эмпедокл 457
 Энгельс, Фридрих 286, 287, 321, 322, 372
 Эпикур 255, 590
 Эритье, Франсуаз 67, 68
- Юкскюль, Якоб фон** 514, 515
 Юлиана из Норвича 10, 11
 Юм, Давид 258, 280, 612
 Юнг, Карл Густав 623, 627
 Юнгер, Эрнст 156, 195
- Ягио Таджима Но Ками** 653, 656, 657
 Якоби, Мориц Герман фон 325
 Якобсон Р.О. 560—563
 Ямвлих 323
 Ясперс, Карл 199, 200, 225, 227, 248
- Agacinski, Sylviane 375
 Anton, John P. 246
 Attali, Jacques 436
- Behler, Ernst 208, 212
 Belaval, Yvon 260
 Biale, David 187
 Bredin, Jean-Denis 171
 Brown, Norman O. 443
 Brusatin, Manlio 471, 474
 Buchloh, Benjamin H.D. 440
 Burwick, Frederick 462
 Butler, Judith 61
 Buttler E.M. 13
- Canning, Peter 553
 Casey, Edward S. 450
 Clulee, Nicholas H. 38
 Conrads, Margaret C. 429
 Culiano, Ioan P. 37
- Damish, Hubert 397
 Darnton, Robert 247
 Dodds E.R. 323
- Faivre, Antoine 463
 French, Peter J. 13
- Gantheret, François 402
 Gernet, Jacques 647

- Gopnik, Adam 413
Gould, Jean 417
Gould, Josiah B. 592
Grafton, Anthony 24
Graves, Robert 12

Hall, Edward T. 132
Hardt, Michael 43
Hugedé, Norbert 7

Kiaer, Christina 546
Kjaeldgaard, Lasse Horne 631

LaCoque, André 336
Le Rider, Jacques 147, 321
Loewe, Michael 649
Luckmann, Thomas 229

Macherey, Pierre 42
Maillet, Arnaud 13
Marazzi, Christian 264
McKeon, Richard 259
Moore, Thomas 19
Morfino, Vittorio 597

Patai, Raphael 12
Peradotto, John 217
Porter, James I. 217

Reynolds, Ann 432
Richardson, William J. 203

Robertson, Bruce 425
Rochlitz, Rainer 184

Santner, Eric 166
Schnedler, Sylvan 425
Sochor, Zenovia A. 291
Storme, Tristan 246
Stoudt, John Joseph 236
Sylvester, David 87, 534, 537

Tatham, David 423
Thouard, Denis 208
Tihanov, Galin 349
Townley D.O'C. 429

Urbach, Ephraim E. 37

Valdman, Edouard 436
Vamvoukakis, Nicolas 323
Verocchio, Andrea del 410

Wind, Edgar 410
Wolfson, Elliot R. 8
Wolfson, Harry Austryn 109, 200

Yates, Frances A. 19
Young-ah Gottlieb, Susannah 187—
188
Young-Bruehl, Elisabeth 173, 175, 178

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (о явлении ангелов)	7
---------------------------------------	---

1. БЕСФОРМЕННОСТЬ И ИДЕНТИЧНОСТЬ

1. «Положим, хоть Алексеев» (Сходство как форма неопределенности)	51
2. Лицо без черт (Сокуров)	78
3. Различие, или По ту сторону предметности (Эстетика Гейне в теории Тынянова)	95
4. «Вливающиеся друг в друга и вместе враждебные слиянию» (Антисемитизм Розанова)	132
5. Сообщество одиночек (Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка) ...	167

2. ХАОС

6. Филология — наука непонимания (Фридрих Август Вольф, Фридрих Шлегель, Ницше)	207
7. Революция как событие смысла	224
8. Смысл приходит в мир (заметки о семантике Дзиги Вертова)	268
9. От Пролеткульта к Платону (Эйзенштейн и проект смысловой самоорганизации жизни)	288

3. НИЧТО КАК МЕСТО и ОСНОВАНИЕ

10. Иван Грозный как ничто (Эйзенштейн)	353
11. Форма страха (Кьеркегор, Нижинский, Мейерхольд, Эйзенштейн)	389
12. Американское искусство: ничто и радикальный провинциализм (Уинслоу Хомер)	405
13. Эстетика и место отсутствия	435
14. Цвет как язык	455
15. Символ и начало (о проекте В. Комара и А. Меламида «Символы Большого Взрыва»)	482
16. Открытость как неопределенность (Заметки о пустоте в кинематографе Антониони)	505
17. Дзен-барокко (Андрей Сен-Сеньков)	529
18. Метафора, миф, фактичность (О «Zoo» Виктора Шкловского и «Зверинце» Велимира Хлебникова) ...	545

4. СЛУЧАЙНОСТЬ

19. Момент и случай (Вуди Аллен, Кесьлёвский, Аристотель)	577
20. По ту сторону момента (Чжан Имоу)	633
Указатель имен	669

Михаил Ямпольский
«СКВОЗЬ ТУСКЛОЕ СТЕКЛО»
20 глав о неопределенности

Редактор
С. Зенкин
Дизайнер
Е. Поликашин
Корректор
Э. Корчагина
Компьютерная верстка
С. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
“НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ”»

Адрес издательства:
129626, Москва,
абонентский ящик 55
Тел.: (495) 976-47-88
факс: (495) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 43. Тираж 1000. Заказ № 901.
Отпечатано в ОАО «Типография “Новости”»
105005, г. Москва, ул. Фр. Энгельса, 46

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устарелых категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте.

В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярная, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

Подписка по России, СНГ и Балтии:

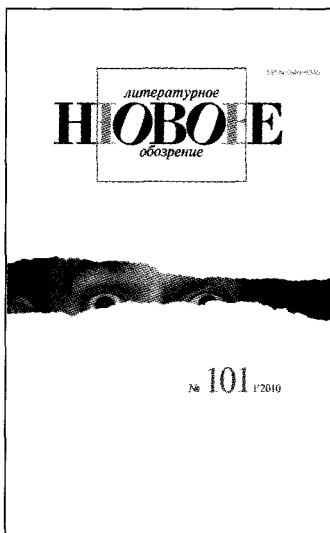
каталог «Роспечать» —
подписной индекс **47147**

Подписка по России:

каталог «Пресса России» —
подписной индекс **39356**

Зарубежная подписка:

«МК-Периодика» —
Тел. в России: +7 495 681 82 15;
<http://www.periodicals.ru>



ИЗДАТЕЛЬСТВО



Новое Литературное Обозрение

Интернет-магазин www.nlobooks.ru

Возможность купить книги НЛО по ценам издательства,
которые значительно ниже цен в книжных магазинах

Доставка в любой регион России

Специальные сервисы для покупателей интернет-магазина:

Раздел «Раритеты»

Возможность оформить заказ на редкие книги
нашего издательства, тираж которых почти распродан.

Раздел «Print on demand»

Возможность купить книги «НЛО», которые уже давно
стали библиографической редкостью.

Мы специально издадим эти книги для Вас
по уникальной технологии «Print on Demand»,
которая позволяет напечатать любую книгу тиражом
всего в 1 экземпляр.

Раздел «Специальные предложения»

Возможность купить отдельные книги издательства
со значительными скидками

Издания

«Нового литературного обозрения»

(журналы и книги)

можно приобрести в магазинах:

в Москве:

«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, т. (495)924-46-80

Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, т. (495)959-20-94

«Гилея» — Институт ИНИОН, Нахимовский просп. 51/21, 3 этаж,
т. (499)724-61-67

ГПСИ — ул. Зоологическая, д.13, т. (495)254-06-74

Киоск «Новой газеты» на Страстном бульваре

Книготорговая компания «Берроунз» — т. (495)971-47-92

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18; т. (495)624-46-45

«Культ-парк» — магазин в здании ЦДХ на Крымском Валу

«Лавочка детских книг» — Старый Арбат, д.10, ТЦ «Старая улица», 3-й этаж
т. (495)973 32 82

«Москва» — ул. Тверская, 8, т. (495)629-6483, 797-87-17

«Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, 8, т. (495)789-35-91

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, т. (495)238-50-01

«Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, т. (495)627-56-09

«Старый свет» — книжная лавка при Литинституте. Тверской бульвар, 25
(вход с М. Бронной), т. (495)202-86-08

«У Кентавра» — РГГУ, ул. Чаянова, д.15, т. (495)250-65-46

«Фаланстер» — М. Гнезниковский пер., д.12/27, т. (495)629-88-21

в Санкт-Петербурге:

Склад издательства — Лиговский пр., д. 27/7, т. (812)579-50-04

«Академкнига» — Литейный пр., 57, т. (812)230-13-28

«Вита Нова» — Менделеевская линия, 5, т. (812)328-96-91

Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1

Киоск в Доме кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)

«Книги и кофе» — Наб. Макарова, 10 (кафе-клуб

при Центре современной литературы и искусства), т. (812)328-67-08

«Книжная лавка писателей» — Невский пр., 66, т. (812) 314-47-59

«Книжная лавка» в фойе Академии художеств — Университетская наб., 17

Книжные салоны при Российской национальной библиотеке —

Садовая ул., 20; Московский пр., 165, т. (812)310-44-87

Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Проектор» —
Лиговский пр., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й этаж, тел. (812) 715-81-91

Филиалы:

в «Кабинете графического дизайна» — Ломоносова ул, 1, 2-й этаж,
т. (921) 961-42-51

в помещении магазина «Надо же!» — ул. Рубинштейна, 11

«Книжный окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке); т. (812)323-85-84

«Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического
факультета СПбГУ), т. (812)328-95-11

Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13,
т. (812) 232-33-07
«Подписные издания» — Литейный пр., 57, т. (812)273-50-53
«Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (магазин при РХГА),
т. (812)310-50-36
«Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской;
ул. Обуховской обороны, 105
«Санкт-Петербургский Дом книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28,
т. (812) 448-23-57
«Фонотека» — ул. Марата, 28, т. (812)712-30-13

в Екатеринбурге:

«Дом книги» — ул. Антона Валека, т. (343)358-12-00

в Нижнем Новгороде:

«Дирижабль» — ул. Б.Покровская, д.46, т. (312)31-64-71

в Воронеже:

«Галерея»

в Красноярске:

«Русское слово» — ул. Ленина, д.28, т. (3912)27-13-60

в Ярославле:

«Книжная лавка гуманитарной литературы» — т. (4852)72-57-96

в Минске:

ИП Людоговский А.С. — ул. Козлова, 3.

ООО «МЕТ» — т. 10-375-172-84-90-21; 10-375-172-84-36-21(факс)

в Киеве:

ООО «АВР» — т. (044)273-64-07

Интернет-проект «Лавка Бабуин» — ул. Юрковская, д. 36, оф. 10,
т. (044)53- 22-43

Книжный интернет-магазин Librabook — www.librabook.com.ua

в Стокгольме:

Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32, Stockholm, т.
08-651 1147

а также в Интернете:

www.ozon.ru

www.bolero.ru

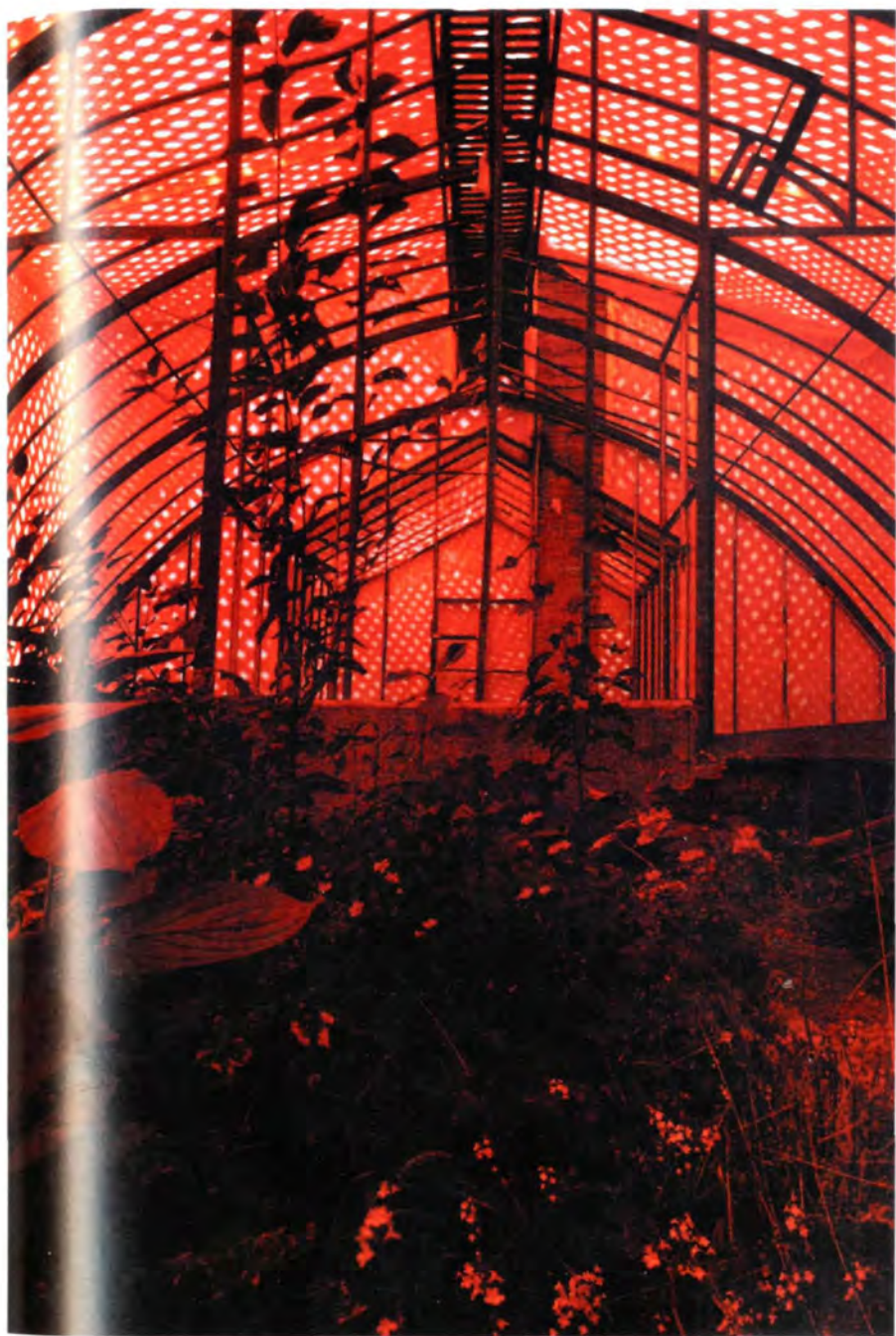
www.lavkababuin.com/shop

www.mkniga.com



I-III Александр Константинов. Вилла Бернаскони. Женева, 2004







IV–V Александр Константинов. Chretzeturm. Штайн на Рейне, 2004





VI «Дом летающих кинжалов» (2004), реж. Чжан Имоу. Танец Мэй



VII-VIII «Герой» (2002), реж. Чжан Имоу.
Финальный поединок среди зеленых драпировок





IX-X «Цзюй Доу» (1990), реж. Чжан Имоу.
Крашение тканей в алый цвет рифмуется
с любовным пароксизмом героев фильма





XI–XIII «Цзюй Доу» (1990), реж. Чжан Имоу.
Парализованный муж Цзюй Доу Жиньшан пытается поджечь
красильню. Он ползет среди алых тканей, ассоциируемых с огнем

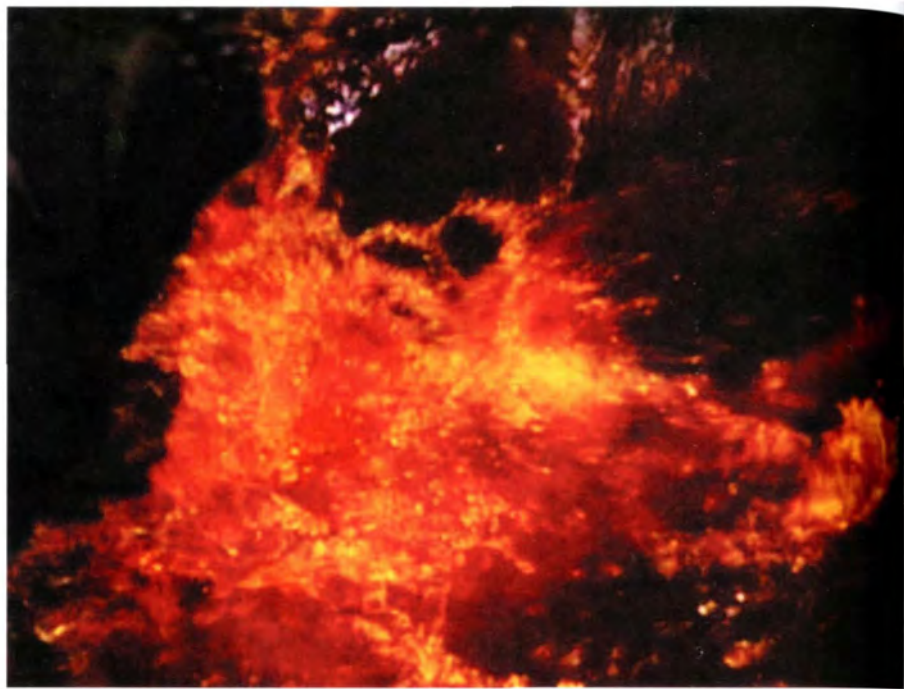




XIII



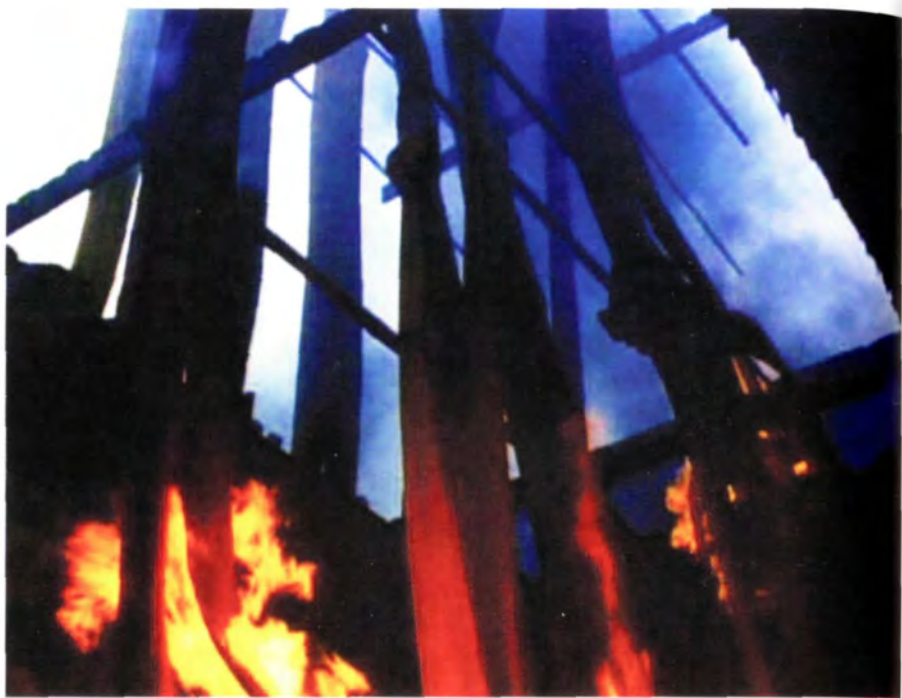
XIV-XV «Цзюй Доу» (1990), реж. Чжан Имоу.
Любовник Цзюй Доу Тяньцин тонет в резервуаре
для окраски тканей



XV



XVI «Цзюй Доу» (1990), реж. Чжан Имоу. Эпизод похорон мужа



XVII «Цзюй Доу» (1990), реж. Чжан Имоу. Огонь и ткани в финале фильма