

“Философия по краям”

Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика.

Редакционный совет

С.Бак-Морс (США)

Ф.Гваттари † (Франция)

Ж.Деррида (Франция)

Ф.Джеймисон (США)

Л.Ионин (Россия)

А.Майклсон (США)

М.Мамардашвили † (Грузия)

Ж.-Л.Нанси (Франция)

Е.Петровская (Россия) - *научный секретарь*

В.Подорога (Россия) - *председатель*

А.Руткевич (Россия)

М.Рыклин (Россия)

М.Ямпольский (Россия)

Ведущий редактор серии

А.Иванов (Россия)

Валерий Подорога

Феноменология тела

Введение в философскую
антропологию

Материалы лекционных курсов

1992 — 1994 годов

Москва, *Ad Marginem*, 1995

Данное издание представляет собой авторскую работу, подготовленную в рамках программы "Обновление гуманитарного образования в России", которая осуществляется Государственным комитетом РФ по высшему образованию и международным фондом "Культурная инициатива". Спонсором программы является известный американский предприниматель и общественный деятель Джордж Сорос.

6.....	Предисловие
9.....	I. Понятие тела
99.....	II. Тело и символ
	Эффективность символа. Телесный опыт в шаманистском сеансе: К.Леви-Строс Мыслить смерть: Г.-В.Лейбниц, Г.-Х.Андерсен
117.....	III. Тело и плоть
	От феноменологии к топологии телесного образа: Э.Гуссерль, М.Мерло-Понти
156.....	IV. Эрос и физика "прозрачности"
	Павел Флоренский
181.....	V. Точка-в-хаосе
	Пауль Клее как тополог
208.....	VI. Видеть и говорить
	Мишель Фуко и живопись
226.....	VII. Начало в пространстве мысли
	Мераб Мамардашвили читает Марселя Пруста
272.....	VIII. Роман-лицо
	Марсель Пруст
282.....	IX. Лицо и правила раскроя
	Физиогномический опыт Сергея Эйзенштейна
327.....	X. Белая стена — черная дыра
	Понятие лицевости (visagéité) у Жюль Делёза и Феликса Гаттари

Цель, которую я ставил перед собой (и которую по мере своих сил пытался достичь в лекционной работе), заключалась в том, чтобы предложить своим слушателям, студенческой и аспирантской аудитории, фрагменты введения в современную философскую антропологию. Именно *фрагменты*, поскольку я отдаю себе отчет не только в богатстве избранной проблематики, но и в невозможности представить ее в законченном и систематическом виде. В настоящем курсе намечаются отдельные подходы и направления исследовательской работы, которые, как мне кажется, могут способствовать развитию у слушателей самостоятельного мышления. Многое в моей работе можно свести к вопросу: *как* можно сегодня мыслить *тело* (не “душу”, “дух” или “субъективность”, а именно *тело*) и шире — *телесный опыт*, в который мы вовлечены как чувствующие и “живые” существа? На первый взгляд этот вопрос не является философским и ответ на него скорее можно получить из отдельных естественно-научных дисциплин. Однако разве можно мыслить тело, если видеть в нем лишь объект строгих исследовательских процедур и закрывать глаза на феноменологию телесного опыта? Мыслить тело как объект невозможно. Феноменологический подход и отдельные методики его применения стали отправной точкой настоящих анализов, — отправной, но далеко не определяющей все следствия, которые возникали в ходе применения мной феноменологического подхода. С самого начала работы я не стремился исходить из предвосхищаю-

щих дальнейшее движение анализа готовых дисциплинарных схем и позиций; напротив, я целиком полагался на избранный мною материал, представлявший мне наиболее продуктивным для обсуждения той или иной идеи, понятия, ряда понятий. Поэтому так существенна была для меня сама проблема выбора исходного материала анализа. И здесь перевес получала не собственно философская проблематика (например, историко-философский анализ антропологических идей). В анализе я стремился идти от литературных, живописных, кинематографических образов к философскому осмыслению антропологического материала. Каждый раздел настоящего курса дает более полное представление исследуемой проблемы в силу того, что она анализируется в наиболее аутентичном для ее выражения материале. Фрагментарность анализа имеет свои недостатки и тем не менее все-таки открывает слушателям пускай мозаичную, но все же картину антропологических тем, среди которых я выделил тему феноменологии кожи, перцептивной поверхности и особенно феномена касания как доминирующего слоя чувственности в феноменологическом конституировании телесности; только после достаточно тщательного анализа этой темы возможен переход к осмыслению оппозиций тела—плоти, языка—чувственности, лица—маски и др.

Общий ход анализа, как я уже могу говорить, позволил мне приблизиться к постановке серии вопросов, касающихся введения принципиального различия между практикой *феноменологического* и *топологического описания* (не сводимых друг к другу и подчас противостоящих). Конечно, их обоснование в настоящем курсе еще нуждается в доработке, но даже в том виде, в каком оно дается, заложена возможность нового прочтения ряда классических литературных, живописных и философских текстов. Феноменологический метод описания оказался недостаточным прежде всего потому, что он не смог избежать присущей ему нормативистской установки по отношению к объекту описания и оставил в стороне довольно обширный (а сегодня и более *значимый*) регион языковых, перцептивных, чувственно-телесных феноменов, которые являются *анормативными* и, с точки зрения строгого феноменолога, не могут быть наделены *смыслом*. Топологический анализ телесных практик, отказываясь от опоры на нормативные ценности восприятия, пытается в своем *описании* того или иного телесного феномена учесть его перцептивную *непредопределенность* (А.Бергсон), т.е. именно то, что феноменологический субъ-

ект не принимает во внимание с самого начала. Феномены тела в таком случае описываются не столько с точки зрения их возможной включенности или невключенности в интенциональный горизонт субъектного сознания, а с точки зрения их *имманентного, неинтенционального строения*, где функция субъекта сведена к минимуму. Другими словами, телесный образ, “вступая” в топологическое описание, сохраняет свою композитную фигурацию, и если он представляет собой тело фрагментированное, свернутое или, напротив, тело диффузное, то только таким образом он и должен быть дан в описании. А поскольку мы сами являемся этими *множественными телами* (а не “сознаниями” своих тел) — телами любящими, страдающими, больными, эксцентричными, безумными и аскетическими — и являемся ими не с точки зрения некоего субъективного нормативного опыта или высшего Субъекта, а с точки зрения наших страстей, аффектов, случайных эксцессов, то, конечно, нам было бы важно научиться размышлять о собственном телесном опыте не с позиции нормативной установки, а с позиции нашей возможности быть в живом мире в качестве живого, обладающего телом и “духом” существа. Я бы добавил: не просто “обладающего телом”, но и телом, которое (мною) обладает. Отсюда важность различия между телом, которое “нам принадлежит” и которое мы называем “своим”, и телом, которому мы “принадлежим” и по отношению к которому не можем воспользоваться предикатом присвоения, ибо, принадлежа ему, мы не в силах его присвоить.

Настоящий курс составлен из лекций, читавшихся в Российском государственном гуманитарном университете с осени 1993 по весну 1994 года. Учитывая недостаточное знакомство студентов и аспирантов с современным развитием философской антропологии, ограничения в доступе к новейшей литературе и собственно преподавательские и учебные задачи курса, я построил лекционную работу на основе повторных анализов известных текстов, получивших философскую оценку и достаточно обширные комментарии, полагая, что повторный анализ уже известного, но с иной точки зрения, позволит слушателю (прежде всего студенту) овладеть начатками живого и творческого отношения к идеям, которые в разной форме были высказаны мыслителями, художниками и писателями, не имевшими прямого отношения к становлению такой специальной дисциплины как философская антропология.

I. Понятие тела

Тело человека

1. Кем были подобраны обе пяты человека?
Кем была собрана плоть? Кем — обе лодыжки?
Кем — пальцы изваянные? Кем — отверстия?
Кем — обе выступающие кривизны посредине? Кто опору [создал ему]?
2. Из чего же сделали Человеку
Обе лодыжки внизу, обе коленные чашечки сверху?
Разведя обе ноги, куда же приставили их?
А состав обоих колен? Кто же осмыслил его?
3. Четырехчастный, с приставленными концами соединяется
Выше обоих колен податливо-гибкий ствол
Оба бедра, как и две лядвеи... Кто же все это породил -
[Их], благодаря которым остов стал твердо-устойчивым?
4. Сколько богов, каковы они были?
Кто сложил у Человека Грудь, шейные позвонки?
Сколько расставили оба сосца? Кто — оба локтя?
Сколько — плечевые кости? Сколько сложили ребра?
5. Кто собрал его обе руки,
Говоря: “Да совершит он мужественное деяние!”?
Что за бог тогда приставил ему
К остоу оба плеча?
6. Кто просверлил семь отверстий в голове:
Оба эти уха, обе ноздри, оба глаза и рот? -
Благодаря величию победы которых во многих местах
Четвероногие, двуногие идут [своим] путем.
7. Ведь он вставил между обеими челюстями многообильный язык,
Затем прикрепил могучую речь,
Он мощно вертится среди миров,
Рядясь в воды. Кто же осмыслил это?

8. [Тот], который его мозг, лоб [создал],
Затылок, кто первый [создал] череп,
Собрав должное быть собранным для обеих челюстей Человека, —
Что это за небесный [бог] поднялся на небо?
11. Кто расположил в нем воды, вращающиеся во всех направлениях,
Многokrатно вращающиеся, рожденные, чтобы разлиться потоками,
Едкие, красновато-коричневые, красные, темно-дымные,
Устремленные в Человеке вверх, вниз и поперек?
12. Кто в нем установил форму?
Кто — величину и имя?
Кто в нем — способность к движению? Кто — способность к различению?
Кто в Человеке — поступки [установил]?
13. Кто сплел в нем дыхание?
Кто — вдыхание и выдыхание?
Что за бог содыхание в нем,
В Человеке, прикрепил?"¹

В приведенных фрагментах древнего ведийского гимна отчетливо выделяются два способа представления человеческого тела: *со-положение* и *рас-положение* его частей, органов и функций. Со-полагаемое и рас-полагаемое находят свое единство в описании. Эти конструктивные черты гимна следует отметить прежде всего потому, что они указывают на древнейшую форму репрезентации человеческого тела — *эпическую* (или метонимическую). Глаза, кровеносная система, дыхание, лоб, уши, губы, затылок, нос, глаза, руки, торс, ноги находятся между собой и внешним миром в тесной функциональной и смысловой связи, со-полагаются друг с другом и рас-полагаются друг в друге, и эта их взаимосвязь не может быть поставлена под сомнение, *ибо форма человеческого тела преддана человеку богами*. Каждая часть тела имеет свой собственный магический знак, который остается неизменно активным как в теле, так и вне его: в пространстве-времени, растениях, животных, небесных телах. Этот знак — неуничтожимая часть древней плоти мира. Вероятно в силу его неуничтожимости человеческое тело может распадаться и возрождаться из распада по логике игры этих знаков, которые, повторяю, могут *метонимически* смещаться. Расчленяемое тело с магической точностью распадается на неизменные составные элементы и снова возрождается. Магический знак какой-либо части тела "вмещает" в себя сходную часть окружающего космоса. Я бы сказал, что древнее метонимическое тело не "заселено" и, собственно, не является тем телом, о котором мы пытаемся размышлять сегодня. Если тело и есть, то только как тело вод, земли, пустынь, тело животных и богов, наконец, как тело Космоса. Никто не имеет власти над ним и

никому оно не принадлежит. *Тело оказывается проекцией на внешний мир, как тот, в свою очередь, проектирует через него свои органы и гармонии*. Идея макро- и микрокосма. Магические анатомии человеческого тела, которые в изобилии представлены в эпических текстах древнейших культур, являются такими совмещенными проекциями. И это тело, можно сказать, *не собранно*, т.е. не центрировано по "духу", "сознанию" или "единству Я", все его органы и части включены в игру подобных проекций и соотносимы в своем постоянстве только с единым планом Космоса. *Есть тело Космоса, тела Богов, но нет и не может существовать тела Человека* (если, конечно, мы будем понимать под человеческим телом то, что ему принадлежит, чем он владеет и что не может быть никем отнято). Тело человеческое — это относительно поздний продукт культуры, и его явление совпадает с развитием чувства конечности, смертности человеческого существа. Между мной, переживающим присутствие в собственном теле, и телом размещается смерть. Первые образы тела — *сома*, например, — скорее относились к мертвому телу, труп, нежели к живому, тело появилось из смерти. Не покидает меня также подозрение, что в гимне собирается не тело "Человека", а тело "Бога". И оно оправдано, как мне кажется, прежде всего тем, что тот, *кто* его создал, *кто* соединил все его части, потоки и материи, только и знает, *что* и для *чего* он сделал, и только он сам в силах одухотворить единым порывом все эти разрозненные элементы. "*Кто это сделал?*" — *тот, кто имеет тело*. Нельзя владеть тем, что постижимо только для богов. Итак, тело сделано без нас и нашего участия, мы одарены им на время и не в силах оспорить или отменить собственное воплощение. Тело даровано богами; лишь для нас оно пребывает в конечном времени появляющихся и исчезающих вещей. Дар может быть принят или отвергнут, но он не может обсуждаться, он — дар!

Допустим, что этот дар богов нами отвергнут и мы хотим знать, что есть наше тело как принадлежащее нам, а не богам. Мы начинаем обсуждение, ибо отвергли дар.

Пороги тела

Начнем с простого различения, для нас как бы интуитивно ясного: существуют *тела* (вне и помимо нас) — небесные, человеческие, животные, материаль-

ные и т.д. — и существует *тело* (наше собственное тело), которое почему-то всегда оказывается в центре мировой предметности. Мы всегда — *вне* других тел и *внутри* собственного. Но существуют ли внешние мне тела, может быть, они просто *есть, имеются, проявляются*, но лишены отсылки к самому существованию, если под существованием я буду понимать присутствие в собственном теле, — теле, которое я называю “*моим*”. Однако даже мое тело не совсем принадлежит мне. Я хочу, чтобы вы обратили внимание на это, казалось бы, слишком доступное нам переживание собственного тела, которое неожиданно сталкивается с ему противоположным: вы все-таки находитесь внутри особой телесной машины и не имеете над ней полной власти, и в каждое мгновение можете утратить контроль. Ваше собственное тело (переживаемое как вам принадлежащее) в глубинном истоке существования принадлежит не вам, а скорее внешнему миру. Действительно, разве на это не указывают ограничения, которые задают конечность нашим движениям, позам, жестам, восприятиям; разве мы не натываемся на удивительную инертность нашего тела, его тотальную зависимость от мира, наконец, на неспособность его к быстрой адаптации, косность его анатомической конструкции и т.п.? И тем не менее, поскольку мы *живем*, разве мы не ощущаем каждое мгновение нашу неотделимость от самих себя и от того ближайшего мира, в котором движется, пульсирует, напрягается наша телесная форма? И тот и другой вопрос равно справедливы. Ведь есть тело-вещь, *тело вне нас*; и есть тело, которое от нас неотделимо, поскольку его невозможно перевести в нечто Внешнее нам. Отсюда по крайней мере три позиции: одна *дистантна*, т.е. выводит нас из собственного тела; другая, напротив, *внутридистантна*, т.е. делает нас странными наблюдателями, находящимися *внутри* тела; и, наконец, третья, которая относится к нашей внутридистантной позиции, — *внедистантная*, — где мы неотличимы в своих проявлениях от внутренней телесной плоти (может быть, здесь и следует искать “место” души). В одном случае мы стремимся видеть в нашем теле род объекта, вещи или машины, в другом — некую подвижную систему неясных, текучих образов, которые никак не могут быть переведены в единый и отчетливый *образ тела*. Я хочу здесь указать на первичную неразличимость моего тела и мира, на дообразность нашего внутреннего телесного чувства. Не отсюда ли странность нашего присутствия в мире: с одной стороны, мы

так и не в силах овладеть собственным телом, ибо оно ускользает в толщи своих связей с мировым континуумом, и поэтому там, где оно может быть *дано* или *представлено* в своей завершенной целостности, тело не имеет для себя единственного образа, отличного от образов мира; а с другой, именно потому, что мы находимся *внутри* собственного тела и вступаем с ним во временный союз, мы обладаем “я-чувством”, переживанием психосоматического единства, абсолютно уникальным и неповторимым, которое позволяет нам порождать вполне определенные образы собственного тела, соотносить их с образами и реальностью других тел и тем самым обращаться к собственному Я и утверждать его центральное положение в мире, варьируя как внешние, так и внутренние экзистенциальные дистанции. Целое нашего собственного тела *не дано* (и тем более не может быть протяженно представлено), так как его образы изменяются в своих конкретных проявлениях со скоростью потока переживаний. *Образ нашего тела колеблется в потоке интенциональных переживаний, он погружен во внутреннее время и не имеет ничего общего с представлением нашего тела в объективном пространстве-времени.*

Тело *есть*, но мы переживаем его изменения, “жизнь” изнутри, и пока оно *есть*, существует, оно является лишь тем телом, которому мы принадлежим и которым обладаем. Но тело и *не есть*, ибо мы не найдем для этого тела иного референта, кроме нас самих, феноменально переживающих свой телесный опыт. Действительно, *кто видел тело?* Никто. Однако мы слишком хорошо знаем, что имеются видимые *тела*. Что, конечно, не является свидетельством в пользу существования нашего собственного тела и, тем не менее, в сущности, *только одно оно и существует*. Другими словами, *тело есть только внутренний образ и ничто иное*; как же можно мыслить тело, и можем ли мы отказаться от феноменальности внутрителесных переживаний в пользу *тела мыслимого*? Таково направление размышлений А.Бергсона, когда он говорит о теле как *образе*, но понимаемом совершенно внешним способом — все, проявляющее себя во внешнем мире, есть образ, а не “вещь”, становящееся, а не ставшее. Тело-образ есть результат столкновения двух серий действий, актуальных и виртуальных:

“Помещенное между материей на него влияющей и материей, на которую оно влияет, *мое тело есть центр действий*, место, где полученные впечатления разумно выбирают пути для превращения в совершенные движения; оно, следо-

вательно, действительно представляет актуальное состояние моего осуществления (становления, *devenir*), то, что образуется в моем длении (*durée*). Вообще можно сказать, что в той направленности осуществления, которая и есть сама реальность, настоящий момент есть почти *мгновенная вырезка*, которую наше восприятие производит в протекающей массе, а вырезка эта и есть именно то, что мы называем материальным миром, то есть то, что мы непосредственно чувствуем как протекающее; в его актуальном состоянии заключается актуальность нашего настоящего”².

“Будучи образом, это тело не может накапливать образы, так как оно составляет часть образов; и поэтому попытка локализовать в мозгу восприятия прошлые или даже наличные неосновательна: они не в нем, это оно в них. Но тот особый образ, который держится среди других образов и который я называю своим *телом*, представляет в каждое мгновение, как было сказано, *поперечный разрез всемирного осуществления, становления* (*devenir*). Это, стало быть, место прохождения полученных и отосланных движений, соединительная черта между вещами, на которые действую я, и вещами, которые действуют на меня; одним словом, местонахождение чувственно-двигательных явлений”³.

“...теперь мы можем говорить о теле как подвижном пределе между будущим и прошедшим, как о *движущемся острии*, которое наше прошедшее как бы толкает непрестанно в наше будущее. *Мое тело, взятое в единый миг, есть только проводник*, вставленный между влияющими на него предметами и предметами, на которые оно действует; наоборот, переставленное в текущее время, оно всегда находится в определенной точке, где мое прошедшее только что закончилось действием”⁴.

Все это множество определений материально-чувственных функций тела подсказывает нам, что для Бергсона тело, понимаемое как образ, является телом действующим, ежесекундно проявляющим себя в мире. Но образ тела несводим к телу, понимаемому в качестве образа, ибо образ, в сущности, есть действие, которое производится телом. То, что тело — мое, принадлежит мне, то, что я его чувствую каждое мгновение, наконец, то, что я есть я только посредством моего тела, — все это не вызывает интереса у Бергсона. Для него важно в наблюдении за телом занять “периферийную” позицию, постичь его не из проекции сознания, единства Я или из внутреннего, экзистенциального переживания телесного опыта, а, напротив, *извне*, представить его в качестве “порога”, “разреза”, “центра”, “мгновенной вырезки”, т.е. совершенно определенным препятствием, которое пропускает через себя актуальные воздействия и отклоняет виртуальные. Тело как особого рода экран, на котором воспроизводятся отображения актуальных, свершающихся действий. Итак, не существует “вещей”, “материй”, “объектов”, а существует единое динамическое поле чувственных образов, в котором, не останавливаясь ни на мгновение, продолжаются вариации всех проявлений, действий, реакций, прису-

щих данному виду телесности. Мир, увлекаемый потоком становления, не может быть ни чем иным, кроме как системой взаимодействующих между собою образов. И тогда наше тело есть лишь один из специфических образов, который способен занять центральное место в этом мире, стать особым экраном, через который протекает, дифференцируясь по своим протокам, рукам, устьям, река “всемирного становления”. *Тело есть порог*, то, что задерживает в себе определенное внешнее воздействие, чтобы тут же изменить свое положение в реакции на это воздействие. Причем это изменение располагается в каждом мгновении настоящего и длится, т.е. становится во времени, этого актуального “сейчас” и “здесь”. Тело существует в мгновение действия, именно в этот момент оно выделяется из других образов. (Вот эти бергсонские обертоны надо будет потом терпеливо слушать в высказываниях Мерло-Понти.) Конечно, труднее всего понять, что наше тело не является “частью” материи, а лишь одним из образов, *образов-действий*. Образ без соотнесения с чем-либо вне его является проявлением, действием, изменением. Образ, повторяю, не есть образ чего-то, он соотносим только с собой, это как бы следствие без видимой причины. Я могу сказать, что есть образы тела, которые я называю образами моего тела, но я не могу сказать, что мой образ тела имеет отношение к телу как образу. Бергсон, как мне представляется, пытается показать нам, как можно мыслить тело независимо от какого-либо *представления о теле*. Речь идет о так называемом порядке трансцендентальных суждений, позволяющих нам мыслить тело, и это мыслимое тело будет *телом трансцендентальным*. Тело же, ставшее объектом, т.е. подвергшееся радикальной остановке, тело, которое выбрасывается из потока становления, не имеет ничего общего с телом трансцендентальным. Тело, которое мыслится, не есть тело-объект, т.е. не есть тело, распавшееся на структуры и ансамбли антропологического или какого-либо другого знания.

Что есть “материя”? Не только тело есть образ, но и материя, которой нам хочется иногда приписать высшее качество “реальности”, есть образ. Если, конечно, мы будем понимать под образом не “вещь”, а проявление, длительность какого-либо качества, реакции, вариации изменений и т.п. Мы видим лишь фрагменты материи, ее проявления, но не ее саму, она есть образ-в-себе, т.е. чистое проявление, чем, например, является световая энергия и чье наличие в мире не определяется в

зависимости от порога человеческой чувственности. Есть свет, идущий без задержек и препятствий, в который мы погружены и поэтому “не замечаем его”, — свет-среда, свет-материя, свет-становление, т.е. *свет-в-себе*, который мы не видим, но который является базовым условием нашего видения. Однако есть и другой свет — *свет отражаемый*; и это уже свет-образ, свет-действие, которое мы способны воспринять; он распространяется через череду разнообразных препятствий; это свет, который проявляется через тень, через первичную, примитивную структуру материи, и именно *тенивое* указывает нам впервые на нас самих как видящих, и мы как видящие оказываемся главным препятствием на пути световых потоков. Иначе говоря, тело, которое воспринимает свет, для светового потока является затеняющим препятствием, “свет, который проходил бы беспрепятственно, никогда не был бы замечен”. И еще важное замечание Бергсона:

“Надо не осветить предмет, а наоборот, *затемнить* некоторые его стороны, лишить большей части его самого так, чтобы осадок, вместо того чтобы заключаться в окружающем нас как вещь, выделился из него как картина”⁵.

Наше тело — вот что является главным препятствием, ибо оно воспринимает свет, затеняя его. Когда мы что-то видим, мы выбираем то, что видим, т.е. мы видим как картезианские существа — через знание видимого, я бы сказал, через то, что мы уже знаем о том, что видим. В этом смысле мы не видим (да и нам не столь необходимо видеть) то, что ничего не значит для нас с точки зрения предшествующего опыта или воспоминания. Тело воспринимающее — тело, стремящееся стать идеальной отражающей поверхностью; это следует понимать в том смысле, в каком оно может обладать идеальным восприятием: все, что воспринимается и воспринимается полностью, до конца, входит в широчайший круг проявлений бытия как они есть сами по себе. Что, конечно, невозможно вообразить. И тем не менее восприятие — это выбор действия, соответствующего тому воздействию, на которое тело пытается отреагировать. Но, как мы знаем, наше восприятие неполно; в каждый миг восприятия наше тело буквально насыщается мельчайшими невидимыми, неосязаемыми или слабо осязаемыми образами-действиями, которые наше тело не в силах отразить, оно “пропускает” их и все-таки на них реагирует, но реагирует, минуя фазу восприятия как такового. Можно сказать, следуя Гибсону⁶, что есть

свет освещающий и есть *свет отраженный* (видим же мы только последний). Но мы также должны говорить о другом *видении* — аффективном, — которое видит, не зная то, что оно видит, как если бы видели не мы, а только наше тело, как если бы мы видели *сам свет*, *свет не отраженный*. Достаточно, например, сфокусировать наше зрение на окрашенном предмете и попытаться его удержать, как мы заметим, что от предмета остается лишь цветное пятно, которое все более захватывает нас и подавляет своей активностью. Наш зрачок на время утратил свою подвижность, реактивность и стал насыщаться *невосприимчивым* цветным пятном, мы стали аффективными существами, а наше тело перестало быть порогом, оно стало цветовой материей, я бы даже сказал, что именно в это мгновение оно соединилось с самой светоносной материей и исчезло. *Наше тело исчезает в той точке и в тот миг, когда мы насыщаемся тем, от чего мы отказываемся, что не имеет для нас “чувственного” значения в самом акте восприятия. Открывшись миру, мы исчезаем.*

Здесь было бы бесполезно послушать Ницше:

“Если даже допустить, что “душа” была той соблазнительной и таинственной идеей, с которой философы не без основания решились расстаться только после некоторого сопротивления, — то не следует ли считать то, на что им приходится променять ее теперь, еще более привлекательным, еще более таинственным. Человеческое *тело*, в котором снова оживает и воплощается как самое отдаленное, так и ближайшее *прошлое* всего органического развития, через которое как бы бесшумно протекает огромный поток, далеко разливаясь за его пределы, — это тело есть идея более поразительная, чем старая “душа”⁷.

“Телесные функции принципиально в миллион раз важнее, чем все красивые состояния и вершины сознания: последние представляют лишнее украшение, поскольку они не являются орудиями для упомянутых телесных функций. Вся *сознательная* жизнь, дух вместе с душой, вместе с сердцем, вместе с добротой, вместе с добродетелью, — на чьей же службе они состоят? На службе у возможно большего совершенствования средств (средств питания, средств подъема) основных животных функций, — прежде всего на службе у *подъема жизни*.

То, что называемо “*телом*” и “*плотью*”, имеет неизмеримо большее значение: остальное есть незначительный придаток. Прясть дальше всю нить жизни и притом так, чтобы *нить делалась все мощнее*, — вот истинная задача”⁸.

“Мы могли бы представить наше тело рассеянным в пространстве, и тогда мы получили бы о нем совершенно такое же представление, как о звездной системе, различие же между органическим и неорганическим перестало бы бросаться в глаза. Когда-то движение звезд объясняли влиянием сознательных существ; теперь в этом нет больше надобности, и совершенно так же в деле объяснения телесного движения и изменения не считают уже более возможным обходиться с помощью одной лишь сознательной, целеполагающей деятельности. Наибольшее число движений не имеет никакого отношения к сознанию и *даже к оцуж-*

щению. Ощущения и мысли суть нечто *крайне незначительное и редкое* в сравнении с бесчисленными органическими процессами, непрерывно сменяющими друг друга.

Среди действующих на нас внешних влияний есть много таких, которые мы почти вовсе не ощущаем, например — воздух, электричество: очень может быть, что существует известное число сил, которые никогда не доходят до сознания, хотя непрерывно на нас влияют. Удовольствие и боль — крайне редкие и незначительные явления в сравнении с бесчисленными раздражениями, которые вызываются в известной клетке, известном органе другой клеткой, другим органом⁹.

В последующих размышлениях я постараюсь удержаться на позициях Бергсона и Ницше и составить единый, мыслимый в терминах *становления* образ тела. Я представляю тела посредством порогов и имею в виду такое их соположение:

Порядок трех порогов:

- | | |
|--------------------|-------------------------------|
| 1. Тело-объект | 4. Тело мыслимое, единое |
| 2. Тело-“мое тело” | (операции трансцендентального |
| 3. Тело-аффект | плана) |

В зависимости от того, насколько каждое из *состояний* тела ограничено в своем распространении порогом, и строится данная трансцендентальная схема. Состояние тела я определил бы по степени присущей ему жизненности (или интенсивности), т.е. по способности отражать и “пропускать” через себя различные виды внешних и внутренних энергий. Порядок трех порогов — вот что мы с помощью операций трансцендирования извлекаем из непрерывной смены телесных состояний или, как сказал бы Бергсон, “из потока всемирного становления”. Единый образ тела в своем трансцендентальном отпечатке (или схематизации) есть совокупность порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела.

Но почему пороги, а не страты, слои, почему вибрации, истечения, турбулентности, или клинамен, античный образ первоначального вихря, а не “осаждение или отложение породы”, не вскрытие пластов, не тектонический порядок? Я задаюсь этим вопросом не только потому, что приведенные объяснения остаются недостаточными. Все дело в избираемой стратегии: я выбираю метафору *порога-потока*, следовательно, выбираю пороговую стратегию в интерпретации единого образа тела. Подобной интерпретации противостоит другая, которую я бы определил как *стратографию тела*. Наиболее последовательно

она отстаивалась Э.Гуссерлем и М.Хайдеггером. В той или иной мере ее разделяли Ж.-П.Сартр и М.Мерло-Понти (особенно времен “Феноменологии восприятия”). Тот же Гуссерль выделял в конституировании телесного единства (*Lieb-körper*) четыре основных страта: тело как материальный объект, *res extensa*; тело как живой организм, “плоть”; тело как выражение и смысл; тело как объект культуры. Наложение страта на страт шло через признание за “живым телом” первоначального до-рефлексивного, предобъектного слоя человеческой телесности; именно на последнем проявляется в интерсубъективном опыте “сознание моего тела и тела другого”, и затем тело обретает нозматическое единство смысла, а этот страт становится *высшим*, ибо подчиняет себе все другие¹⁰. Стратография тела сменяет его анатомию. Неизменной характеристикой практически всех телесных схем, столь часто используемых в философском опыте, остается скрытая семиотическая структура, опирающаяся в свою очередь на ряд традиционных оппозиций: низ—верх, высшее—низшее, тело—дух, тяжелое—легкое. Тело, которое принимается за данность, есть тяжесть, тектоническая форма. П.Валери в своем анализе “трех тел” (тела “моего”; тела, которое “видят другие”; тела, которое “знают”¹¹) пришел к выводу, что этих тел недостаточно, чтобы понять этот чудодейственный акт нашего *воплощения*. В той мере, в какой Гуссерль обладал ясностью в отношении процедур конституирования телесной природы, в той же мере Валери не мог постичь изначальную данности этого механизма единства. Вот почему он ввел понятие “четвертого тела” — тела, которое нас воплощает, и сделал шаг в сторону от оптико-стратографической интерпретации тела. Для Гуссерля акт воплощения есть *данность*, дообъективная, предрефлексивная, некий психосоматический гештальт. “Четвертое тело” для Валери — это “способ воплощения” (*manière d'incarnation*)¹², т.е. то, что удерживает телесное единство, “связывает” различные образы, но само не может быть “воплощено”, не может быть и “мыслимо”. Конститутивная мощь гуссерлевского анализа тела получает поддержку со стороны структурной упорядоченности феноменов “чистого сознания” и интеркоммуникативности. Размышления Валери обращены к “четвертому телу”.

Возможно, “порог” не совсем удачный термин, но я использую его для того, чтобы удержать представление о теле или едином образе тела как своего рода *водном (световом, сонор-*

ном, оптическом) потоке, на пути движения которого мы застаем наши тела-пороги, и именно они создают завихрения, отклонения, вибрации, которыми мы, в сущности, и воспринимаем мир, более того — по их границам располагаются наши экзистенциальные территории. Действительно, как можно себе представить единый образ тела, если мы не стремимся ограничить его устойчивыми и инертными образами человеческой анатомии и биологии? Вероятно, метафора потока — не худшая из возможных метафор положения нашего тела в этом бесконечно изменчивом движении мировых сил. Итак, пороги создают вихрения, в терминах последних и может описываться отдельное состояние тела. Наше тело есть препятствие, или, точнее, орган, *каким поток становления пытается себя воспринять на различных уровнях своего проявления, т.е. в тот момент, когда он сталкивается с препятствием.* Другими словами, не поток становления для нас, а мы для него: *он видит себя нашими телами-порогами.* Одно тело-порог отменяет другое, переходит или не переходит в другое состояние, но ни одно из них не подчинено другому и не имеет с ним ничего общего. Их общее — лишь в способности отражать и воспринимать, но не в том, *как* ими что-то воспринимается (эти их “как” глубоко отличны друг от друга). Естественно, что, будучи целостными существами, мы в каждый конкретный момент являемся *смешанными* телами-состояниями, т.е. телами, которые движутся *внутри себя и вовне*, “живут” благодаря пороговым напряжениям. Жизнь в целом — это поток становления (Ф.Ницше), но тогда и отдельная жизнь не заключена в тело-порог как темницу, а всегда — *вихрь*, кружение, перепад глубин и поверхностей, изменение телесных состояний, независимых от устойчивых, видимых телесных форм. Ни в какой момент жизни мы не можем быть только одним из этих пороговых тел, мы всегда пересекаем этот уникальный поток становления, изменяя дистанции, обрывая и возобновляя коммуникации с собой и Другим, захватывая и отдавая свои экзистенциальные территории, преобразуясь из одних тел в другие, причем порой это происходит мгновенно, одним “прыжком”; иногда же поток бывает настолько силен, что мы не в силах его пересечь и он увлекает нас к изменению, результат которого неясен для нас и возможно фатален.

Тело-объект

Тело-объект? Однако наше тело — не объект среди других материальных объектов. И в то же время невозможно отрицать наличие в нем физиологически-биологической структуры, анатомической композиции, иерархии составляющих его частей, органов, элементов, плотности, веса и сопротивляемости, способности к адаптации и саморегуляции, автономии, пола и т.п. Все это — тело, ставшее органическим субстратом, чем-то, чем оно может быть, лишь перестав быть нашим телом. Ибо когда я говорю *тело*, я тем самым говорю, что оно не может быть объектом. “Тело, следовательно, — не объект”, — настаивает Мерло-Понти. Близким к телу-объекту, пожалуй, можно считать гуссерлевское понятие *Körper*. Есть различные стадии телесных состояний, в которых тело приобретает качества *объектности*: есть тело *обнаженное*, видимое, угнетаемое касаниями; есть тело *отвратительное*, *тело-мясо*, тело раненого человека, разорванное на куски, залитое кровью; есть *тело-труп*, некое конечное состояние человеческой материи; есть тела рабов, тела-роботы, исполненные послушания и покорности, но есть и тела исследуемые. И все они отличаются единым качеством: в них в той или иной степени отсутствует, утрачена или насильственно вырвана внутренняя энергия жизни. *Тело объективируется, становится объектом по мере того, как ограничивается автономия действий его живых сил.* Или: тело, которому придаются с разной степенью воздействия качества несуществования, и будет телом-объектом. Иначе говоря, живое тело существует до того момента, пока в действие не вступает объективирующий дискурс, т.е. набор необходимых высказываний, устанавливающих правила ограниченного существования тела. Это может быть биологический, физический, физиологический, лингвистический, анатомический дискурс; и каждому из них требуется некое идеальное состояние тела, которое не имеет ничего общего с целостными, я бы сказал, “субъективными” переживаниями телесного опыта. Если человеческое тело и обладает редким по своему многообразию собранием степеней свободы, то объективирующие дискурсы ставят своей задачей их ограничивать и упразднять. Тело объективированное в границах исследовательского проекта — *тело без внутреннего*, “глухая, ровная поверхность”, как говорит Бахтин. Тело-объект “не существует” без внешнего ему субъекта-наблюдателя; именно он создает и расчленяет тело-объект, сво-

им появлением уничтожает первоначальное единство живого тела, и то перестает существовать. Тело-объект по определению и должно быть гомогенным, иерархизированным телом-организмом, телом-машиной (гидравлической, электрической, химической и т.п.) и, естественно, не имеющим собственного языка. Более того, оно полностью находится во власти языка, объективирующего его. Когда тело становится объектом — а это значит, попадает в сферу действия той или иной естественно-научной стратегии, — то оно обретает свойства, присущие определенным видам физиологических, биологических, перцептивных или химических структур, в нем не остается ничего собственно телесного. Тело, которое не может быть телесно пережито, в сущности, и не может быть телом, подобное тело *не существует*. В таком случае то, что я понимаю под телом, не может быть объективировано и обретается вне определенного горизонта знания, который зависит от субъектно-объектной познавательной формулы.

Следует отличать *формы* телесных объективаций от тела, ставшего *вещью*, маргинальным объектом, *res extensa*, как бы замкнувшимся в свою отчужденность и непроницаемость. Так, я могу обладать своим телом лишь при условии, что оно будет соотносено в образах внутреннего переживания с идеальным телом Другого, телом-каноном. И это соотношение себя с внешним себе телом и идентификация с ним в подавляющих случаях остается неосознаваемым, совершенно автоматическим. Отношение к себе как телу появляется из отношения заимствования тела Другого. Мне еще нужно добраться до собственного тела, а это значит — преодолеть его объектную форму, в которой оно мне *впервые* дается. Тело-канон *объектно*, оно — идеальная норма, т.е. представляет собой совокупность норм поведения, следуя которым мы различаем правильные и неправильные использования человеческого тела (именно телесный канон указывает, что можно и что нельзя, что является нездоровым проявлением, а что пристойным и желательным; что является преступным и воплощает зло, а что выражает собой доброе, чистое, необходимое). Нередко можно наблюдать (и не только при психических расстройствах), как на “последних глубинах” нашего отношения к собственному телу вдруг появляются образы идеальных телесных канонов в их причудливой архетипической аранжировке. Египетский, древнегреческий, средневековый или возрожденческий телесные каноны явно “древнее”, чем наше

новоевропейское отношение к собственному телу. Архетипика таких канонов, их психическая устойчивость и воспроизводимость доказывают нам, что мы, обретая чувство собственного тела, вовсе не избавляемся от негласного и, возможно, забытого договора с Другим; тело дается нам в горизонте исторического выбора, уже совершенного за нас Другим. Рождение и закрепление тела-канона в качестве всеобщей исторической нормы (этической, сексуальной, анатомической, социальной или политической) находится в зависимости *от тела, которое познано, тела-знания*. Но не только, конечно. Ведь тело, которое познает, познают ради определенных целей, целей власти и господства, ибо знают не для того, чтобы знать, но для того, чтобы использовать знание, чтобы это знание встраивалось в исторически-культурный опыт тела в качестве идеальной и необходимой телесной нормы.

Археологический поиск М.Фуко открывает нам различные истории таких познанных тел — тел психиатризованных, тел любви, аскетических, подвергшихся наказанию и заключению, тел послушных, бунтующих, проклятых, — точнее, не столько самих тел, сколько истории определенного вида телесных практик, — и открывает по тем имманентным им правилам существования, которые, варьируясь от эпохи к эпохе, порождают именно эти, а не какие-нибудь другие тела, порождают то краткие, то длительные истории их становления в западной культуре. Долгое время Фуко исследовал *карательные анатомии* (см. его книги “Безумие и наказание. История безумия в классический век”, “Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы”, “Воля к знанию”). В сущности, он пытался понять, как зарождается новоевропейское отношение к телу, а оно впервые проявляет себя во всем блеске карательной анатомии. Человеческое тело, подвергаемое пыткам и жестокой экзекуции, необходимость в которых на исходе классической эпохи вдруг оказалась под вопросом, *было приближено* к самому человеку через смерть. Смена телесных канонов: *казнимое тело* и *тело дисциплинарное*, их отличия друг от друга слишком очевидны. Одно суть тело, которое подвергается *прямо* физическому воздействию, другое — опосредованному через определенные *внешние* ему механизмы (организацию пространства и времени, ограничения подвижности или исключение из сферы юридической и моральной нормы). Но в том и в другом случае речь по-прежнему идет о карательной анатомии. Как если бы, чем луч-

ше человек познавал свое тело, чем больше он знал о нем, тем больше он должен был бы выдержать смертей, страданий, боли и других все более утонченных дифференциаций его живого телесного образа. Я бы хотел здесь подчеркнуть тот очевидный, во всяком случае для меня, факт, что субъективность, или то, что мы называем иногда суверенностью человеческой личности, появляется из множества мнестических следов, оставленных на человеческих телах. Боль как основной инструмент карательных анатомий сближает нас с собственным телом и удаляет от него: *сближает* — поскольку мы готовы отказаться от собственного тела, лишь бы не испытывать боль, и этот жест отчаяния и есть жест близости, ибо он проявляет нас самих в нашей неотторгаемой близости с собственным телом; *удаляет* — поскольку мы все более ориентируемся на внутренние, персонифицированные телесные схемы, общие анатомии человеческой телесности, на тела-каноны, которые указывают на идеальные нормы поведения и которым мы должны быть послушны, ибо стремимся во что бы то ни стало избегать боли. “Телесная схема”, без которой невозможна сегодня никакая психиатрическая экспертиза, не есть некое врожденное нам чувство целостности собственного тела, скорее это мнестический след в нашем психическом опыте тела Другого, чью власть над собой мы признаем.

Несколько слов о “телесной схеме” (как она интерпретируется в психиатрической и психоаналитической практике).

Телесная схема — это единая психическая *форма* внутреннего представления тела, в которой целое господствует над своими частями. Телесная схема находится в объективном пространстве и времени и есть внешнее нам единство нашего тела как физикалистского, биохимического, анатомического субстрата, единство, которое остается неизменным вопреки нашим намерениям его изменить, переструктурировать, разрушить. И с этим мы должны считаться. Телесная схема, возможно, лучше может быть понята в терминах картезианских *машин*: мы ее направляем, используем, добиваемся цели, но в то же время вынуждены подчиняться ее действующему механизму, ибо только он позволяет нам быть в объективно данном пространстве Внешнего. Перечислим некоторые из ее фундаментальных свойств: 1) телесная схема едина для всех человеческих существ и соотносит наше экзистенциально-феноменологическое, переживаемое тело с реальным, объективным положением тела в пространстве фи-

зического мира и его времени; 2) в силу этого телесная схема может определять различные соотношения “я-чувства” с ближайшим природным окружением и быть *регулятивной* схемой для объективных мер близости и дали, верха и низа, целого и части, фигуры и фона, движения и покоя; 3) она, как мы уже говорили, представляет собой *форму* или *гештальт* — некое единство целого, которое предшествует собственным частям и определяет их, и сама эта форма обладает четкими пространственными характеристиками, неизменными и повторяемыми, она трехмерна, имеет внутреннее и внешнее, набор конечных движений, гибкости, плотности, она иерархизована по различным анатомическим и физиологическим функциям; 4) не следует также забывать, что она остается телесной *схемой*, именно схемой, которую и следует понимать в виде некоторой конструкции машинного толка; на этой схеме мы проверяем возможность нашей физической ориентации в пространстве и времени реального мира (всякое ставящее под угрозу телесную схему или невозможное движение отбрасывается, а в лучшем случае координируется с известным набором правильных движений)¹³.

Конечно, необходимость введения понятия телесной схемы не получает достаточного объяснения без анализа понятия *образа тела*, и только в оппозиции этих двух понятий мы найдем объяснение их необходимости для нашего дальнейшего исследования. Итак, что такое *образ тела*? Если телесная схема удерживает нас, обладающих телами, в *реальном* пространстве-времени, полагая нам ориентационные пределы, то образ тела, уже по определению, не реферируется к реальности телесной схемы и скорее противостоит ей своим особым способом: *появление образа тела говорит о том, что границы реального присутствия нашего тела в мире начинают смещаться*. Образ тела трансгрессивен по отношению к тому телу, которым мы *реально* наделены. Действительно, ведь образ чего-либо представляет собой своего рода *перцептивное ничто*, он всегда гипердинамичен и несоотносим с реальностью, ибо совмещает в себе некие неясные и “неточные” переживания наличного телесного опыта, которые хотя и могут быть “актуализованы” вербально, геометрически, даже в материальных объектах, но так, что сам образ тела остается воплощенным лишь частично. *Парадоксальность образа тела в том, что он законченно целостен в акте переживания, но частичен в акте воплощения, актуализации.*

Причем его целостность достигается за счет непризнания, даже отрицания *факта реальности*. Почему? Вероятно потому, что образы тела (как и любые образы) определяются из *экономики желания*, а не полезности и инструментальности; они не функциональны, не орудийны, а уникальны, единственны и удерживаются в индивидуальных историях жизни, воспоминаниях и не могут быть, в силу этого, замещены другими, сходными или равными по интенсивности.

Пример: пустое тело (Г.Панков). Широко признано сегодня терапевтическое значение реконструкции образа тела в клинике шизофрении. Панков был одним из первых психиатров, который попытался на богатом экспериментальном материале описать феномены диссоциированного, или пустого, тела, возникающие при хронических психозах. Представьте себе (что сделать, вероятно, почти невозможно), что вы не можете *вернуться* в свое тело. Что-то произошло, вы испытали сильное потрясение, шок, несчастье и т.п. и ваш образ тела разрушился, вы не можете найти “путь домой”, т.е. вы не можете вернуться к себе, “войти” в собственный телесный образ. Вы как бы оказались за его границами, вы утратили тело. Вы — здесь, тело — там, и оно опустошено вашим отсутствием. Другими словами, ваше тело лишилось Внутреннего, того, что составляет смысл его существования в мире, оно покинуто — пустой дом, раковина, а может быть, дыра. Этот момент расщепления, шизо-сдвиг устанавливают новые качества вашего-теперь-неващего тела: *оно пустое*. А это значит, что его пустотность в состоянии вызвать события, которыми не может больше управлять прежний владелец тела. Естественно, что пустота заполняется, но заполняется образами тела, лишенными внутреннего и внешнего единства, без которого мы, собственно, не можем говорить о нашем теле как теле, нам принадлежащем. Как мыслить пустое тело? Обычно предлагается ряд интерпретативно адекватных этому патологическому состоянию понятийных связок: пустое—наполненное, содержащее—содержимое, часть—целое. С этими понятиями и работает Панков. В сущности, для него нет различия между образом тела и его схемой. Проблема лишь в том, как, каким образом шизофреник пытается соотнестись с образами тела и насколько это ему удастся. В нормальных состояниях телесной жизни образ тела может проявляться совершенно по-разному, но он никогда не теряет своего внутреннего единства,

как если бы образ тела всегда проявлялся в некотором общем горизонте психосоматического единства, опирающегося на схему тела. Всякие отклонения, фрагменты, разрывы, проходящие через образ тела и подчас делающие его смутным и колеблющимся, никогда не нарушают линию этого общего горизонта (вертикально-горизонтальный остов тела). Другое дело — клиника шизофрении. Феноменологический анализ позволяет выявить отсутствие первоначального психосоматического единства, установить, насколько глубоко личность больного поражена диссоциативным потоком телесных образов. Точнее, это даже не образы, а некие случайные фрагменты абсолютно локальных телесных переживаний, никаким образом не связанных с единством телесного образа. Образ тела в картине шизофренического психоза проявляется, но проявляется *диссоциативно*. Под термином “диссоциация” Панков понимает “деструкцию образа тела, причем такую, при которой, чтобы проявиться во внешнем мире, его части утрачивают связь с целым”¹⁴. Нет сознания целого, но есть локальное, частичное сознание телесного фрагмента, остатка или элемента. Странное сознание, к которому трудно применить свойство “сознательности”. *Сознание без сознания целого не есть сознание*. Иначе говоря, посредствующая функция сознания, благодаря которой и происходит осознание многообразия предметного мира вне нас и в нас самих, здесь отсутствует. *Шизофреник не может представлять, фантазировать, воображать или вспоминать что-либо, им переживаемое*. Естественные функции, относящиеся ко всякому сознательному акту, оказываются невосполнимо нарушенными. И здесь необходимо зафиксировать важный переход в трансцендентальном порядке представления шизофренического опыта тела. Поскольку отсутствует единство сознательного акта, а следовательно, нарушены и все необходимые процедуры символизации, связанные с ним, то мы должны признать в клинике шизо-переживаний превосходство *физики*. Шизофреническое тело есть тело, обретающее свой “образ” в неизменной длительности распада, оно абсолютно локально и поэтому физично. Шизофреник переживает свой телесный образ в терминах непосредственно физического воздействия. Если он говорит, что мое тело есть дерево (скала, замок или что-то другое), если он говорит, что слышит голоса, которые живут в нем, если он ощущает отсутствие своих органов (печени, головы или сердца), то это не символические операции, о которых он рассказы-

вает нам, это — не “история”, это повседневная физическая реальность его переживаний. Недаром же Фрейд очень точно подметил характернейшую черту шизофренической телесности: да, шизофреник обладает телом, но как бы телом-поверхностью, пробитой множеством дыр, дырчатой поверхностью. Дырчатая поверхность описывается в терминах непосредственных физических страданий. И все те измерения шизофренического тела, на которые нам указывает Делёз (тело-чемодан, тело раздробленное и тело диссоциированное), лишь подчеркивают все ту же физику шизофренических аффектов¹⁵. В шизофреническом опыте тела между тем, что мы привыкли считать Внешним, т.е. находящимся вне нас, за границами нашего тела, по отношению к чему мы имеем дистанции и разнообразные орудия защиты, и тем, что мы привыкли считать Внутренним, *только* моим телом, переживанием, страстью со всем множеством сопутствующих чувственных обертонов, которые окружают наше Я и без которых оно не может предаться разгулу желаний, не существует *некой промежуточной пленки*, а точнее, отсутствует *кожная поверхность*, отделяющая Внутреннее от Внешнего и хранящая их напряженное единство. Может быть, она существует, поскольку некоторые образы производятся, но она не отделяет тела, а, напротив, способствует их физическому смешению и взаимопроникновению.

Представим себе на мгновение шизосубъекта, созерцающего горный ландшафт. Чем длительнее созерцание, тем сильнее созерцающий ощущает угрозу со стороны созерцаемого. Ничто, никакая граница Другого больше не сдерживает похоть вещей, и они атакуют. Печень приобретает тяжесть валуна, голова становится утесом, кровь застывает горным ледовым потоком, и это — не ряд удобных поэтических замещений, а обычная клиника шизопроцесса. Приключение — и крайне опасное — человеческой плоти. Внутренний образ тела у шизосубъекта перестает быть точкой ориентации и начинает распадаться, как только воспринимаемое захватывает воспринимающего.

Связка *Я-тело — Другой, Мир* замещается иной: *Я — Тело-Другой- Мир*.

Известный шизофренический расщеп возникает в силу того, что “Я-чувство” отделяется от собственного телесного образа, “мое тело” не только перестает быть *моим*, оно перестает быть органическим и психофизиологическим единством. “Я-чувство”,

оказавшись вне собственного телесного образа, становится зависимым от навязчивых образов мертвого, распадающегося, исчезающего тела, уже вошедшего полностью в состав органов созерцаемого ландшафта, и подчиняется только элементному телу космоса. Шизофреническое “окаменение”¹⁶ — феномен, хорошо описанный в клинике шизофрении, — свидетельствует об отсутствии у шизосубъекта, созерцающего ландшафт, защитного перцептивного механизма, который был бы способен экранировать угрожающую активность элементных сил. Утрачивается способность чувствовать границы собственного тела, омертвляется чувство кожи, без которого невозможно чувство “Я”, не существует границы, отделяющей и связывающей внутренние события жизни тела с внешними. Шизосубъект предстает человеком без кожи. Не потому ли вещи мира — все то внешнее, что противостоит индивидуальному существованию и измеряется определенными дистанциями, никогда не нарушая их, — именно это Внешнее, пускай оно будет образом горного или морского ландшафта, свободно проникает в скрытые полости телесного организма, застревает в порах кожной поверхности или пробивает ее с силой снаряда? Глаз шизосубъекта — это перцептивный разрыв, дыра в шизотеле, туда устремляются элементные силы, чтобы слиться и образовать мир без человека, мир, над которым не имеет больше власти различающая сила Другого. “Внезапно ландшафт поражает его (шизофреника) странной силой. Как если бы существовало второе, черное небо, без предела, пронизывающее собой голубое вечернее небо. Это новое небо зияет пустотой, обреченной, невидимой, ужасающей”¹⁷.

“Мое тело”. Идея плоти

Над живым человеческим телом возносится словно штандарт знак обладания, имения, власти

— слово “мое”. Когда я говорю, что *это* тело (есть) *мое*, или каким-либо другим способом указываю на свои полномочия владельца, я тем самым расторгаю союз с Другим; больше того, говоря слово “мое”, я противопоставляю его “не-моему” (телу, вещи т.п.). Некий изначальный разрыв утверждает мое персонафицированное присутствие в мире: я есть в теле, поскольку я чем-то обладаю, а поскольку я чем-то обладаю, я и существую. Чем мне необходимо обладать, чтобы существовать? Конечно,

потоком внутренних телесных переживаний (реакций, иннерваций, движений — спонтанных и сознательных). “Я-чувство” есть телесная форма, *форма обладания телом, моим телом*. От моего я распространяется “чувство”, которое является чувством собственного тела. Это чувство может быть описано как *конечное* — вот это тело, оно мое, оно такое-то, высокое, невысокое по росту, с такими-то физическими и физиологическими особенностями. Мое тело как дом-раковина, а я лишь жилец в этом доме, и тем не менее это именно мой дом, легко отличаемый от других подобных сооружений. Момент отчуждения не противоречит моменту признания. Мое тело значит, что я должен находиться *внутри* телесного потока переживаний, даже если я каким-то образом встречаю свое тело во внешних образах и репрезентациях (фотографии, реакции Другого на мое присутствие, зеркальные отражения и т.п.). Следовательно, есть и обязательно должна быть некая первичная связь моих внутренних ощущений тела с опытами тела, связь, которую мы обозначаем через “я-чувство”. Речь идет о том, на что было обращено внимание Мерло-Понти и Дюфрена, — о “телесном Эго” или “телесном аффективном *argiōi*”. Я хочу подчеркнуть здесь различие между “я ощущаю (собственное тело)” и “я владею (собственным телом)”. Самая ближайшая близость нас с нашим собственным телом задается в этом “я ощущаю”, чего нельзя сказать в отношении “я владею (имею, обладаю и т.п.)”. “Я ощущаю” и есть телесное Эго, никоим образом не отменяемое сознательным Эго, которое принадлежит к другому порядку телесного бытия и почти покрывает собой “я владею”. Я владею собственным телом — это значит: я могу сознательно использовать его возможности быть с миром в различных и многообразных отношениях. Существовать, присутствовать — значит ощущать, но это не голое, чистое ощущение, а пережитое ощущение близости с собой и с миром, пережитое посредством собственного тела. Владеть, обладать, иметь — нечто такое, что лежит уже вне первоначального телесного опыта и должно быть отнесено к чисто нарциссической, точнее, солипсистской функции Я, утверждающей некий неизменный знак присутствия-в-мире нашего Я, независимого от мира; теперь оно получает функцию изначального Я, ибо как только оно проявляет себя, оно тут же начинает господствовать, владеть, подчинять себе. Владеть собой, своим Я это значит прежде всего *отделять себя* от всего себе Внешнего. Через наше Я прохо-

дит раздел мира на Внутреннее и Внешнее (и он является не только, или, точнее, не столько территориально-пространственным разделом, сколько разделом, выявляющим психотелесные и ментальные границы “Я-чувства”).

Великое открытие, совершенное мыслителями экзистенциально-феноменологической ориентации — открытие “*моего тела*”. Вот его модальности существования: *присутствие-в-мире, обладание собой, интенциональность* (направленность на мир). “Мое тело” — это совершенно иной способ устанавливать препятствие на путях мирового становления, совершенно иной вид порога-ловушки, в которую мы пытаемся поймать мировой телесный опыт, чтобы выкроить в нем место для нашего бытия-в-мире. “Мое тело” — потому что я присутствую, воображаю, устремляюсь, страдаю, терплю поражения, гибну и наслаждаюсь. “Мое тело” есть *первичный образ* тела (не “сознание”, “модель” или “схема”), тела неустойчивого, меняющегося в своих экзистенциальных границах и всегда как бы балансирующего на тонкой преграде между “моим” и “другим”. Насколько мое тело — другое, когда я его считаю своим, мне неизвестно. “Мое тело” — именно это тело является моим, но тогда, где тело *не мое*, где *тело Другого*, раз одно тело я называю “моим”? Да и как я завладеваю собственным телом, не отнимаю ли я собственное тело у Другого? Ведь если я говорю, что *это* тело является моим, то другое, подобное моему, тело не является моим, а принадлежит Другому. Где же то пространство, в котором я совершаю выбор собственного тела? (Кстати, а могу ли я совершить этот выбор?) *Может ли мне быть дано тело в качестве моего без тела Другого?*

Поразмыслим немного над нашими вопросами. То, что я имею тело, вовсе не говорит о том, что выбор может быть совершен без меня, поскольку я могу обладать собственным телом только в том случае, если есть тело Другого, которое препятствует моему желанию овладеть собственным телом. *Экзистенциальная территория “моего тела”* включает в себя и *тело Другого*, и без этого фундаментального дополнения его границы не могут быть очерчены. Я обретаю собственное тело благодаря договору с Другим, а не по собственному произволу. И этот договор может иметь самые разные формы и условия своего действия. Привычная грамматика размышления обнаруживается, когда мы хотим привести пример своего телесного поведения — допустим, я беру что-то, поворачиваюсь, гляжу, рассматриваю.

Мгновенная частица речи — это “я”, которое опережает все другие эффекты мира; оно уже *здесь*, уже в центре мира, и только потом следует мир, в котором оно — это тело, сосредоточенное в “я”, — начинает прокладывать свои пути. Всегда “Я” и всегда “Уже”, мир запаздывает, а вместе с ним запаздывает и тело Другого. В этом хрупком языковом зазоре и существует “мое тело”. Может быть, я просто привык быть картезианцем, и эта привычка, получив жесткую грамматическую форму, побуждает меня теперь соотносить с собой как с центром мироздания все события, которые происходят на его периферии? Телесный канон — достаточно скрытная область исторического существования нашего “я”, но только им оно и определяется. Если кто-то говорит “Я”, относя его к себе, он уже *в норме* и признает договор, давно и не им заключенный, между якобы внутренним, интимно личностным отношением к себе и внешним явлением тела Другого.

Поясню. В современной лингвистике проводится строгое различие между “субъектом высказывания” и “субъектом высказанного”: функция первого в процессе высказывания фактически сведена к нулю, он не имеет ни особого места, ни персонафицированной маски. Высказывание как несводимый к своим элементам уровень языка функционирует благодаря тому, что место субъекта всегда остается “пустым” и его заполняет любой субъект, вступающий в высказывание. А так как процесс высказывания предполагает участие в нем неограниченного числа субъектов, то можно сказать, что эта “пустота” заполняется “множественным субъектом” (необходимо по крайней мере два голоса для того, чтобы возникла диалогическая форма высказывания). Если же обратиться к анализу “субъекта высказанного”, то открывается совершенно иная картина: субъект как автор того, что было высказано, останавливает непрерывную циркуляцию диалогических форм и присваивает сегмент речи (а по сути дела весь язык) с помощью формального аппарата высказывания. Не сам субъект, а язык, как утверждает Э.Бенвенист, “устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как “я”, как бы присваивать себе язык целиком”¹⁸. Формальное основание субъективности тогда следует искать в самом языке, а точнее в определенном типе лингвистической детерминации субъектных знаков, которые “организуют пространственные и временные отношения вокруг “субъекта”, принятого за ориентир”¹⁹. “Я” становится центром

высказывания, и там, где это происходит, исчезает “множественный”, диалогизирующий субъект высказывания. На его место заступает один-единственный и уникальный субъект — *субъект высказанного*. Все эти знаки деиксиса (указательные местоимения, наречия, прилагательные), сгруппированные вокруг одной точки дискурса — инстанции “я” — и обслуживающие только ее в непосредственном производстве речи, определяются не функциональной (иллокутивной) силой “я”, а совершенно иными процессами. Об этом свидетельствует и тот факт, что “я”, которое используется в предложениях типа “я думаю, что...”, “я полагаю, что...”, “я считаю, что...” и т.п., является *автореферентным*, т.е. относимым не к субъекту, производящему высказывание, а к самому себе. Собственно, произнося это магическое имя “Я”, мы присваиваем себе весь язык; “Я” как знак присвоения является в то же самое время и “пустой формой”, указывающей на порядок, или закон, языка, которому должен подчиняться всякий субъект, берущий слово. Итак, некто говорит “я” не потому, что он является субъектом, а потому, что он уже задан в качестве субъекта определенным “сцеплением” языковых и материальных знаков, вне и помимо его сознания. Что я хочу всем этим сказать? Только одно: мы не только “застаем” язык, мы застаем и наше Я, которое является прежде всего *лингвистическим телом*. Вот эта тончайшая грань, отделяющая наши внутренние переживания телесного опыта (“Я-чувство”) от Я, понимаемого в качестве лингвистического тела, все время стирается: мы все время путаем наше Я, которое производит высказывание, с нашим Я, которое *молчит*, у которого нет и не может быть дара речи, ибо его форма не определяется лингвистически, поскольку она действительно телесна и не может быть переведена в формальный порядок высказанного. Недаром же Фрейд свою знаменитую топiku психического аппарата строил с учетом того, что Я всегда занимает свое место на его поверхности и никогда под ней. Я как *эффект поверхности*:

“Я прежде всего телесно, оно не только поверхностное существо, но даже является проекцией некоторой поверхности. Если искать анатомическую аналогию, его скорее всего можно уподобить “мозговому человечку” анатомов, который находится в мозговой коре как бы вниз головой, простирает пятки вверх, глядит назад и управляет, как известно, слева речевой зоной”²⁰.

Итак, Я *поверхностно* по отношению к Оно, которое залегает в других слоях душевной жизни, *под* поверхностью, управля-

емой Я. Фрейд вполне намеренно делает Я самым слабым слоем в тектоническом организме психических содержаний. Я словно и не относится к области конфликта между Оно и Сверх-Я, возможно, это Я — слишком хрупкая перепонка между этими областями психического, которая постоянно рвется и всегда проницаема для атак сверху или снизу, и тем не менее она неустранима, ибо открывает нам путь к себе через словечко “мое” и к Другому — через “не-мое”. Я — коммуникативный очаг, где непрестанно пульсирует совокупность отношений, без которых мы не можем встроиться в близкий нам мир. Говоря в терминах тектоники, Я оказывается местом, где проходит кривая смещения верхних и нижних психических слоев. Когда меня спрашивают: “Ты где?”, я отвечаю, что *здесь*, — а не *там*, где должен быть “Он”, и не *тут*, где должен быть “Ты”. “Я — здесь”: чтобы начать говорить, я должен совпасть со своим телом, ближайшим к нему пространством, его “историей”, ценностями и привычками в одной этой точке “Я” — только тогда я смогу начать говорить, грамматически правильно строить речь и размышление, в которых будут соблюдаться и точно артикулироваться все необходимые мне взаимоотношения пространственных, ценностных и телесных позиций. И в этой точке, где уже есть Я, есть также временное “уже” и мое тело, мой взгляд, моя речь и т.п. Говоря “Я”, я воплощаюсь и как бы одним ударом обретаю весь мир. Эта *нулевая точка отсчета* (которую не перестают обсуждать Гуссерль и Мерло-Понти) — прежде всего грамматическая, а только потом телесная мерка для времени и пространства. И, раз утвердившись в мире, она, конечно, не предполагает, что может существовать какая-либо другая система отсчета, исходя из которой можно не признать доминирующее положение моего тела в мире, свести устойчивое и неизменное проявление Я к определенному состоянию тела и отказаться интерпретировать его в персонологической грамматике.

Картезианское сомнение, получившее развитие в идее феноменологической редукции Гуссерля, указывает на то, как далеко сдвигается редукционистский раздел в наших поисках так называемого “чистого мыслящего Я”, отвоевывающего свою территорию в потоке ментальных событий; оно не должно иметь в своем составе никаких гетерогенных элементов, свидетельствовавших бы о присутствии Внешнего в акте мыслящей себя мысли. Картезианское Эго, это “чистое Я”, оказывается

совершенно удивительной формой присутствия-в-мире (совпадающей с формой его познания), в сущности, не имеющей какой-либо референции к непосредственному или воображаемому телесному опыту. *Наше Я (это картезианское Я) является единственно возможным условием нашего сознательного присутствия в мире*, и в то же время я не могу сказать, что оно принадлежит мне, скорее, если можно так выразиться, оно принадлежит всем мыслящим и никому в отдельности. Итак, с помощью ряда методически выверенных этапов Декарт освобождается от тела как наиболее недостоверного источника информации о внешнем мире, и мы оказываемся в положении наблюдателя, который не имеет ничего общего с наблюдаемым миром: он способен не только устанавливать самые разнообразные дистанции по отношению к миру, но и освобождается от самого себя как чувствующего, “живущего”, страдающего тела. Мыслящее Я — самое одинокое Я, которое мы знаем. Мы *близки* ему... Но можно ли так говорить? — ведь мы не имеем с ним никакой телесной близости и, вместе с тем, только благодаря ему обретаем собственную идентичность, исчислимую в ряде мыслительных операций. Условия присутствия в картезианской модели мира определяются этим когитальным Я, к которому относится поток обратимых, центрированных мыслительных актов, не имеющих ничего общего с видимым, ощущаемым, обманчивым миром живых тел. Действительно, с точки зрения картезианско-гуссерлевской интерпретации самым близким к нам Я оказывается трансцендентальное Эго, чего нельзя сказать об эмпирически данном Я, погруженном в телесный опыт. *Мы обретаем близость с собой как мыслящим, сознающим существом, когда удаляемся от самих себя как “живых” существ, погруженных в неясные толщи телесных переживаний. Мы близки себе, я бы сказал — абсолютно близки, только в акте трансцендирования, и нигде более.* Выражение “абсолютно близки” я использую для указания на нечто очень простое: я мыслящее, сознающее и есть наше единственное Я, другого у нас нет. Таково движение *раздела*, глубиной сдвига которого управляет феноменологическая редукция, и этот сдвиг низводит Внутреннее к трансцендентальному опыту чувственности, ибо что такое чистое Я, как не нейтральная форма чувственности? Тот, кто мыслит, не может в акте мысли еще и “чувствовать”, “переживать” собственную мысль, в противном случае он не мыслит и, следовательно, его Я не существует. Для Декарта

быть, существовать — это находиться по сути дела вне себя как непосредственно переживающего собственное существование, это быть вне Я-чувства. *Быть* же есть не что иное, как быть в границах Я-мысли.

Но можно начать движение и в другом направлении: *описать психогенезис Я-чувства*. Отказаться от техники трансцендентальной редукции, полагающей с самого начала, что от Я, “сознания”, “операций рефлексии” как символов человеческой разумности, т.е. самого человеческого, нам никогда не освободиться.

Пример: стадия зеркала (Ж.Лакан). Образ тела относим к экономиям желания. Но, казалось бы, желанию не может быть свойственна экономия, она не имманентна ему, ибо желанию не может быть положен предел. В противном случае оно не было бы желанием. Однако такое представление сил желания было бы ошибочным. Экономия желания мы получаем уже на границах взаимодействия телесной схемы и образа тела. Если хотите, именно телесная схема является экономизирующей структурой для желания и той системы образов, в которых желание пытается себя актуализовать. Телесная схема — это достаточно жесткая *анатомическая карта* (она включает в себя и карты возможных движений, иннервации, биологических и физиологических отправлений, ориентаций в пространстве и времени и т.п.), на которую проецируются отдельные образы тела и там обретают свое “место”, смещая, преобразуя или отбрасывая объективированные границы человеческого. Образ тела трансгрессивен по определению и, вероятно, нет никаких образов тела, которые могли бы существовать без предиката “мое” (“мое тело” есть образ тела). Желание преобразует телесную схему в образ тела, но никогда ее не отменяет, и в этом смысле можно говорить об экономии желания, которое присуще каждому образу тела. Взаимодействие телесной схемы и образа тела дает нам отправную точку в анализе понятия “моего тела”, т.е. тела, которое неотделимо от телесного чувства, Я-чувства. Телесная схема — не только карта, на которую проецируются желания (качество *пассивности*), но и экран, который представляет и отражает (качество *активности*). Мы полагаем, что Я-чувство не нуждается в некоем экранном воспроизведении, *оптическом отображении* тела, и в то же время, как это показал Лакан в своей знаменитой статье, мы не в силах отрицать значение зеркала в стадии формирования предсознатель-

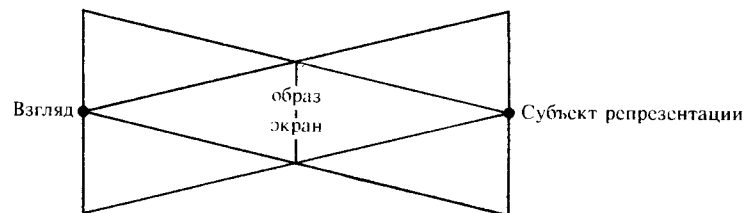
ного Я. Неизбежность проявления зеркального образа тела, удостоверяемая *оптически*. Лакан полагает, что у ребенка между 6 и 18 месяцами его жизни происходит встреча с собственным зеркальным образом, который в конечном счете оказывается определяющим в выработке человеческим существом всей его нарциссистской стратегии. Мы пока не говорим здесь о “случайности” или “необходимости” этой встречи. Допустим, что она все же происходит и должна происходить, ибо не зеркало определяет эту встречу, а сама стадия развития, в которую вступает ребенок. *Феномен зеркала появляется в инфантильном опыте как знак того, что человеческое существо начинает опознавать себя в качестве отдельно существующего в мире тела (от матери и близких, вещей и т.п.).* Симбиотическая стадия неразличимой близости с матерью нарушается или, скажем осторожнее, должна нарушиться в оптико-зеркальном эффекте, благодаря которому обнаруживается некая телесная форма, неотличимая от переживания “моего” тела. Еще нет Я в его картезианских облачениях, но уже есть формация Я, форма телесного чувства, которая синтезирует в себе, а точнее, локализует весь набор предистальной чувственности и все опыты тела, которые переживает ребенок в контакте с миром *через мать*. Ребенок опознает себя в зеркале, свой образ он встречает *жестом ликования*. Узнавание не может быть без ликования, говорит Лакан²¹. Ребенок ликует, впервые видя себя в зеркале, он опознает свое тело в качестве своего, только ему принадлежащего. С другой стороны, разве это не шок, открывающий ребенку путь в мир взрослых, но ставших тел, несообразных инфантильному наблюдателю, — разве это не преддверие будущей драмы? Где же она начинается? В сравнении собственного тела с телами других. По сравнению с законченными телами взрослых (прежде всего матери) инфантильное тело отличается потрясающей ребенка неполнотой, незавершенностью, явной недостаточностью. В этом смысле нельзя не заметить, как при взгляде на свой телесный образ (отражение) ребенок испытывает ортопедический шок (возможно близкий, если выразиться в терминах Фрейда, кастрационному эффекту). Ведь зеркало как бы отрезает инфантильное тело ребенка от симбиотической целостности, от матери. Предистальное атакуется дистальным: вкус, запах, касания и множество других телесных ощущений оказываются разом отвергнутыми в безличном, отчужденном отображении тела. Так это и было бы, если

бы сам зеркальный образ не имел поддержки в лице Другого (прежде всего матери). Поэтому, вероятно, недостаточно (а может быть, и ошибочно) говорить о некоем безличном экране, экране-зеркале, пассивно-активно отражающем, но скорее, и прежде всего, нужно говорить о персонологическом, личностном экране, *экране узнавания и ликования*. Ребенок ликует, узнавая себя на экране близкого Другого — материнского лица. Материнское лицо как экран. В таком случае можно подчеркнуть недостаточность *оптически* представляемого образа тела: не в нем (или: не только в нем) ребенок обретает свое до- или предсознательное, телесное Эго. Более того, следуя современным исследованиям (например, Анзье²² и Штерна²³), можно говорить о временном единстве существования множества предистальных Эго, более или менее сильно выраженных в инфантильном чувственном опыте между двумя месяцами и двумя годами: тактильном (кожном) Эго, сонорном Эго, оптическом Эго, речевом Эго. Анзье называет сонорный экран “первым психическим экраном”²⁴, благодаря которому устанавливается первичная интеркоммуникация и ребенок получает “чувство” своего сонорного Эго. Эти “Эго” проявляют себя с завидным постоянством, проникая друг в друга и фактически ставя под сомнение *безосновную*, “первичную” данность *картезианского Эго*. Каждое Эго актуализует определенный вид *близости и дистанции*, который свойствен ему на данном этапе развития ребенка. Сонорные, тактильные, оптические слои откладываются друг на друга, образуя то, что мы называем Я-чувством, и, конечно, это Я не имеет ничего общего с Я, получающим характеристики “чистого сознания”.

Нам приходится сделать вывод: открытая Лаканом стадия зеркала, в которой инфантильный субъект “первоначально идентифицируется с визуальным гештальтом (Gestalt) собственного тела”²⁵, по многим своим характеристикам оказывается стадией перцептивной катастрофы. Такой вывод можно сделать лишь в том случае, если мы признаем за этой стадией доминирующее положение в развитии ребенка. Разве не катастрофа то, что ребенок вдруг оказывается *один на один с собой* — и оказывается благодаря тому, что оптическое разрывает все другие типы его симбиотических отношений с миром, разве это не насильственное вторжение Другого в опыт ребенка, просто еще не готового его принять и, тем более, признать в качестве реальности? Да и существует ли возможность встречи ребенка с

зеркалом, зеркальным отражением собственного тела “один на один”? — может быть теоретически, но никак не в непосредственном опыте: *ребенок не может быть один*, его опыт, в котором постоянно упорядочивается и снимается разрыв между телесной схемой и образом тела, определен Другим, близкими Другими (прежде всего матерью), их участием в его чувственных переживаниях. Более того, стадия зеркала “рассказывает” нам о перцептивной катастрофе, которая порождает у ребенка шок от несоответствия между его телесной схемой (видимый образ) и образом его тела, который складывается у него до и вне зеркального эффекта и в котором тактильные, сонорные, визуальные и т.п. события, развиваясь друг в друге, накладываясь одно на другое, позволяют удерживать первоначальное психосоматическое единство.

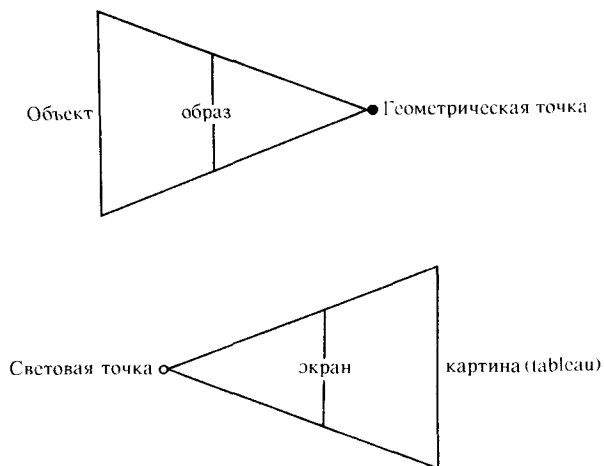
И потом, что это за взгляд, оббегающий контуры детского тела и затем возвращающийся к наблюдателю в качестве его собственной телесной формы? *Взгляд ребенка, взгляд взрослого*. Зеркало и экран: первое механически копирует, второе трансформирует. Парадоксы зеркального отображения, широко известные сегодня: *зеркало всегда отражает так, как если бы отраженное было первично по отношению к отражаемому*. В ранних лекциях Лакан сделал ряд попыток прояснения таких парадоксов. Приведем его схему и немного поразмышляем над ней²⁶:



Отражение удваивает наше присутствие в мире. У-топично или гетеро-топично отражение? Я здесь, а зеркало — там, но когда я в зеркале, то где я? Могу ли я быть и “там” и “здесь”? Ведь то, что я здесь (вне зеркала), я узнаю из того, что я там, в зеркале. Зеркало повторяет и отбрасывает меня на меня — повторяет мои движения как механическая кукла и вместе с тем (поскольку я смотрю, обладаю взглядом) показывает меня в другом месте, где я физически не могу быть. Но никто не станет отрицать того, что с точки зрения телесной идентичности я существую (как тело) лишь постольку, поскольку я видим в

зеркале, *зеркальном “там”*. Это крайне любопытно, но и драматично, ибо я сам по себе есть только вне себя. Я вижу себя там, где я не есть, и вместе с тем я есть благодаря тому, что все время располагаюсь *вне* себя — там, где я не есть. Мое телесное существование в краткий миг соотносится с зеркальным отображением оказывается *местом без места* — гетеротопический эффект. Два положения тела: виртуальное (Я-там) и актуальное (Я-здесь). Виртуально-оптическое создает для меня *чистое поле присутствия* и, следовательно, поддерживает факт моего актуального существования. Зеркальный Другой, двойник, позволяет нам присутствовать-в-мире, *быть актуальными*.

Что пытается высказать Лакан? Прежде всего, усложняя цепочку взаимоотношений между видящим и видимым и разлагая схему на два предваряющих ее треугольника, он вводит принципиальное различие между *взглядом* и *геометрической точкой*, пространством (плоскостью) *репрезентации* и “картиной” (*tableau*), устанавливая для каждого треугольника (геометрического и перцептивного) базисный медиатор: в одном случае это будет образ, в другом — экран²⁷. Из геометрической точки мы не в силах схватить целостность объекта, и поэтому при переводе в изображение он испытает деформации, получит “неточные” качества образа; из световой, иррадиирующей точки (места, где может быть взгляд) картина мира тоже может быть искажена в силу различных мутаций, отклонений, задержек света и тени, что и преобразует полную, идеальную освещенность полотна в *экранный образ*.



Идея *зеркальной непрерывности, обратимости* выводит нас к понятию *плоти*. “Мое тело” и есть плоть, которую я впервые замечаю, когда сталкиваюсь с телом Другого. Обмен телами (пускай оптический), обмен непрерывный, позволяет зародиться образу плоти или, точнее, нашей телесной промежуточности, ибо мы не можем оказаться в собственном теле без тела Другого.

“Как и все другие технические предметы и приспособления, как инструменты, знаки, зеркало появилось в открытом кругообращении видящих тел в тела видимые. Оно прорисовывает и расширяет метафизическую структуру нашей плоти. Зеркало может появиться, потому что я суть видящее-видимое, потому что существует своего рода рефлексивность чувственного и зеркало ее выражает и воспроизводит. Благодаря ему мое внешнее дополняется, все самое потаенное, что у меня было, оказывается в этом *облике*, этом плоском и закрытом в своих пределах сущем, которое уже предугадывалось в моем отражении в воде. Шильдер отмечает, что, куря трубку перед зеркалом, я ощущаю гладкую и нагретую поверхность дерева не только там, где располагаются мои пальцы, но и в тех выставленных напоказ, только видимых пальцах, которые пребывают в глубинах зеркала. Призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть и тем самым то невидимое, что было и есть в моем теле, сразу же обретает возможность наделять собой другие видимые мной тела. С этого момента мое тело может содержать сегменты, заимствованные у тел других людей, так же как моя субстанция может переходить в них: человек для человека оказывается зеркалом. Само же зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня”²⁸.

Вот эта обратимость видимого и видящего, которая предана нам как видящим, наделенным зрением существам, открывает возможность появления зеркала. Не зеркало первично, а только эта обратимость. Однако, если мы задумаемся в то, что не устает повторять Мерло-Понти как магическое заклинание (видимое обращается в видящего, а видящий — в видимое), мы сразу же заметим момент *зияния* в структуре обратимости, эту мельчайшую скользящую точку одновременного отсутствия меня в Другом и Другого во мне, т.е. мы почувствуем, что в размышлениях Мерло-Понти недостает того, что включает сам механизм обратимости, некоего вида начальной оптической, зрительной энергии. Ведь когда “нагретая поверхность дерева” трубки смещается в зеркальный образ, то и наше касание этой нагретой поверхности тоже оказывается *там*. Может быть, не стоит отвергать позицию Сартра, который видел в касании тела Другого решающий момент рождения *моей плоти, как и плоти Другого?* Иначе говоря, “зияние” в структуре обратимости есть лишь знак *желания-коснуться-Другого*²⁹. Но тогда сам зрительный акт расщепляется и не является просто действием глаза,

невозмутимо следящего за появлением плоти Другого из моей. Я должен желать плоти Другого, чтобы проявилась моя собственная, чтобы они стали взаимозаменяемыми, обратимыми в одном оптическом акте. Желать плоти Другого и видеть свою — все это явно не относится к элементарному акту зрения (если бы он был вообще возможен), т.е. к глазу как органу зрения. Вот почему столь существенно в данном случае различие между глазом и взглядом, введенное Сартром. Взглядом касаются (следовательно, желают), глазом смотрят (я бы сказал: смотрят для того, чтобы удалиться от зримого на безопасную дистанцию, *обозревать* его, не сближаясь). Во взгляде есть что-то от клейкой, липучей субстанции, взглядом приклеиваются к тому, что видят, взглядом касаются. *Взгляду, поскольку он проявляет себя, недостает объекта желания* (Лакан называет его “объектом а”), т.е. недостает, если выражаться в сартрианских терминах, плоти Другого, а следовательно, недостает и собственной плоти, которая так нуждается для своего проявления в плоти Другого³⁰. Следует обратить внимание и на то, на чем, собственно, и настаивает в своих изысканиях Лакан: в структуре зеркальной обратимости существует *расщеп* (*chiasma*) по двум перцептивным измерениям, которые не сводимы друг к другу и вместе с тем остаются как бы неразличимыми в динамике их взаимного перехода: измерение меня как видящего на переходе в меня как видимого. Когда я вижу, *я есть взгляд*, но в таком случае тот, на кого этот взгляд падает, не может *видеть меня*, ибо стратегия взгляда определяется нехваткой объекта желания, он видит только мой взгляд, т.е. он переживает себя в качестве объекта желания. В том случае, когда я не вижу, но смотрю (прошу позволить мне это рискованное отличие), я обозреваю или, точнее, являюсь неким моментом, точкой в треугольнике оптической конструкции, где все поле зрения определяется световыми истечениями и их перспективной геометрией, тогда я *знаю*, что рассматриваю, и это знание, заключенное в оптическую форму, и есть мое зрение. “Знание” со всеми его формальными характеристиками и скрытой геометрией делает мой глаз пассивным органом. И это бесспорно — один из фантазмов оптического поля. Акт зрения сводится к пассивной перцептивной определенности глаза как органа зрения.

Представим себе, что в наших наблюдениях за другими телами (а наше наблюдение часто ограничено слабо выделенными из фона контурами, нечеткими проглядами) мы то слишком

удалены, то слишком близки, не руководимы никакими общезначимыми и антропологическими принципами (хотя это, в сущности, невозможно). Допустим, мы видим глаза тех, кто заточен в собственные тела. Я хочу сказать, что выражение лица, сосредоточиваясь вокруг глаз и по сути дела как бы “свертываясь” в интенсивности взгляда, освобождает эти глаза от тела, как если бы они “случайно” разместились именно в этом симметричном порядке по обе стороны от вертикальной линии носа, и что они, эти глаза, суть души существа, насильственно заточенного в телесную оболочку, которую это существо никогда не выбирало. Глаза, обладающие взглядом, уже принадлежат не видимому образу тела, но некоему существу, некоей — так и не обретшей соответствующее себе тело — душе. Страдание заточенного существа. Это существо смотрит из “своего” тела, оно видит нас и мир из другого тела, которое остается для нас непостижимым и, вместе с тем, очевидность его присутствия кажется нам бесспорной. Обратите внимание на собственное лицо или на любое другое лицо: как только в нем проявляется взгляд, обращаясь к себе или к вам, телесная оболочка исчезает, уступая место одушевленному взгляду. Столь же привычно для нас приписывать “человеческий взгляд” животным (особенно домашним). Может быть, именно “взгляд” животного (“собачий”, “волчий”, “орлиный”, “тигриный”...) позволит уточнить еще раз, что я имею в виду под выражением “смотреть из тела”: смотреть из того телесного окружения, которое репрезентирует нечеловеческое, физиогномически не прочитываемое, “невочеловеченное”, — и только взгляд, обращенный к нам, как бы говорит на “понятном” языке. *Взгляд, который обращен к нам, где бы мы его ни находили, не соотносим с телом, которое его несет и физически выражает — реальным (животным, божественным, человеческим) телом.*

Что же хочет сказать Сартр? Он хочет сказать, что *глаз становится взглядом, когда он желает плоти Другого*. И это верно для любого взгляда, какие бы специфические качества мы ему ни старались приписать. Но прислушаемся к сказанному более внимательно. Ведь желающий глаз не просто смотрит, он касается взглядом, он достигает нас, и что-то с нами происходит; конечно, не всякий взгляд ощутим и настойчив, не всякий взгляд мы замечаем как на нас направленный. С нами что-то происходит *без нас* и скорее происходит для того, кто нас захватывает взглядом. Взгляд ищет *плоти*. И части этой пары

— бросаемый взгляд и плоть Другого — неразличимы. Обмен взглядами (неважно — ненавидящими или любящими) — это всегда пробуждение плоти тел. В таком случае для Сартра *плоть* — это всегда некий избыток тел, то, во что они претворяются, чтобы стать материей исполненного желания. Вот почему он так настаивает на *касании* (нужно обязательно коснуться тела Другого, чтобы его плоть возродилась и побудила к действию другую плоть). Плоть — это не тело, плоть — это *клеевая прослойка*³¹ между двумя телами, образующаяся в результате обмена касаниями, как если бы она могла инкарнировать одну плоть в другую, как если бы и сама плоть была каким-то странным раздражением эпидерм, кожной язвой, ушибом, опухолью, “гусиной кожей”. Плоть проступает на поверхности тела, или, если быть определеннее, плотью можно назвать состояние тела, когда оно проступает на собственной поверхности. Плоть как болезнь кожи, если, конечно, мы научимся понимать кожный покров достаточно широко и не будем сводить его к физиологии и биоанатомическому строению тела.

“Ce qu’il y a de plus profond dans l’homme, c’est la peau”^{*} Однако можем ли мы мыслить кожу, этот удивительный оболочку, отменяющий духовную глубину, без которого наше психическое Я не в силах существовать ни мгновения, и если да, то *как?* Как если бы мы были странными существами, живущими с внутренней стороны поверхности, но не имеющими ничего своего и полностью зависимыми от тех событий, которые происходят на ее наружной стороне. Более того, весьма вероятно, что мы обретаем свой психический образ лишь в результате изменений внутренней стороны поверхности: в то время, как внешняя сторона содрогается от различных по интенсивности раздражений, защищаясь от них и пытаясь смягчить их проникающую силу, внутренняя продолжает свое психическое развитие, все более тонко дифференцируя образы подкожного Я. Так и хочется назвать того, кто позволяет нам жить, чувствовать и не гибнуть, *кожным Богом*. Не просто кожа как один из органов, даже самый могущественный, а кожный Бог, управляющий всеми нашими поро-

гами чувственности. Мы внутри себя, но что это значит — *быть-внутри-себя?* Не значит ли это — быть в чем-то, что нами, в сущности, не является, и тем не менее является нашей индивидуальной территорией жизни, противостоящей самой Жизни. Жестокой и нечеловеческой энергии жизни должен противостоять наш кожный Бог.

“Представим себе живой организм в самой упрощенной форме его в качестве недифференцированного пузырька раздражимой субстанции; тогда его поверхность, обращенная к внешнему миру, является дифференцированной в силу своего положения и служит органом, воспринимающим раздражение. Эмбриогенез как повторение филогенеза действительно показывает, что центральная нервная система происходит из эктодермы и что серая мозговая кора есть все же потомок примитивной наружной поверхности, который перенимает посредством унаследования существенные ее свойства. Казалось бы, вполне возможно, что вследствие непрекращающегося натиска внешних раздражителей на поверхность пузырька его субстанция до известной глубины изменяется так, что процесс возбуждения иначе протекает на поверхности, чем в более глубоких слоях. Таким образом, образовалась такая кора, которая в конце концов оказалась настолько прожженной раздражениями, что доставляет для восприятия раздражений наилучшие условия и не способна уже к дальнейшему видоизменению”³².

“Мы должны осветить еще один момент в живом пузырьке с его корковым слоем, воспринимающим раздражение. Этот кусочек живой материи носится среди внешнего мира, заряженного энергией огромной силы, и если бы он не был снабжен защитой от раздражения (Reizschutz), он давно бы погиб от действия этих раздражителей. Он вырабатывает это предохраняющее приспособление посредством того, что его наружная поверхность изменяет структуру, присущую живому, становится в известной степени неорганической и теперь уже в качестве особой оболочки, или мембраны, действует сдерживающе на раздражение, т.е. ведет к тому, чтобы энергия внешнего мира распространялась на ближайшие оставшиеся живыми слои лишь небольшой частью своей прежней силы. Эти слои, защищенные от всей первоначальной силы раздражения, могут посвятить себя усвоению всех допущенных к ним раздражений. Этот внешний слой благодаря своему отмиранию предохраняет зато все более глубокие слои от подобной участи — по крайней мере до тех пор, пока раздражение не достигает такой силы, что оно проламывает эту защиту. Для живого организма такая защита от раздражений является, пожалуй, более важной задачей, чем восприятие раздражения; он снабжен собственным запасом энергии и должен больше всего стремиться защитить свои особенные формы преобразования этой энергии от нивелирующего, следовательно, разрушающего влияния энергии, действующей извне и превышающей его собственную по силе. Восприятие раздражений имеет своей целью главным образом ориентироваться в направлении и свойствах идущих извне раздражений, а для этого оказывается достаточным брать из внешнего мира лишь небольшие пробы и оценивать их в небольших дозах. У высокоразвитых организмов воспринимающий корковый слой бывшего пузырька давно погрузился в глубину организма, оставив часть этого слоя на поверхности под непосредственной общей защитой от раздражения. Это и есть органы чувств, которые содержат в себе приспособления для восприятия специфических раздражений и особые средства для защиты от слишком сильных раздражений и для задержки неадекватных видов раздражений. Для них характерно то, что они перерабатывают лишь очень незначительные количества внешнего раздражения, они берут лишь его мельчайшие пробы из внешнего мира. Эти орга-

^{*} “Самое глубокое в человеке — это кожа”. Поль Валери.

ны чувств можно сравнить со щупальцами, которые ощупывают внешний мир и потом опять оттягиваются от его"³³.

Попробуем извлечь из данного текста необходимые нам концептуальные ориентиры.

Прежде всего — тема *пузырька*, прототелесной плазмы, которая постепенно наращивает свои защитные слои. Защита от возбуждения, избыточного возбуждения, так как становящаяся живая форма жизни с ним справиться не в силах. Кожный покров как *протектор* это базовая функция, крайне необходимая для прототелесного образования. Дальнейшее упрочение защитных покровных функций ведет к появлению *границы*, отделяющей внутреннее (энергетическое) состояние организма от внешней среды; граница, которая не столько разделяет, сколько *соединяет* и соединяет тем, что выступает дифференцирующим порогом возбуждения. От кожи как покрова, протектора — к коже как границе, чувственному порогу. И эти функции не выступают, конечно, раздельно. Далее, мы получаем некий образ, *отчетливо выраженный топологический образ прототела*, может быть, вообще “живой формы”, которая всегда существует на своем *пределе*, а это значит, что ее развитие становится возможным там, где она балансирует как бы на грани собственного существования. Ведь поток внешних возбуждений дифференцируется, проходит отбор не с целью полного погашения энергии внешнего мира, но с целью ее использования для усиления внутреннего энергетического потенциала организма; именно в этом смысле можно говорить о *риске* живой формы, которая всегда рискует, когда пытается “усвоить” часть внешней энергии. Естественно, кожа защищает, но защищает лишь постольку, поскольку способна отбирать у внешнего мира часть энергии, и поэтому кожа — это всегда в каком-то смысле *открытый покров, мельчайший тканевидный (клеточный) фильтр*, через который осуществляется прогон различных видов энергии, а также их продуктов, секретий. Мы говорим, точнее, призываем кожного Бога, но, надо заметить, призываем его, всегда держа в уме некое наше первичное, прототелесное Я. Вот почему, когда мы обсуждаем кожный покров как протектор, порог, мы всегда обращены к поискам некоего первичного Я, которое, будучи всегда на пределе собственного существования, открывает возможность появления других наших Я, чьи пределы устанавливаются только по отношению к этому первому пределу.

Но возможно ли выделение этого кожного Эго в его индивидуальной психической форме; возможно ли существование в нас этого прототелесного Я, и может ли оно быть описано в терминах топологии “живой формы”?

Заметим для начала, что существование прототелесного Эго с точки зрения биопсихического развития человеческого существа кажется очевидностью, если мы вспомним, что происходит во взаимоотношениях ребенка с матерью — ведь они находятся словно под одним (материнским) покровом. Даже словечко “словно” здесь кажется неуместным: не “словно”, а *действительно так и строятся отношения ребенка с матерью*. И, конечно, все ощущения, связанные с формированием психического Эго ребенка определяются самым ближайшим к нему Другим. Этот Другой всегда будет его *второй кожей*, которой ему всегда будет недоставать. И эта вторая кожа не только является собой нечто вроде панцирной защиты, но и может оказаться самым опасным врагом первой. Греческие мифы драматизируют отношение двух кожных покровов: один индивидуализирует, выделяет, обособляет, создает первую форму человеческого существа (я имею в виду психическую); другой же покров, действуя дополнительно, обеспечивает максимальный уровень защиты (или риск поражения, гибели, ошибки), причем почти всегда настолько энергетически мощный, что мифический персонаж получает телесные знаки то великого Героя, то великой Жертвы (что часто совпадает). Атлетизм греческой формы связан с обретением второй кожи, без нее она была бы слишком уязвима, и был бы слишком велик риск случайной гибели. Ясон и золотое руно, Геракл и львиная шкура, туника Несса (защита и гибель), Лаокоон и змеи (кожное удушение), — и многие другие эпизоды греческой мифологии, которые мы здесь не в силах перечислить. В любом случае вторая кожа — дополнительный жесткий покров, превращающий *первую*, уязвимую, кожу в чисто психическую форму, именно он позволяет ее *телесно индивидуализировать*, героизировать, возвести на греческий пьедестал и канонизировать в качестве произведения искусства. *Вторая кожа и есть то скульптурно-героическое тело, которое обретают греки, чтобы утверждать себя в мире*. Хотелось бы повторить, что всякая попытка реконструкции психического Эго определяется учетом взаимодействия первой и вто-

рой кожи, и без последней, собственно, никакое психическое Эго не в силах ни сформироваться, ни проявить себя. Именно вторая кожа открывает этот, не всегда безопасный, путь в мир других тел, к телу Другого, но вторичным ходом — путь к своему телу.

Вторая кожа в ее особой протекторной функции, в качестве неуничтожимого фантазма приобретаемого тела, сводит на нет развитие психических функций прототелесного Эго (собственно, оно и не получило должного развития в древнегреческую эпоху). *Вторая кожа — топологический предел греческого образа тела.*

Возвращаясь к топологическим условиям понимания телесных образов, надо сказать, что мы не нуждаемся в этом прототелесном Эго, которое возникает в зазоре между двумя кожейми покровами. Для нас в данном случае неважно, как может быть интерпретирована идея биопсихического становления человеческого существа, *ибо мы будем мыслить его топологически*, как бы заранее предполагая, что имеем дело не со становящейся субъективностью, а с некоей — пока еще неясной — *игрой сил на поверхности телесной, живой формы*. Топология как орудие описания для всех возможных форм живого “не знает” и не приспособлена к обнаружению различных стадий в развитии человеческого Эго, ибо то, что она описывает, всегда будет, грубо говоря, неким опытом трансформации одного состояния поверхности в другое. И это “состояние” может быть индивидуализировано, но не *субъективировано*. С этим мы должны считаться и не создавать для себя новых идолов познания. Ведь перед нами как топологами тела только *поверхность*, но не поверхность этого или другого тела, не его кожная поверхность, а поверхность как таковая в своей динамической трансформации — *поверхность живых форм*. Если мы говорим, что живое существует на своем пределе, то мы говорим только о том, что живое всегда обнаруживает себя как располагающееся внутри или вовне, вверху или внизу, далеко или близко, но всегда — только благодаря поверхности контакта с ему внешним и внутренним одновременно.

А. Ремизов оставил нам одно замечательное понятие: *испредметность*.

“Если пристально вглядываться в какой-нибудь предмет, то этот предмет или фигура начнет оживать, вот что я заметил: из него как будто что-то выползает и весь он движется. Я рисовал этих движущихся “испредметных” — с натуры”³⁴.

“Задумав рисовать на обоях прямо на стене в столовой — обои желтоватые с выцветшими и золотыми фигурками, — я неожиданно для себя обнаружил, что, когда, намусолив палец, я стал пальцем водить по обоям, из пятна показался рисунок: этот рисунок как бы сам выходил из обоев.

Мое “испредметное”, значит, — подумал я, — не только в предметах-вещах и в живых лицах, а также и в самом материале — в бумаге, и для вызова к жизни не требуется никакого внимания — всматриваясь, глаз совсем ни при чем, а надо только как-то коснуться.

Тайна материала и магия живого прикосновения...”³⁵

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 было 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 касаемся. Только коснуться... и предмет начинает свое движение в образ, он начинает говорить. Касанием обнаруживается план высказываемости предмета, его “испредметное”, а оно, в свою очередь, зависит от порядка телесности, который устанавливается между нашим телом и телом предмета, ибо предмет есть просто фрагмент текстуры и ничего кроме этого, причем текстуру здесь следует понимать не столько с точки зрения чисто физических свойств (пористость, мягкость или жесткость), сколько с точки зрения тактильного “переживания”, уже наслоившегося на предмете от предыдущих касаний. Пространство комнаты, в которой вы проводите значительную часть своей жизни, это *ближайшее* к вам пространство, является в сущности *тактильным пространством*, т.е. все вещи имеют в нем место только по отношению к вашей особой чувствительности, в которой доминирующую функцию исполняют предистальные ощущения и переживания (обоняние, осязание). Ваша комната — продолжение вашего телесного об-

раза и от него неотделима, поэтому по отношению к ней вы никогда не занимаете позиции “перед”, “над” или “сбоку”, вы всегда *внутри*, а комнатная предметность — *вокруг*. И даже это различие между я-внутри и предметами-вокруг является хрупким, почти неуловимым, ибо предметы через свое испредметное включены в ваши переживания собственной пространственности, как вы сами — в предметы. Короче, наша ближайшая к нам пространственность собственного тела — и здесь мы “живем” — является *испредметной* и подобна некоей кромке бытия, соединяющей внутренние измерения существования с внешними. И поскольку наша телесность присутствует в мире через предметы, а предметы — через нее, было бы нелепо в данном случае исследовать это со-присутствие как искусственно сложное вместе из предметов и “моих” телесных переживаний.

Но продвинемся чуть дальше. Тактильное пространство — ближайшее к нам пространство нашего существования в мире, оно определяется своей экономией, экономией близости. Ближайшее близкого — это кожа, тактильная поверхность, которой мы чувствуем и которой защищаемся. Когда мы говорим о коже, то имеем в виду не столько ее физиологические или биологические характеристики, сколько трансцендентально-феноменологические (которые, конечно, вовсе не устраняют наше “знание” о том, что кожа есть кожа). Валери как-то сказал, что самое глубокое в нас есть кожа, или, что мы живем на поверхности собственной кожи³⁶. Кожа — это порог, покров, защитная высокочувствительная оболочка, некоторый предел, который невозможно превзойти внешним воздействием (конечно, я не имею в виду воздействия разрушительные, негативные, те, которые не могут быть сдержаны кожной поверхностью как фильтром ощущений). Необходимо привыкнуть к мысли, что за кожей ничего нет, как нет ничего и перед ней. Все события существования происходят только на кожной поверхности и нигде более. Мы говорим здесь о коже, если хотите, как особой пространственности нашего тела, как о *коже в-себе и для-себя*.

Кожа, кожная поверхность нашего организма — самое близкое к миру Внешнего. Последняя граница, барьер, порог. Последняя граница, столь часто нарушаемая жизнью, которую мы проживаем. Парадоксальность этой телесной границы видна сразу же: она — самая ближайшая к миру и вместе с тем то,

что нас в силах бесконечно от него удалять. Держа в памяти весь этот набор поразительных свойств, какими наделена наша кожная поверхность, я тем не менее выделяю одно решающее ее свойство, могущее служить отправной точкой для трансцендентального суждения, — свойство границы³⁷. Как если бы вся наша жизнь сосредоточивалась и растекалась по тонкой пленке поверхностных натяжений, как если бы мечтания о глубине, объеме или дали, т.е. о чем-то бесконечно себе Внешнем, но достижимом, были бы лишь эпизодами событий, происходящих на поверхности. Эта граница — вибрирующая, постоянно меняющая свою линию напряжения, консистенцию, толщу, активность двух сред, совпадающих в ней (Внешнего и Внутреннего), — и есть промежуток жизни, который мы не в силах покинуть, пока живем; нечто, что всегда *между*, — может быть, интервал, пауза, непреодолимая преграда, охранительный вал, а может быть, и дыра, разрез — и тем не менее, только здесь мы обретаем полноценное чувство жизни. Конечно, следует оговориться, что местоположение чувства жизни не является местом, необходимым на границах организма. Границу организма и границу жизни следует различать. Для организма его внешняя граница (собственно кожа в своей биологии и физиологии) является лишь одной из границ, так как весь организм как целое представляет собой определенным образом свернутые друг в друга кожные поверхности со своими сложными кривыми границ. Граница же жизни является *виртуальной* или *потенциальной границей*, изменяющей в каждое последующее мгновение предыдущий образ нашего тела, и мы даже не всегда “схватываем” эти мгновенные изменения; порой эта граница смещается столь далеко за предписанные организмом пределы, что не в силах вернуться к исходной физиологической границе, — то, напротив, сжимается, наподобие шагреновой кожи, ускользает от себя в глубины Внутреннего, словно убегая от проникающей боли, — от лезвия ножа, которым нас убивают. Не так ли движется любовь, которую мы отдаем, или та мука телесная, которая нас внезапно поражает? Выбора нет. Это единственное пространство пограничных переживаний жизни, где сама жизнь предстает в качестве границы.

Пример: пороговое тело (Ф.Достоевский). Мир Достоевского избыточно наполнен тем, что я бы назвал регрессивными телами, т.е. телами, устремленными к финальным состояниям телесности, регрессирующими от нормальной телесной практики

как в абсолютную мощь, так и в каталепсию — максимальные и минимальные проявления жизненной энергии. Образ тела как бы заключен в границы двух знаков: положительного и отрицательного. Я полагаю, что для того, чтобы видеть именно так, мы как читающие должны сместиться из нарративного плана (а к нему я отношу риторические, сюжетные, морально-нравственные и идеологические ценности текста) в поперечный ему телесный план, исключаемый нарративным. Другой вопрос, можно ли называть это зрение чтением. Ведь мы попытаемся увидеть то, что должно остаться невидимым и действительно им остается. Видеть — это значит отказываться от языка, который делает видимое невидимым. Не видеть через язык, а видеть без языка. Именно в видении мы можем встретиться с особым типом реальности, которая не требует для подтверждения собственного существования языка, рассказывающего о ней: она просто есть, она бытийствует, движется, рождает напряжения и готовит катастрофы, не настроенная на нас, она а-коммуникативна, отчуждена и всегда занята только собой, так как не предполагает собственной видимости, строится без учета взгляда Другого, но тем не менее всегда проглядывает там, где язык не в силах скрыть ее и полностью оттеснить в область невидимого. Мощь этой телесной реальности у Достоевского настолько велика, что она деформирует сам язык, и причем настолько, что он открывает в себе ее присутствие почти в каждое мгновение рассказа. Как идео-лог Достоевский вводит строгий запрет на реальность и старается его повсюду соблюдать, но как писатель, создающий письмо, он не может ее нейтрализовать, и она прячется за слоем психологизированных конструкций, идеологием и евангельской символики, она жалит исподтишка.

Итак, я вижу тела: тела алкоголические, истерические, эпилептоидные, тела-машины, тела-жертвы и т.п., но не вижу и не могу видеть субъектов, наделенных сознанием, волей, следующих за произволом авторской идеологии. Благодаря этому смещению из языка в видение, я отказываюсь принимать за единственную реальность ту, на которую указывает и которую непрерывно комментирует язык. Скорее, я хочу приоткрыть завесу тайны над теми силами, что организуют само чтение, но остаются невидимыми ради того, чтобы чтение состоялось. Девиз: видеть то, что невидимо! И поскольку мы уже не можем видеть ничего, кроме тел, кроме действующего “здесь и там” потока телесных сил, мы остаемся (на время) бесчувственными к игре

и конфликтам “сознаний”, к голосам, заявляющим о своем присутствии в мире и требующим от нас напряжения слуха. Мы остаемся глухими, мы можем лишь видеть и поэтому усматриваем в них все то же утверждение телесного плана, борьбу тел и их гибель. Я задаюсь вопросом, как *делаются тела* в литературе Достоевского, в каких хронологических и топологических пределах они могут существовать; меня интересует время тел, способность их к преобразованию в другие тела, их страсть к саморазрушению и перверсии. Я склоняюсь над этими великими текстами и читаю, но так, словно не знаю, что это — литература, я вижу только письмо, точки разрывов, напряжения, кривые смещений, указывающие на силу аффекта. Меня также интересует и то, в какие телесные практики, более универсальные и могущественные, вписывается литература Достоевского, те моменты судьбы ее в нашей культуре, где она перестает быть всего лишь литературой и оказывается поразительным документом телесного опыта, — а не просто мемориалом персонифицированных идей, который стал культурно осваиваться в имперской России XIX столетия.

У Достоевского можно условно выделить три типа телесности, конституирующих собой динамику романного пространства: *тело до-пороговое, пороговое и после-пороговое*. Существование этих тел неавтономно и может быть описано в определенной топологии, которая образуется на основании “аффектированной” геометрии катастрофической кривой: одна точка (тело до-пороговое) — точка ожидания, кумулятивная, свертывающая в себе множество отдельных событий (как внутренних, так и внешних) — и ее ближайшее пространственное окружение связывается колеблющейся, спазматической кривой с другой точкой (тело после-пороговое), точкой катастрофы, взрыва, припадка, “конца времени”. Эти точки не столько тяготеют друг к другу или взаимозависимы, сколько “встроены” друг в друга и действуют одновременно: предельное сжатие мгновенно переходит в свою противоположность — полное освобождение энергии, еще мгновение назад использованной для подавления всякой свободы движения. Катастрофическая кривая образуется в силу того, что между этими двумя точками существует невидимый рубеж, препятствие, “черта”, которую я буду называть, как это уже принято в литературе о Достоевском, “порогом”³⁸. Можно определять порог в терминах “пустой интервал”, “ли-

минальное пространство”, “промежуток без пространства”³⁹. Я же полагаю, что будет точнее определить порог, представив его как особый вид пространства *внутри* пространства. Почему? Только потому, что порог не является хронотопическим, но обладает топологическими качествами. Нормативное тело, — а это тело, как известно, формируется с помощью совокупности самых различных идентификаций (от психологических до социокультурных), — попадая в телесную машину Достоевского, с необходимостью проходит по крайней мере три стадии преобразования: сначала оно сжимается, подавляется всем ему внешним, это — тело ожидающее, накапливающее энергию; затем оно становится пороговым, т.е. таким телом, которое деформировано тем, что совмещает или может совмещать в себе два вида пространств (святости и греха, животности и божественности, вины и искупления) и может быть одновременно *внутри и вне* каждого из этих подпространств, быть телом и допороговым, и послепороговым. Иначе говоря, тело, что образуется на пороге, всегда асимметрично по отношению к нашему представлению о нормальном образе телесности, в нем совмещается избыток и недостаток телесных сил в их неравновесном соположении.

Все персонажи, на которых возложена миссия “пре-ступать”, сплошь и рядом пребывают внутри сплюсненного, деформированного пространства, в неких выжидательных, кумулятивных пунктах, это — “углы”, “каюты”, “гробы”, “шкафы”, “комнатенки”, “норы”, — сравнения, часто используемые Достоевским для описания пристанищ его героев. Именно в этих пунктах ожидания скапливается энергия своеволия. Ближайшее внешнее окружение — интерьер комнаты — действует как ограничивающее движение препятствие. И тем не менее эта внешняя пространственность придает персонажам форму, которую они сами не в силах для себя создать, ибо их тела таковы, что они неспособны организовать вокруг самих себя ближайшую жизненную предметность, без которой, как известно, существование вообще невозможно. Персонажи Достоевского декоративны, и, всматриваясь в их облики, мы не испытываем надежд на то, что “почувствуем” их телесную жизнь, ее автономность, ее историю. Я говорю “всматриваясь”, а это значит, что я останавливаю процесс чтения, и там, где я остановился, именно из этой стоп-точки я и пытаюсь визуализировать читаемое. Нас не должна смущать мысль: а что если в мире Достоевского

дисквалифицирован тот культурно высокозначимый смысл, который мы придаем понятию близости, телесной близости между человеком и другим человеком, между человеком и вещами, человеком и животными. Быть в состоянии близости с миром — это мочь коснуться. Близость определяется касанием — не столько как чисто физическим действием, сколько открытостью всего мира навстречу касаниям. Чтобы быть миром, мир должен быть означен касаниями. В мире Достоевского действует иной вид касаний, проникающая сила которых настолько велика, что от них ни один из персонажей не может найти защиты. И это вполне понятно, ведь персонажи Достоевского — это образы людей без кожи. Как только мы снимаем проблему кожной чувствительности, столь необходимой для локализации отдельного тела в пространстве и времени, мы радикально меняем статус самого касания. Ведь касание не может нарушить определенные параметры близости, которые регулируются самой кожей; касание перестает быть касанием, когда проникает за или сквозь кожу. Достоевский, если сказать точнее, не ставит под сомнение касание и всю связанную с ним стратегию близости, но он отказывается признавать в коже границы телесного опыта.

Кто же это такие — люди без кожи? Это прежде всего люди без индивидуального тела. Тела как кровоточащие раны, жест как надрезание раны — эти тела лишены само-обладания. Если придерживаться логики такого пути анализа, то легко прийти к заключению, что персонажи Достоевского представляют не людей, но скорее психомиметические аффекты. Его персонажи трансгрессивны и не могут быть локализованы в границах нормативных телесных знаков, фигур или картин. Мы признаем их в качестве “живых” лишь тогда, когда существует единый психомиметический континуум, образующийся реально с помощью тел не видимых, но аффектированных, захваченных в своем движении по отношению друг к другу катастрофической кривой, предельно внешних себе, почти марионеток. Итак, тела без кожи, тела как раны. Теперь становится понятно, почему для многих персонажей Достоевского внешняя пространственность интерьера той же комнаты играет роль своего рода кожного панциря (писатель использует другое слово — “скорлупа”), настолько сильно он сжимается вокруг них. И, подобно некоторым видам животных, эти персонажи несут на себе свой собственный дом, ибо, в противном случае, агрессивная и враждебная среда просто убила бы их. Основной вопрос: как при

этой гиперчувствительности, незащищенности стать бесчувственным, абсолютно защищенным?

И наконец, — это можно назвать последней стадией телесного преобразования, — послепороговое тело. Это уже такое тело, которое Антонен Арто называл “телом без органов”: тело сновидное, пре-ступное, эпилептическое, садо-мазохистическое, тело, захваченное в момент своего движения с наивысшей быстротой, предельно интенсивное, экстатическое. Кривая катастроф, в сущности, описывает нам путь становления послепорогового тела: от тела минимальной жизненной интенсивности до тела максимальной жизненной интенсивности, — т.е. она “показывает” нам, как преобразуется жизненная энергия, идущая от внешнего к внутреннему и от внутреннего к внешнему⁴⁰.

Если же суммировать все вышесказанное, то можно заключить, что эксперимент Достоевского направлен на то, чтобы продемонстрировать нам телесный опыт, страдающий от острого дефицита адаптивных механизмов и поэтому неспособный учесть в своем становлении нормативные и жизненно важные для культуры идентификации. Но, с другой стороны, нельзя упускать из виду, что подобный опыт телесности являет собой попытку выявить новые типы тела: например, универсальной нормой будет тело перверсивное, а высшей — тело святости (или юродивое). Возможен краткий итог: тело не есть тело, тело есть не то, что видимо нами в качестве тела. Тело — это множественность всех тел, которыми оно постоянно становится благодаря порогу. Тело, начинающее свое движение со все нарастающим ускорением, обретает новые качества, преодолевая порог; только преодолев его, оно изменяется, становится себе внешним. Порог действует как своего рода интенсификатор психомиметических различий, он удваивает то же самое, различая. Важно понять, что порог не имеет определенных хронологических характеристик и не может быть локализован в каком-либо из своих мифических или литературных значений. Порог — не то, к чему просто движутся (и затем или преодолевают или “застревают” на нем). Открывать себя как тело и вступать в психомиметический континуум — это значит “всегда быть на пороге”. Один порог в силах, например, сделать речь связной, артикулировать ее до голоса, который могут услышать другие, именно порог может выявлять и изменять тела, увеличивать их скорость по отношению к другим, и благодаря ему — его “сле-

ду” в теле персонажа — мы можем различать самоубийц, садистов, святых и юродивых. В противном случае весь этот громадный психомиметический материал, который представляется нам творчеством и жизнью Достоевского, так и не стал бы романами, повестями, рассказами и дневниками. Не стал бы тем, что мы называем литературой Достоевского.

Вполне допустима гипотеза: область существования того или иного персонажа в литературе Достоевского определяется *скоростью* (или быстротой), с какой описывается событие, в которое он вовлечен. Первичен не персонаж, а событие. Персонаж *про-является* из событийной энергии (стено-графии). Если мы примем эту гипотезу, то нам будет крайне трудно утверждать, что событие может быть сведено и теоретически реконструировано в диалогической форме. Конечно, диалогическая форма в *силах* остановить психомиметическую волну, эту “зубчатую кривую”, и упорядочить романное время и пространство. Но в таком случае диалогическая форма устранил психомиметический слой литературного произведения, который является базисным условием режима чтения. Психомиметические аффекты *связывают* читающего с читаемым, диалогическая же форма *вводит* иной порядок смыслового задания, обрывая, “останавливая” процесс чтения. *Диалогическая форма — просто теоретический конструкт, наложенный на подвижную, изменяющуюся романную текстуру.* Действительно, диалогический анализ Бахтина преследует вполне определенную цель — создать *единый* (почти универсальный) герменевтический конструкт, с помощью которого может быть *культурно внятно* интерпретирована психомиметическая вибрация текстов Достоевского. Устранить психомиметические аффекты, т.е. сам процесс чтения, не допускающий никаких уступок в пользу культурной идеи. Поэтому актуально вопрошание: *является ли диалогическая форма — в том виде, в каком она истолковывается Бахтиным, — имманентной композиционной и смысловой структурой текстовой реальности?* Ответ: нет, не является. Она скорее ее создает, чем из нее извлекается. Речь здесь, конечно, не идет о поисках несоответствия метода Бахтина самому материалу анализа, а скорее о загадочном пока для нас *торможении* самого диалогического принципа: он словно наталкивается на что-то, что может поставить под сомнение его применимость к материалу; и этот страх перед неудачей нарастает по мере все

более успешного продвижения вглубь литературного опыта Достоевского, будто *вновь* начинают действовать силы, недавно уничтоженные, *силы психомиметических событий*. Диалогическая форма вдруг оказывается один на один с тем, что уже было ею “освоено” и поглощено — с психомиметическими эффектами.

Попробуем разобраться в этих “страхах” более систематично. Первый вопрос: что является основой самой диалогической формы? Для Бахтина, как известно, это принципиально содержательное взаимодействие *двух голосов*: голоса внутреннего и голоса внешнего; т.е. голоса, идущего из глубин сокровенно внутреннего: голоса одинокого, в котором *монологически* заявляется “я”, его присутствие-в-мире, и второго голоса, в котором это одинокое присутствие *диалогически* ставится под сомнение. Диалогический *minimum* — это со-присутствие в событии речи по крайней мере двух голосов: своего и “чужого”, Я-голоса и голоса Другого. Бахтин предлагает нам “читать” Достоевского в границах этого двухголосия, вслушиваясь в оттенки, направления, вибрации произносимого, следя за смещениями акцентов, разлагая авторскую речь героев до означенного предела, т.е. до того, где может наиболее эффективно осуществляться диалогический анализ. Но вот мы достигаем (вместе с Бахтиным) фразового, точнее, высказывательного предела, т.е. предела, где высказывание как единица смысла, сотворяемая непрерывным столкновением голосов, исчезает, распадаясь на еще более мельчайшие единицы (крики, сипы, скрежеты, падения в обморок, жужжания, вопли, грохот, треск, смех, стоны). Бахтин часто делает столь пронизательные (его собственную мысль опережающие, даже превосмогающие) суждения, что они выпадают из чисто диалогического контекста. Вот одно из них с характеристикой “человека из подполья”:

“Интерференция, перебой голосов как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности”⁴¹.

“Интерференция, перебой голосов...” — но что это влечет за собой: не утрату ли *внятной речи*, способности к артикулированному выражению, нарушение дикции, телесный ступор? Проблема, которую следует здесь поставить, подбираясь к пределу диалогического, может быть сформулирована в рамках темы “голоса(ов) и тела”. Что такое внутренний голос и что такое внешний; да и существует ли голос, привходящий извне? Тема “Я и Другой” (внутреннее—внешнее моего голоса) должна

быть проинтерпретирована и на языках тела, а не только в некотором поле автономных, себя сознающих сознаний. И в этом истолковании лучше всего следовать самому Бахтину.

В своих ранних набросках, посвященных феноменологии телесного чувства, Бахтин различает два телесных канона, доминирующих, как нам представляется, попеременно в микродиалогических структурах: *тело внутреннее*, тело “восчувствованное, переживаемое изнутри”, “тяжелая плоть” и *тело внешнее*, пластические формы Другого.

Тело внешнее:

“Внешнее тело объединено и оформлено познавательными, этическими и эстетическими категориями, совокупностью внешних зрительных и осязательных моментов, являющихся в нем пластическими и живописными ценностями. Мои эмоционально-волевые реакции на внешнее тело другого непосредственны, и только по отношению к другому непосредственно переживается мною *красота* человеческого тела, то есть оно начинает жить для меня в совершенно ином ценностном плане, недоступном внутреннему самоощущению и фрагментарному внешнему видению. *Воплощен* для меня ценностно-эстетически только другой человек. В этом отношении тело не есть нечто самодостаточное, оно нуждается в *другом*, его признании и формирующей деятельности”⁴².

Тело внутреннее:

“Внутреннее тело — мое тело как момент моего самосознания — представляет из себя совокупность внутренних органических ощущений, потребностей и желаний, объединенных вокруг внутреннего мира; внешний же момент, как мы видим, *фрагментарен* и не достигает самостоятельности и полноты и, имея всегда внутренний эквивалент, через его посредство принадлежит внутреннему единству. Непосредственно я не могу реагировать на свое внешнее тело: все непосредственно эмоционально — волевые тона, связанные у меня с телом, относятся к его внутренним состояниям и возможностям — страдания, наслаждения, страсти, удовлетворения и проч”⁴³.

Взаимодействие Я и Другого (как голосовых, речевых единиц) может быть описано как взаимодействие по крайней мере *трех тел*, по Бахтину, всегда выявляющих себя в *двухголосии*. Два голоса — три тела — вот как может быть представлено диалогическое высказывание. Когда Бахтин говорит об “интерференции”, — а этот термин трудно опознать в качестве полифонического, — он скорее указывает на то, что голоса (отдельные и автономные) могут смешиваться в своей борьбе до такой степени, что способны деформировать телесный облик персонажа, т.е. разрушить “правильную”, равновесную структуру диалогической речи и ее телесных образов. Я-голос всегда *пассивно-реактивен*, но голос Другого *деятелен*, проникновенен, уплотняющ. Внешнее как пластически, фигурно очерченная тер-

ритория Другого выступает одновременно и гарантом и высшим судом для внутреннего. В силу того, что нарциссистская, солипсистская картина мира не может быть завершена без опоры на Другого, то Другой (как противник) не допускает ее воплощения. Если бы это было возможно, то внешнее тело I поглотило бы внешнее тело II. Высшей ценностью — всегда желаемой — остается тело Другого.

Теперь мы можем продвинуться несколько дальше.

Еще одно сомнение. Бахтин попытался карнализировать романские миры Достоевского, т.е. найти такую устойчивую, адекватную для них, повторяющуюся форму высказывания, которая бы соответствовала жанровой. Изобретение жанра. Ведь нет ничего в литературе и речевом опыте, что не могло бы быть сведено к соответствующей жанрово-определенной форме высказывания. Сомнение вызывает не то, что Бахтин попытался карнализировать романное пространство Достоевского, а то, что якобы именно карнализация «сделала возможным создание открытой структуры большого диалога». Неожиданный вывод, если учесть, что в самом деле Бахтин понимает под «карнализацией». Бахтин, хотел он этого или нет, дает нам повод рассматривать микродиалог (Я—Другой) и макродиалог (карнализация) как производные друг от друга. Достаточно обратиться к материалу по проблемам архаической травести или, — если это назвать в языке, который мне ближе, психомиметической обратимости человеческого, животного и божественного, сегодня, кстати, широко и тщательно исследованной, — чтобы понять: решение подобных проблем всегда отыскивалось на путях, далеких от устойчивых форм диалогических отношений. И это понятно, ведь речь идет об описании и анализе специфического телесного опыта, опыта незатронутого, нестигматизированного тела, которое Бахтиным в его работе о Рабле определяется как гротескно-карнавальное. Это тело иной анатомии, всегда «двойное», «становящееся тело», не поддающееся реконструкции посредством диалогической модели, какую бы культурологическую универсальность ей ни придавать. Это тело запрещает взгляд на себя извне. Не об этом ли говорил Ницше, представляя нам дионисийскую форму античной телесности? Итак, гротескное тело как тело «восчувствованное изнутри» не имеет лица, головы, глаз, губ или системы мышц, хребта, регламентирующих необходимым образом жесты и позиции тела в

определенных хронотопах, это уже и не тело, раз оно взято «изнутри», а скорее *сама плоть*, восчувствованная так, что «не знает» внутри себя никаких делений на «мое» и «чужое», она *просто есть* в какой-то высший по интенсивности момент времени, в другой момент ее уже может не быть. По отношению к ней, повторяю, нельзя найти наблюдателя, который бы «увидел», смог коснуться, очертить образ места, которое она занимает в мире. Естественно, что если мы понимаем статус плоти в нашем непосредственном опыте только таким образом, то нам не приходится говорить о ней, как о «живой» в границах Закона или Запрета. Плоть беззаконна и не подчиняется «налагаемым запретам», так как она не соотносима ни с каким «сознанием», «я» или тем более с той формой субъективности, о которой заявило картезианское *cogito*. Разъятость, агрегатность, несорбность — вот что, пожалуй, ждет нас, если мы вдруг, подобно Бахтину, пожелаем остановить уникальное и сверхбыстрое движение гротескного тела. Все аффектированные, «дионисийские» состояния «внутреннего тела» — а это всегда всеединое становление одного во всем и всего в одном — проявляются как активные силы забывания, стирающие следы культурного опыта, шрамы и метки Закона, т.е. все записанные на нем разделяющие, стигматизирующие, запрещающие и т.п. знаки. Но даже если мы все-таки остановим действие этой великой плоти мира, как это сделал Бахтин, и попытаемся выделить ее «чистую» культурологическую схему, нас ждет неудача. Как же в таком случае познать *этот* специфический телесный опыт, в который мы повседневно погружены? Гротескное тело как фигура плоти, не имеющая четких очертаний, несводимо к ряду своих оппозиций, которые выделял и исследовал Бахтин (рождение—смерть, высокое—низкое, лицо—низ, хвала—брань и т.п.); оно не представляет собой в момент проявления структурного образования, составленного из своего рода кривых зеркал, отражающихся друг в друге и вместе с тем легко опознаваемых, ибо «живет», существует, есть в промежутках между культурными оппозициями, налагаемыми на него оптикой языка. Гротескное тело в порядке культурного Закона *хронотопично*, но в порядке собственного беззаконного проявления — *топологично*. И этого, как мне думается, не учел Бахтин. Точнее, он ставил перед собой иные цели. Другими словами, гротескное тело в своем дионисийском порыве не может быть структурировано по кантовской модели чувственности (априорность про-

странства-времени); напротив, оно создает своим становлением тот вид пространства-времени, который необходим для него, чтобы продолжать становление (поэтому-то здесь вообще нельзя использовать термины “пространства-времени”, его становление ими не определяется).

Проблема, собственно, заключается в том, какую, например, власть (психологическую и культурную) могло бы иметь первое тело над вторым; или в том, не существуют ли иные тела, которые могли бы *вписать себя* в эти два тела и соединить эти две истории? Из тех наиболее выдающихся исследований творчества Достоевского, которые мы сегодня знаем, — “Поэтика Достоевского” Бахтина, “Хроника рода Достоевского” Волоцкого, “Достоевский и отцеубийство” Фрейда, — можно выявить направление поисков единственного и уникального тела Достоевского, преодолевшего свою двойственность и разрыв собственных историй. Одно направление, которое мы связываем с герменевтическим (диалогическим) принципом интерпретации Бахтина, вообще исключает из анализа *реальность* безумия и находит единый тип телесности, культурно представленный в *гротескно-карнавальном каноне тела*. Во всяком случае, Бахтин напрямую связывает структуру романного мира Достоевского, его динамику (особенно скандалов в гостиницах) с *гротескно-карнавальным* образом телесности. Эта попытка жанровой логики захватить произведение Достоевского не представляется нам успешной. Здесь происходит явная переоценка “неофициальности” телесного низа; *гротескно-карнавальное тело* — это не тело “низа”; оно не подвергалось настолько строгому и непрерывному исключению и запрету, чтобы вообще быть исключенным из нормы телесной жизни. *Гротескно-карнавальное тело* — это *тело нормы, возведенное в степень*. Эпоха Достоевского — и это сегодня все более заметно — это не эпоха повторного рождения карнавального жанра как литературной нормы, скорее, это время — эпоха Краффта-Эбинга, период становления перверсивных типов телесности. Действительно, если мы присмотримся к *гротескно-карнавальному телу*, то увидим, что оно управляется логикой повседневного человеческого опыта — с той лишь разницей, что является реакцией на жесткие каноны нормативного тела. В эпоху Достоевского культурный запрет проходит не здесь; да, конечно, *гротескно-карнавальное тело* сдвигается на *нелитературную* периферию, живет в фольклоре,

обыденной речи и т.д.; оно не признано, но и не находится под абсолютным запретом. Перверсивное же тело Краффта-Эбинга *запрещено как больное тело*. Если *гротескно-карнавальное тело* — это пугающий избыток телесного здоровья, то *тело перверсивное* — это прежде всего *сексуально извращенное тело*, и оно никоим образом не может быть видимо в повседневной жизни. Почему? Прежде всего потому, что оно лишено *какого-либо культурно-адаптивного смысла, это тело — одна из ошибок природы*. Однако перверсивное тело Краффта-Эбинга может отчасти служить моделью для телесной практики персонажей в романах Достоевского; работа всех органов этих персонажей — в отличие от нормального тела — смещена и деформирована, здесь очень сильна тенденция к фетишизации полового чувства. *Перверсивное тело лишено радости, это тело запрещенного наслаждения*. Гипертрофированность по величине, по силе, динамике и т.п. органов *гротескно-карнавального тела* и их взаимозаменяемость *вовсе не делает это тело перверсивным и ни в чем не нарушает его возможных биологических и генетических функций*. Даже напротив — только усиливает их, подкрепляет, интенсифицирует, но ни в коем случае не искажает до перверсивной анатомии тела.

Психиатризованное тело — это по сути дела *приговор*, поскольку психиатризации подвергаются любые способы достичь *сексуального удовлетворения вне связи с деторождением*. Психиатризация и ставит своей целью опутать тело физиологическими запретами, признать весь спектр *сексуальных наслаждений, лежащих вне нормы*, противоположными самой природе человека. Перечисление перверсии — это установление *законов и правил нормального использования своего тела*. Называние отдельной перверсии есть ее *запрет*. Всей практикой называния руководит язык, который, как полагает Барт, не способен передать *целостный образ тела*.

“Будучи аналитическим, язык захватывает тело только если оно раздроблено; *целостное тело* — вне языка; единственное, что достигает письма — куски тела; для того, чтобы сделать тело видимым, необходимо или сместить, отразить в метонимии его одежды, или свести его к одной из его частей, описание становится тогда визионерским, счастье выражения вновь обретается...”⁴⁴

Бахтин представляет *гротескно-карнавальное тело* посредством его *языкового расчленения*: каждый орган имеет свое имя (это рука, это глаз, это зад и т.д.). Другими словами, *только язык*

способен сделать это тело видимым, но одновременно и агрегатным. Перверсивное фетишистское тело Краффта-Эбинга повторяет гротескное тело тем же самым использованием языка. Метонимическое расчленение тела как *member dijesta*. Язык контролирует опыт гротескного тела как тела жизни и нормализует его, делает его видимым со всех сторон.

Этот момент очень важен для понимания различия между структурой диалогического высказывания и психомимесисом. Когда трансцендентальная схема *диалога* вводится в тексты Достоевского, а вместе с ней особое место уделяется *символу* как центральному коммуникативному посреднику, то именно в силу ее качественных черт исключается из сферы понимания и анализа то, что не поддается интерпретации через символ. Исключается *возможность* описания телесных практик, независимых от диалогических структур, которая не только не подрывает их, но даже и не исчерпывает хоть отчасти, а скорее исключает, поскольку эти практики акоммуникативны и не поддаются герменевтическому анализу. С самого начала диалогическое высказывание требует для себя по крайней мере “двух голосов”, двух равноправных субъектов, вступающих в равноправный диалог (двух “сознаний”, “я” и т.п.). Фундаментальные, как их называет Бахтин, конститутивные особенности высказывания следующие: 1) *смена речевых субъектов, определяющая границы высказывания*; 2) *завершенность высказывания*. Ответ—вопрос, вопрос—ответ — в этом непрерывном чередовании “моего” и “чужого” в высказывании устанавливаются его границы; как бы и сколько бы ни длилось высказывание, оно должно быть завершено; интересно и то, что, говоря, субъекты как бы переключаются из одной жанровой формы в другую; в этом смысле любое (даже самое сложное) диалогическое высказывание всегда разложимо на атомы, мельчайшие жанровые формы и всякое высказывание не может не подчиняться этой жанровой логике. Так, исследуя Достоевского, Бахтин разлагает его речевые структуры по логике, диктуемой жанрами “диалога на пороге” (мениппея); другой тип диалогической речи (в экстремальной ситуации) — карнавализация как жанр и т.д. “Речевые жанры организуют нашу речь”, они выступают в качестве культурно-принудительных форм нашего речевого поведения. Жанровая логика как бы предана нашему видению, мы “видим” только то, что уже сказано в самом жанре: мы

видим жанровые сцены (“скандал в гостиной” строится по логике жанра карнавала (мениппея); другими словами, жанровая логика есть форма высказывания, которая включает в себя определенную структуру мира, отражает в себе, как в “монаде”, тип пространства, времени, ориентацию, дистанции, в пределах которых действуют по отношению друг к другу субъекты высказывания. Иначе говоря, диалогическое высказывание, — а это обмен вербальными смыслами (знаки, символы), — определяет в конечном итоге нашу возможность правильно *читать Достоевского*; это, так сказать, “внутренняя форма” его романов. Получается, что всякий субъект, строящий свою речь, как бы постоянно производит в ней *переключения* с одного языка на другой, но в пределах общей жанровой формы. В каждый момент высказывания субъект “присваивает” речь Другого как “свою”, т.е. в каждый момент он осуществляет действие присвоения и в этот же момент он как бы господствует, утверждает свою субъективность в качестве единственной реальности.

Тело-аффект, или “тело без органов” (А.Арто)

Допустим, что существуют такие телесные состояния, когда, лишаясь пороговой защиты (все того же Я), наше тело открывается силам становления, захватывается психосоматическими вихрями, смещениями, колебаниями, падениями. И то, что мы ранее называли грамматической структурой тела и помечали как Я-здесь, Я-тело, Я-чувство, становится чем-то подобным “кинестетической амебе” (Арнхейм), протоплазматической субстанции (Эйзенштейн, Райх), гротескной телесности (Бахтин), дионисийскому танцующему телу (Ницше, Арто), уже не имеющим четких организмических границ; при этом экзистенциальная территория расширяется или сужается в зависимости от сил, действующих в потоке становления, т.е. становится *трансгрессивным телом* (Батай), преодолевающим собственную границу, поставленную телом Другого, и поэтому выскальзывает за “человеческие”, антропоморфные границы. “Преодолевающим собственную границу” — и именно поэтому, переходя из одного состояния в иное, подобное тело не переходит в другое, так как является не ставшим, а становящимся телом, *имманентным* своей незавершенности и неоформленным отражаемыми свойствами порога. Вот это-то тело мы и называем

телом-аффектом, памятуя о том, что любая сильная эмоция, шок или подъем чувств создают в нас движение, которое направляется против организма и Я-чувства.

“Сильная эмоциональная ситуация является, если можно так выразиться, *агрессией против организма*. Мобилизация энергетических ресурсов организма в этом случае столь велика, что исключает возможность их использования в адаптивных реакциях; возбуждение приводит к “биологическому травматизму”, характеризующемуся, в частности, нарушениями функционирования органов, иннервируемых симпатической или парасимпатической системой”⁴⁵.

Все происходит так, что подлинная реальность переживания — как только мы ее достигаем — освобождает нас от тела как материально-биологического субстрата, в это мгновение сильного переживания делая такое тело бесполезным, “опустошенным”, и мы оказываемся в другой реальности, реальности *внетелесных* (внеорганических) состояний, возможно более высокой и бесконечно более значимой для нас, чем та реальность, которую мы называем реальностью “моего тела”. Это тело, тело-аффект не может быть изображено или сконструировано (хотя многие — и не только Арто — пытались это сделать).

С самого начала можно предположить, что существует некий *изначальный*, если хотите, *нулевой порог*, где тело = собственному состоянию, и тогда, захваченное этим состоянием, оно не может быть защищено никаким порогом; его отражательная способность минимальна, силы Внешнего “пропитывают” его, и оно существует в эти мгновения так, как если бы было не в силах выделиться из потока становления мировых сил. Это — *тело-аффект*. В сущности, этот вид тела может быть приравнен *материи* становления (тела, о которых говорят как о телах “вышей” или “чистой страсти”, тела экстатические, сомнамбулические, шизо-тела, тела “световые” и т.п.). Все же другие тела и их состояния образуются по мере расширения наших возможностей отражать ответным действием тела любые возмущения, исходящие от мира Внешнего, т.е. *воспринимать* их (причем Внешним будет являться для нас любое воздействие, откуда бы оно ни исходило — из глубин нашего организма или от света далеких звезд).

1. Антонен Арто

“Тело есть тело,
оно одно,
ему нет нужды в органах,
тело не организм,

организмы — враги тела,
все, что мы делаем, происходит само по себе,
без помощи какого-либо органа,
всякий орган — паразит...

Реальность до сих пор не была еще создана, так как не были составлены и составлены по местам истинные органы”⁴⁶.

“Чума берет спящие образы, сокрытый внутри распад и внезапно доводит их до самых крайних жестов; вот так же и театр берет жесты и доводит их до крайности: подобно чуме, он заново создает цепочку между тем, что есть, и тем, чего еще нет, между виртуальностью возможного и тем, что существует в овеществленной природе. Он заново обнаруживает представление о фигурах и символах-типах, которые действуют подобно внезапным молчаниям, подобно вставным ферматам, перерывам в биении крови, пробуждениям страстей, воспаленным вспышкам образов в нашем внезапно пробужденном сознании; он заново восстанавливает все спящие в нас конфликты вместе с их силами, давая силам этим имена, которые мы приветствуем как символы”⁴⁷.

Поэзия и мысль Арто вводят нас в проблематику тел без органов, тел-аффектов. Арто начинает с чумы. Почему ему так необходим этот слишком “сильный” образ тела без органов? Тело закрыто, защищено своими органами-орудиями и органами-покровами, оно незыблемо и неприступно, оно не допускает в себя ничего Внешнего, а если допускает, то только на условиях уже обработанного органами Внутреннего. Как одолеть “организмы”, как освободить сокрытые и подавленные в них силы жизни? Возможно ли освобождение реальности жизни от тел-организмов, тел-паразитов, ее населяющих, возможно ли то, что Арто называл *décorporisation de la réalité*⁴⁸? Чумная атака должна иметь свою стратегию и тактику. Основная цель — это легкие и мозг как сосредоточения сил воли и рассудка. В своих подчас совершенно фантастических размышлениях об особых качествах чумы Арто приходит к выводу, что чума — это болезнь, которая поражает прежде всего волю и сознание, т.е. болезнь скорее абстрактная, ментальная или “спиритуальная”, нежели инфекционная в привычном медицинском смысле. Все начинается с того, что тело заболевшего покрывается красными пятнами.

“В центре пятен образуются жгучие точки, вокруг этих точек кожа приподымается волдырями, которые похожи на пузырьки воздуха под верхней коркой лавы; пузырьки эти очерчены концентрическими кругами, последний из которых, подобный кольцу Сатурна вокруг ярко светящейся звезды, помечает собой крайнюю границу бубона. Тело изоборждено ими. Но подобно тому, как вулканы имеют свои точки подъема над поверхностью земли, у бубонов есть свои излюбленные точки подъема по всему человеческому телу. На два-три пальца от паховой складки, под мышками, в бесценных и уязвимых местах, где активные железы старательно осуществляют свои функции, появляются бубоны; через

них организм выделяет либо свою внутреннюю гниль, либо, в зависимости от случая, и саму свою жизнь. Сильное высыпание, четко локализованное в одной точке, чаще всего указывает на то, что жизненный центр не утратил своей силы и что возможна ремиссия или даже выздоровление. Подобно белому гневу, самая страшная чума — та, которая не выдает свои симптомы”⁴⁹.

Полный набор тактических инструментов для тотальной шизоинтерпретации тела: и прежде всего совокупность “жизненных точек”, сквозь которые прорываются жизненные силы, более не нуждающиеся в организме или, точнее, в устойчивой организации каналов коммуникации с внешней средой. В этих точках открывается другой порядок жизненных сил. Вспомним об изысканиях Арто в области китайской акупунктуры, когда он пытается применить ее рекомендации в деле порождения истинных качеств крика. Чтобы захватить точку, которая поможет ему проявиться,

“мы находим точку сосредоточения этого дыхания, мы распределяем дыхание по разным сочетаниям сжатия и расслабления. Мы используем наше тело как решето, сквозь которое мы тщательно просеиваем волю и слабость этой воли”⁵⁰.

Тело-решето — вот что необходимо, чума делает свою работу превосходно.

Замысел Арто должен был оправдать “театр жестокости”: освободить тело от органов, высвободить чистые энергии жизни, которые, если этого не сделать, так и останутся заточенными в системе органов, откуда им нет выхода, разве только в виде ужасающей по своим последствиям болезни. Чумная атака “освобождает” тело от органов, но не спасает его. Не проще ли было бы, используя опыт чумных эксцессов, научиться проявлять тело без органов с наименьшей силой и жестокостью, но как бы минуя завершающую стадию эксперимента — смерть?

2. Ж.Делёз, Ф.Гаттари:

“Тело без органов: наступает момент, когда тело, пресытившись органами, хочет их сбросить — или теряет их. Длинная вереница тел. *Тело ипохондрическое*: его органы разрушены, непоправимый ущерб уже нанесен, больше ничего не происходит; “мадемуазель Х утверждает, что ни мозга, ни нервов, ни груди, ни живота, ни внутренностей у нее больше нет, остались только кожа да кости полностью дезорганизованного тела — это ее собственные слова”. *Тело параноическое*: органы подвергаются непрерывным атакам извне, но и восстанавливаются благодаря притоку внешних энергий; “долгое время он жил без желудка, внутренностей, почти без легких, с разорванным пищеводом, без мочевого пузыря, с раздробленными ребрами, иногда вместе с пищей он проглатывал кусок

собственной глотки, и так далее. Но божественные чудеса (“лучи”) всегда восстанавливали разрушенное”. *Тело шизоидное*, приступающее к активной внутренней борьбе, которую оно самостоятельно ведет против органов — ценой кататонии. Далее, *тело наркотическое*, экспериментальный шизоид: “Человеческое тело вопиюще неэффективно. Почему бы вместо рта и заднего прохода, которые то и дело выходят из строя, не пробуровать одну дыру на все случаи жизни — чтобы и есть, и испражняться? Мы могли бы закупорить нос и рот, заткнуть желудок и провести вентиляционное отверстие прямо в легкие, где ему, кстати, и место”⁵¹. *Тело мазохистское*: его не понять до конца с учетом одной боли, это прежде всего проблема тела без органов; работающие с ним садист или проститутка должны зашивать каждое его отверстие: глаза, задний проход, уретру, соски, нос; оно заставляет подвешивать себя, чтобы остановить работу органов, сдирать с себя кожу, точно органы липнут к ней, драть себя в задницу, душить — чтобы наглухо запечатать любую отдушину.

Откуда столь унылая вереница остекленевших, кататонических, выжатых как лимон, наглухо зашитых тел — разве тело без органов не полнится в то же время радостью, экстазом, танцем? С чего бы тогда именно эти примеры, почему нужно начинать с них? Тела пустые вместо наполненных... В чем тут дело? Хватило ли вам осмотристельности? Не мудрости — осмотристельности. В умеренных дозах; таково имманентное правило экспериментации: инъекции осмотристельности. В этой битве многие потерпели поражение. Действительно ли это так печально и опасно — когда нам до смерти надоедает видеть своими глазами, дышать своими легкими, глотать своим ртом, говорить своим языком, думать своими мозгами, иметь анус, глотку, голову и ноги? Почему бы не ходить на голове, не лезть брюшной полостью, не видеть кожей, не дышать животом: простая Вещь, Сущность, наполненное Тело, Путешествие на месте, Анорексия, кожное Видение, Йога, Кришна, Любовь, Экспериментация — почему бы нет? Там, где психоанализ призывает: “Стойте, найдите снова свое Я”, нам следовало бы сказать: “Идем дальше, мы еще не нашли свое тело без органов, не до конца разобрали свое Я”. Замените анамнез забыванием, интерпретацию — экспериментацией. Найдите свое тело без органов, узнайте способ сделать это, это вопрос жизни и смерти, юности и старости, печали и радости”⁵¹.

“За рамками организма — но и как предел тела, данного в переживании, — существует тело без органов, открытое и названное так Арто. “Тело есть тело, / оно одно, / ему нет нужды в органах, / тело не организм, / организмы — враги тела. Тело без органов противостоит не органам как таковым, но той организации органов, которую называют организмом. Это тело интенсифицированное, интенсивное. Некая волна пробегает по такому телу, намечая в нем те или иные уровни и пороги в зависимости от своей меняющейся амплитуды. Итак, у этого тела нет органов — есть лишь пороги и уровни. Так что ощущение бескачественно и не поддается качественному определению; оно обладает лишь интенсивной реальностью, определяющей в нем уже не репрезентативные данные, но всевозможные аллотропические вариации. Ощущение — это вибрация. Известно, что яйцо представляет как раз такое состояние тела “до” органической репрезентации: всевозможные оси и векторы, градиенты, зоны, кинематические движения и динамические тенденции, по отношению к которым формы случайны и вторичны. “Ни рта. Ни языка. Ни зубов. Ни глотки. Ни пищевода. Ни желудка. Ни живота. Ни заднего прохода”. Целая неорганическая жизнь — ведь организм не жизнь, а темница жизни. Тело: совершенно живое и все-таки не органическое. Поэтому ощущение, пронизав организм и достигнув тела, при-

* Здесь и далее перевод текстов Ж.Делёза и Ф.Гаттари выполнен А.В.Гараджой. — Прим.ред.

* У.Берроуз. “Голый завтрак”. Пер. В.Когана, “Глагол”, 1993, с.149 (Прим.переводчика).

нимает характер эксцессивный и спазматический, прорывает границы органической жизнедеятельности”⁵².

“В жизни существует множество неоднозначных подходов к телу без органов: алкоголь, наркотики, шизофрения, садомазохизм и т.д. Но вот можно ли называть “истерией” живую реальность этого тела — и в каком смысле? Волна с изменчивой амплитудой пробегает по телу без органов; она намечает в нем те или иные зоны и уровни в соответствии с изменениями своей амплитуды. При столкновении этой волны на таком-то уровне с внешними силами возникает ощущение. Следовательно, этим столкновением определяется какой-то орган — однако орган временный, сохраняющийся лишь до тех пор, пока продолжается движение волны и действие силы. Когда же волна прокатилась дальше, а действие внешней силы прекратилось, этот орган трогается с места и располагается где-то еще. “В абсолютной темноте рот и глаза стали одним органом, который норовит укунить прозрачными зубами... Но ни один орган не имеет ни постоянной функции, ни постоянного местонахождения... повсеместно произрастают гениталии... открываются, опорожняются и вновь закрываются прямые кишки... весь организм меняет цвет и консистенцию — аллотропические изменения налаживаются в доли секунды...”* На самом деле тело без органов лишено не органов: мы не найдем в нем только организма, этой организации органов. Значит, основной признак тела без органов — некий *неопределенный орган*, тогда как признак организма — четко определенные органы: “Почему бы вместо рта и заднего прохода, которые то и дело выходят из строя, не пробуровать одну дыру на все случаи жизни — чтобы и есть, и испражняться? Мы могли бы закупорить нос и рот, заткнуть желудок и провести вентиляционное отверстие прямо в легкие, где ему, кстати, и место”. Но как можно говорить, что речь действительно идет об одном поливалентном, на все случаи жизни, отверстии — или о каком-то неопределенном органе? Разве нет строгого разграничения рта и ануса, разве можно перескочить от одного к другому без всякого перехода, в мгновение ока? Разве нет четко обозначенного рта даже у “туши” — рта, узнаваемого по его зубам и не сливающегося с прочими органами? Необходимо уяснить следующее: по телу пробегает волна; на том или ином уровне определяется, сообразно встреченной волной силе, какой-то орган; этот орган меняется, если меняется сама сила или происходит переход на иной уровень. Короче говоря, основной признак тела без органов — не отсутствие всяких органов и не только наличие какого-то неопределенного органа, но в конечном счете *временное и переходящее присутствие органов определенных*”⁵³.

“Мы постепенно начинаем понимать, что тело без органов — вовсе не противоположность органам. Его враги не органы. Враг его — организм. Тело без органов противостоит не органам, но той организации органов, которую называют организмом. Верно, что Арто ведет борьбу против органов — но при этом целит он как раз в организм, именно против организма он имеет зуб: “*Тело есть тело, / оно одно, / ему нет нужды в органах, / тело не организм, / организмы — враги тела*”. Тело без органов не противостоит органам: вместе со своими “истинными органами”, которые должны быть составлены и расставлены по местам, оно противостоит организму, органической организации органов. Суд Божий, система Божьего суда, система теологическая — вот что такое действие Тою, кто создает организм, организацию органов, называемую организмом, — потому что Он не может вынести тело без органов, потому что Он преследует и потрошит его, чтобы пройти первым самому и протолкнуть вперед организм. Организм — это уже суд Божий, чем пользуются в корыстных целях врачи и

на чем они основывают свою власть. Организм — вовсе не тело, не тело без органов, но лишь некий страт на этом теле, т.е. феномен аккумуляции, коагуляции и седиментации, навязывающий телу без органов всевозможные формы, функции, связи, доминирующие и иерархизованные организации, организованные трансценденции — чтобы добыть из него какой-то полезный труд. Страты — это пути, клещи. “Свяжите меня, если хотите”. Мы непрестанно стратифицируемся. Но кто это “мы”, которое не есть “я”, — ведь субъект точно так же, как и организм, принадлежит к какому-то страту и от него зависит? Теперь у нас есть ответ. Это тело без органов, это та ледниковая реальность, где образуются все эти аллювиальные наносы, седиментации, коагуляции, складки и разглаживания, из которых составляется организм — а также значение и субъект”⁵⁴.

“Тело без органов устроено так, что занимать или заселять его могут лишь интенсивности. Протекают и циркулируют только интенсивности. При этом тело без органов — не сцена, не место, даже не опора, на которых что-либо может протекать. Ничего общего с фантазмом, интерпретировать тут нечего. Тело без органов вызывает протекание интенсивностей, оно производит и распределяет их в таком *spatium'e*, который сам по себе интенсивен, лишен протяженности. Оно не пространство и не в пространстве, оно есть материя, в той или иной мере занимающая пространство — в той мере, которая соответствует произведенным интенсивностям. Тело без органов — интенсивная, неоформленная и нестратифицированная материя, интенсивная матрица, нулевая интенсивность — но в этом нуле нет ничего негативного: нет интенсивностей негативных или контрарных. Материя равняется энергии. Производство реального как интенсивной величины — начиная с нуля. Вот почему мы рассматриваем тело без органов как наполненное яйцом: до экстенсии организма и организации органов, до формации страт; как яйцо интенсивное, которое определяется осями и векторами, градиентами и порогами, динамическими тенденциями, влекущими превращения энергии, и кинематическими движениями, предполагающими перемещение групп, миграции, — все это независимо от каких-то *вторичных форм*, поскольку органы тут появляются и функционируют только как чистые интенсивности. Орган меняется, пересекая известный порог, изменяя градиент. “Ни один орган не имеет ни постоянной функции, ни постоянного местонахождения... повсеместно произрастают гениталии... открываются, опорожняются и вновь закрываются прямые кишки... весь организм меняет цвет и консистенцию — аллотропические изменения налаживаются в доли секунды...” Тантрическое яйцо”⁵⁵.

“Тело без органов — яйцо. Но яйцо не регрессивно: напротив, оно в высшей степени современно; мы всегда носим его с собой как свою собственную среду экспериментации, свою ассоциированную среду. Яйцо — среда чистой интенсивности, *spatium*, а не *extensio*. Нулевая интенсивность как принцип производства. Налицо фундаментальное срастание науки и мифа, эмбриологии и мифологии, биологического яйца и яйца психического или космического: яйцо всегда обозначает такую интенсивную реальность, в которой не царит неразличность, но просто вещи и органы различаются только градиентами, миграциями, зонами близости. Яйцо — тело без органов. Тело без органов не существует “до” организма, оно к нему примыкает — и непрестанно созидает самое себя. Если оно и связано с детством, то не в том смысле, что взрослый регрессирует к ребенку, ребенок — к Матери, но в том, что ребенок — вспомним близнеца-догона, уносящего кусочек плаценты, — отрывает от органической формы Матери некую интенсивную и дестратифицированную материю, что составляет, напротив, его окончательный разрыв с прошлым, его нынешний опыт, нынешнюю экспериментацию. Тело без органов есть блок детства, становление, противоположность воспоминанию детства. Это не ребенок “до” взрослого, не мать “до” ребенка: тело без органов есть строгая современность взрослого — ребенка и

* У.Берроуэ. “Голый завтрак”, с.43-44 (пер. В.Когана слегка изменен, — Прим.переводчика).

взрослого, их карта сравнительных плотностей и интенсивностей, а также всевозможные вариации на этой карте. Тело без органов есть именно эта интенсивная зародышевая плазма, в которой нет и не может быть ни родителей, ни детей (органической репрезентации). Вот чего не понял Фрейд в теории Вейсмана: ребенок как зародышевый современник родителей. Так что тело без органов никогда не бывает “твоим”, “моим” и т.п. Это всегда *какое-то* тело (*un corps*). Оно не в большей степени проективно, чем регрессивно. Это некая инволюция, но инволюция творческая и всегда современная. Органы распределяются по телу без органов; но распределяются-то они независимо от формы организма: формы становятся случайными, органы уже не более чем произведенные интенсивности, потоки, пороги, градиенты. “Какой-то” живот, “какой-то” глаз, “какой-то” рот: неопределенный артикль не демонстрирует какой-либо нехватки неопределенности или не-различенности, но выражает, напротив, чистую определенность интенсивности, интенсивное различие. Неопределенный артикль — проводник желания. Ведь речь вовсе не о раздробленном, расколотом теле — или об органах без тела. Тело без органов — прямая противоположность всему этому. Нет никаких органов-осколков, сопоставимых с неким утраченным единством, или возврата к неразличенности, контрастирующей с какой-то подпадающей дифференциации целостностью. Есть распределение интенсивных принципов органов, снабженных позитивными неопределенными артиклями, внутри коллектива или множественности, в известном устройстве (*agencement*) и соответственно действующим на теле без органов машинным сцеплением. *Logos spermatikos*. Ошибка психоанализа — в том, что феномены тела без органов были поняты как регрессии, проекции, фантазмы, поняты исходя из какого-то *образа* тела. Как следствие, психоанализ ухватил лишь изнанку и сразу же подменил мировую карту интенсивности семейными фотографиями, воспоминаниями детства и частичными объектами. Он ничего не понял относительно яйца, неопределенных артиклей и современности непрестанно созидающей самое себя среды”⁵⁶.

Попробуем, насколько может позволить данная выборка текстов из работ Делёза и Гаттари, дать некоторые пояснения.

Удаление от нормы. Вероятно, с этого стоило бы начать. Поскольку существует множество тел, которые не поддаются никакой норме, а это значит, что вопрос заключается не в их приведении в норму, а в понимании того, как эти тела существуют, живут, не будучи в “норме”. Тело вне нормы? Оно может быть каким угодно, пускай все его имена изобрели де Сад и Крафт-Эбинг. Тело вне нормы — это тело, которое не испытывает нужды в том, чтобы координировать образы тела (собственного и других) с историческими представлениями телесных схем (тел-канонов): *оно вообще не нуждается в собственном образе, ибо существует вне образных систем, обслуживающих нормативные и феноменальные тела, в разрывах между ними.* Все интеллектуальное напряжение и вся изощренность мысли может быть сведена к одному вопросу: *почему нельзя позволить шизофренику (или какому-либо другому клиническому персонажу) быть самим собой и наслаждаться своим шизотелом?* Действительно, почему? Ведь это так просто —

быть шизофреником, нужно только немного позаботиться о длительности своих трансов (в какой бы аффективной сфере они ни развертывались — наркотической, патологической, танцевальной и т.п.). Всегда есть шанс уйти от нормы. Что значит уйти от нормы? Это значит покинуть собственное тело, которое застряло на перепутье нежности и слабости, ненависти и любви; тело, обреченное на то, чтобы так и остаться *моим* перед лицом Другого, запрещающего мне трансформировать себя, избавляться от собственного образа, начинает быть не в норме.

Но кто этот Другой? Откуда начинается его власть, как далеко распространяется и где заканчивается? Отвечая на эти вопросы, классический психоанализ обычно рассказывает историю Эдипа и тем самым пытается *театрализовать* поле бессознательного. Комплекс Эдипа как театральная машина со своими законами и правилами. Цель психоанализа — предложить невротика метаязык, с помощью которого он мог бы осознать собственные навязчивые страхи и боязни, и этот язык формируется в качестве дополнительного органа, *органа понимания*, проявляющего свою лечебную силу благодаря тому, что с его помощью невротик получает сознательную установку: “Знай, что причиной страха является не сам страх, а его непонимание”. Работа, которая велась, к примеру, Фрейдом по психоанализу фобий маленького Ганса (боязнь лошадей)⁵⁷, как раз и заключалась в постепенном создании подобного органа смысла. Как же она шла? В семейном пространстве достаточно длительного по времени сеанса излечения для маленького Эдипа устанавливается сцена, где должны быть инсценированы каждое слово, жест, момент детской жизни. А это значит, что необходимо, искусно комбинируя патогенные элементы жизненных переживаний маленького Ганса, составить для него (и его родителей) новую *реальную* проекцию его положения в семье и окружающем мире; именно: сначала семьи и только потом мира. Улица, отец, мать, разбившиеся лошади, семейные фотографии, гувернантка, знакомая девочка, собственное тело и его отправления, тела других — короче, весь этот материал невроза соответствующим образом — отдельными сценами — должен быть представлен на обозрение в театре Эдиповой истории. Каждая сцена *значима* и фиксирует отдельный этап на путях превращения маленького Эдипа в субъекта, осознающего собственный невроз. Для этого необходимо снять запреты с одного типа по-

ведения и перенести их на другой, сместить, переставить акценты эмоциональных раздражителей и дать им иное истолкование, а точнее, *впервые* истолковать их; другими словами, нужно осуществить ортопедию детского бессознательного. Возраст маленького пациента (сеанс наблюдения длится от трех до пяти лет) и соотносим по Фрейду с переходным статусом детского *libido*: оно еще частично, не собрано и не сконцентрировано в развитых половых органах, можно сказать, что оно “*рассеяно*” по всему телу и любой его участок может стать источником полового возбуждения; в этом возрасте активность *libido* абсолютно перверсивна; ребенок еще не знает своего тела как организма и не в силах соотносить отдельную функцию организма с его анатомической, психофизиологической или социальной интерпретацией. Все дети имеют шизотела, все дети — шизофреники. Однако невроз прерывает эту идиллию существования тела без органов, т.е. тела, не нуждающегося в самоинтерпретации. Происходит остановка подвижных потоков желания; *libido* впервые подвергается локализации, стратификации, вводится в порядок функций органов и теряет свою свободу в проявлении путей желания. Задача Фрейда одна: *собрать тело без органов маленького Ганса* (все эти шизопотоки любви, страха, удивления, нежности, отчаяния и т.п.) *в организм, в такую психофизиологическую, анатомическую и социальную форму, которая будет “послушна” предуготовленной ей цепи “последовательных и нормальных идентификаций”, гарантом неизбежности которых выступает семья, интериоризованная в Эдиповой структуре.* В психоанализе маленького Ганса Фрейд совмещает по крайней мере две роли: конструктора невроза и его терапевта; правда, он не столько лечит, сколько провоцирует невроз, причем развитие невроза начинает совпадать с его истолкованием, одно становится уже неотличимым от другого. В этом театре царит лишь один композитный персонаж: Отец-Эдип-Фрейд. Другие — лишь заместители, знаки, средства его абсолютной власти: лошади с их тяжелыми уздечками, шорами и ремнями — всего лишь символы “усов” и “очков” отца мальчика (так считает Фрейд!); мать, которая корит себя за будущее совращение сына и тем не менее совращает его (“но у нее была предопределенная роль...”, — говорит Фрейд!); а чего стоит эта рождающаяся на наших глазах вина мальчика перед отцом из-за бессознательного желания его смерти и настигающий его страх перед угрозой кастрации со стороны отца за во-

ображаемую “сексуальную близость с матерью” (“Маленький Эдип поступает лучше, чем предписано роком”, — поощрительно комментирует Фрейд). Фрейд не перестает комментировать поведение маленького Ганса в самых незначительных его проявлениях, подталкивая мальчика, — и это делается совершенно явно, — к эдипизации всех своих переживаний и желаний. Конечно, ребенок не в силах создать свой язык, свой “текст” без обращения к языку взрослых. Но говорит ли он на нем? Это вопрос. Допустим, и на этом настаивает Лакан, формирование речи ребенка выступает как процесс заимствования означающих из речи Другого. Еще до овладения языком ребенок уже “зачарован” *именем Отца*: оно — как бы первоначальный источник всех значений, и он стремится им овладеть, чтобы встать на место отца и сохранить свои более ранние привилегированные отношения с матерью, развивая тему “мертвого отца”, т.е. фантазм отсутствующего отца. И что же дальше? Неограниченное наслаждение, которым ребенок в состоянии распорядиться на доречевой стадии, подвергается запрету как только он начинает говорить, как только начинает с помощью речи, пускай чисто символическим образом, становиться на место Другого. Воображаемый мир ребенка, в частности, все его домыслы в отношении места, которое он занимает в семье, и других “мест”, которые он позволяет занимать матери, отцу или сестре, преобразуются Фрейдом радикально, а сам ребенок фактически подвергается языковой репрессии. Угроза кастрации исходит от произносимых слов и не имеет ничего общего с “натуральными” представлениями о самом наказании. Вторжение речи Другого — это возможность рождения самой речи, ибо она не рождается из самой себя, но только *через и в речи Другого.* И ребенок, чтобы говорить, вынужден использовать при создании собственного языка код запретительной речи (команды, призывы, угрозы, все это множество внутрисемейных табу, которыми ограничивают его экзистенциальную территорию). Теперь инфантильному субъекту в его неустанных попытках добиться осуществления собственных фантастических желаний противостоит “закон порядка”, норма поведения, находящая свое выражение в предписаниях, правилах и воле Отца.

Овладевая языком, ребенок вовлекается в процесс тотальной эдипизации своего мира и мира в целом, обнаруживая глубокую зависимость становящегося человеческого существа от “означающих”, которые принадлежат не ему, но речи Другого. Та-

ким образом, закон порядка не нуждается в мифологической разработке собственного содержания, тем более в столь абсурдном театральном мифе, который был сочинен Фрейдом в “Тотеме и табу”. Свою авторитарную и всеобязательную форму комплекс Эдипа получает уже в языке, в речи, обращенной к Другому: кем быть, что дозволено, кому починяться? Треугольник Эдипа должен быть дополнен символическим измерением (*четвертым термином*), которое-то и приводит в действие театральную машину Эдипа, располагая ее на пересечении образа тела и речи, между утраченным объектом (матерью) и объектом, возмещающим этот “недостаток” в порядке речи (имя Отца). Остался только один шаг, чтобы сказать: Эдип — это не старый кошмар, который возвращается, это — язык, но язык в своей репрессивной, запретительной функции. Я говорю так, как будто язык может запрещать или разрешать что-либо. На самом деле язык удаляет нас от вещей и предметов мира, которых мы хотели бы коснуться сейчас и здесь, удаляет, чтобы поставить в еще большую зависимость от себя и от тех слов, которые произносим мы и другие. Я говорю “коснуться”, а это значит вовлечься в линию шизофренического ускорения, обрести свое “тело без органов”, которое, как говорят Делёз и Гаттари, не нуждается в органах речи и словах, чтобы быть-в-мире. Следовательно, я говорю о границах, которые налагает на свободу “касания” семья, структурированная под знаком институциональных воплощений комплекса Эдипа, семья, где язык, совпадая с ее границами, ведет довольно странное существование: он запрещает маленькому мальчику делать все то, что разрешает (“на словах”), загоняя его в ситуацию *двойного зажима* (*double bind*⁵⁸). “Нет, конечно, ты волен так поступить, и я не буду против, но если ты так поступишь, то будешь наказан”. “Ты должен слушаться, ты не должен это трогать... Мало ли что я трогаю. Я — твой отец. Это можно трогать, а вот это — нет. Не имеет значения, что ты уже трогал вчера. Я говорю — нет!” Этих запретительных высказываний семья производит слишком много и делает их слишком часто; частота и количество подобных высказываний вполне соотносимы с устойчивостью воспроизводящихся матриц комплекса Эдипа, и, конечно, не все они, взятые по отдельности, могут загнать ребенка в шизофренический тупик, т.е. вызвать у него начатки болезни, расщепления личности. Важно лишь отметить, что семья, или, точнее, *фамильное пространство*, структурировано благодаря

базовому воспитательно-образовательному, *запретительному* коду. Внутрисемейные поощрения и поддержка, нежность, ласка и т.п. сохраняют свою терапевтическую силу только в зависимости от этого кода, дифференцирующего и означающего пространство детской жизни. Эффект “двойного зажима” — вот в чем проявляется глубина воздействия комплекса Эдипа на семью⁵⁹.

С точки зрения Бейтсона, нормальный ребенок легко овладевает семейными правилами поведения и постепенно обучается жить под господством запретительной лингвистики, достаточно легко обнаруживая выход из самой безнадежной для него воспитательной ситуации. И всякий раз этот выход обретается не столько благодаря свободе ребенка, сколько благодаря его умению пользоваться запретительным языком в своих целях. Стратегия “двойного зажима”, которая позволяет объяснить начальные стадии в клинике шизофрении, толкуется Делёзом и Гаттари, создателями шизоанализа, как стратегия, имманентная становлению комплекса Эдипа в структуре семьи, и для них она не локальна, а универсальна. Эдип, эдипизация, используя разнообразные техники принуждения, уничтожают “свободу” юного шизоида, закрывают ему выходы из ситуаций “двойного зажима”. Итак, в одно и то же время ребенок получает по крайней мере две взаимоисключающие друг друга команды к действию: он попадает в двигательный (эмоциональный, дискурсивный и т.п.) ступор, его нерешительность перед лицом будущего действия может быть обоснована только с точки зрения линий поведения, которые предписывает Эдип. Другое дело, если мы продвинемся в сторону от этой неподвижной точки “двойного зажима” к иной, блуждающей точке шизоидной личности. Для нее не существует проблемы единства размышляющего, судящего, совершающего действия Эго — как некой инстанции, подготавливающей триумф Эдипа, его нет вообще. Следует *шизофренировать бессознательное*, т.е. освободить его от сознательного Эго, остающегося главной мишенью Эдипа. Тогда ни одна из команд не может быть понята в качестве безусловной и не вызывающей сомнений в ее необходимости. Шизосубъект “не понимает” команд, или, другими словами, любая команда есть для него повод к тому, чтобы ее не выполнить или “выполнить” так, как если бы она была не командой, приказом, а только одним из фрагментов бессвязного шизомира. Для Делёза и Гаттари, если мы будем размышлять, оставаясь в этом контексте, шизоопыт в качестве экспериментального, иде-

ального, желаемого, но не клинического и есть выход из тупика “двойного зажима”. Все клинические термины в их описании оборачиваются в знаки позитивного шизоопыта.

Судьба маленького Ганса должна быть иной. *Во-первых*, необходимо отказаться от всяческих попыток собрать его тело в некую жесткую психосоматическую конструкцию и подчинить его поведение трансцендентальному Эго. “Там, где было Оно, должно стать Я”, гласит знаменитый лозунг Фрейда. Собрать тело — это значит установить *некий порядок бессознательно-го*, который для психоанализа заключается в следующем: преобразовать биографическую историю пациента, а это значит рассматривать всю ту же “боязнь лошадей” не как проявление события, имевшего реальное место в жизни индивида (здесь не идет речь об отрицании того факта, что маленький Ганс оказался свидетелем падения лошади), а как некий симптом другого, *латентного события*, порождающий механизм которого и надо вскрыть. Ничего нет плохого в том, что этот механизм уже известен и универсален, поскольку он всегда представляет собой структуру Эдипова комплекса: что-то произошло *ранее*, до уличного происшествия, произошло, но не исчезло, а скорее было “вытеснено” и стало искать выход для себя в случайной внешней форме, и такой формой оказалась “боязнь лошадей”, хотя на самом деле эта боязнь лишь выражает страх ребенка перед угрозой наказания со стороны отца за *особое* отношение маленького Ганса к своей матери. Страх и вина, страх перед угрозой кастрации и развитие чувства вины — как если бы ребенок мог признаться в том, что он желает смерти своему отцу и стремится занять его место, чтобы безраздельно владеть матерью.

Во-вторых, прекратить *символизировать* бессознательное, чему был так привержен Фрейд, и, следовательно, “субъективировать” фрагменты семейных отношений в пользу уникального означающего, закона Отца; попробовать отказаться от многообразия символических толкований, ведущих к эдипизации мира, и наконец-то увидеть мир *ризоматически*, не посредством калек и фото, бинарных оппозиций и субъективных грамматик. Не могу здесь не привести отрывок из введения к книге “Тысяча поверхностей” Делёза и Гаттари, поразительный по своему всеокушающему революционному пафосу:

“Посмотрите на психоанализ и лингвистику: первый всегда только и делал, что калки и фотографии бессознательного, вторая — калки и фотографии языка,

со всеми возможными при этом искажениями (ничего удивительного, что психоанализ связал свою судьбу с судьбой лингвистики). Посмотрите, что произошло уже с маленьким Гансом (пример детского психоанализа в чистом виде): ему неустанно ломали его ризому, марали его карту, выправляя ее за него, перекрывая все выходы, пока ему не стали желанны его собственные стыд и вина, пока не укоренили в нем стыд и вину, фобию (его отторгают от ризомы дома, потом ризомы улицы, “сажают” в родительскую постель, укореняют в собственном теле, замыкают на профессоре Фрейде). Фрейд определенно принимает во внимание картографию маленького Ганса, но всегда с единственной целью подогнать ее под семейную фотографию. И посмотрите, что делает Мелани Клейн с геополитическими картами маленького Ричарда: фотографируют, снимают с них калки. Встанете ли вы в позу, или последуете вдоль оси, пусть это будет генетическая стадия или же структурная судьба — в любом случае ваша ризома будет сломана”⁶⁰.

Здесь я хотел бы прерваться, чтобы пояснить это необычное понятие Делёза и Гаттари, *понятие ризомы, rizome*⁶¹. Используем экологическую модель ризоматического. Под ризомой в ботанике понимают корневую систему растений, например, клубень, корни и т.п. как отдельную и независимую структуру жизнедеятельности, достаточно автономную, со своим развитием и принципом формирования. Однако ризому, если я правильно понимаю, не следует толковать как нечто, относящееся к низу, глубине, подземному, в то время как само растение — стебли, ствол, листья — относить к верху, высоте, надземному. Ризому нельзя мыслить с помощью подобной дихотомии. Ризома не имеет топологически определенных координат, неизменного “места”, она скорее представляет собой *ризосферу*, такую область жизненного процесса растений, благодаря которой формируется особая экологическая система, существование и постоянное воспроизводство которой зависит от многочисленных факторов, причем ни один из них не может быть принят за “основной”, доминирующий над всеми другими. Излюбленная модель Делёза и Гаттари — ризоматическое функционирование экосистемы “оса—орхидея”. Жизненная структура осы отлична от подобной у орхидеи (хотя бы уже потому, что оса — насекомое, а орхидея — растение). Между тем оса, перенося цветочную пыльцу, выступает для орхидеи в качестве органа возобновления жизни; воздействие осы на орхидею является, если использовать термин авторов, *детерриториализующим*, поскольку в одном случае орхидея принадлежит жизненному циклу осы (питание), но в другом — оса выступает в качестве органа оплодотворения орхидеи и в свою очередь детерриториализуется, иначе говоря, функционирует как важный элемент жизненной структуры орхидеи. Функциональная двойственность

осы и орхидеи в экологической коммуникации создает ризому осы и орхидеи; включая в себя и осу и орхидею, ризома определяет режим существования насекомого и цветка. Возможность конструирования дуальной иерархии по типу древосхемы в данном случае крайне сомнительна: так прочерчивается *единая линия становления* осы и орхидеи, не замыкающаяся на какой-либо точке, позиции, термине этих якобы отдельных жизненных циклов, но всегда скользящая *между*; более того, промежуточное положение линии становления не является и не может быть интерпретировано статически-диалектически, как если бы оно заключало “в снятом виде” единство того и другого. Оса не есть орхидея, но и орхидея не есть оса; однако и орхидея и оса в своем жизненном воздействии и воспроизводстве дают единую линию становления или, как говорят Делёз и Гаттари, “а-параллельную эволюцию осы и орхидеи”⁶². И другой, не менее важный момент, который следует упомянуть: ризома оса—орхидея функционирует благодаря тому, что постоянно умножает количество “частичных объектов” и связей между ними. Так, форма тельца осы, роса, проступившая на цветке, запах, время дня, изгиб лепестков и т.п. выступают в качестве таких частичных объектов, на которые распадается общая телесная форма цветка и насекомого и которые не принадлежат *только* осе или *только* орхидее, а есть элементы живой ризомы. Другими словами, ризома оса—орхидея создается из этого не причинного, акаузального множества частичных объектов, в котором невозможно выделить во всей чистоте элементы, указывающие на место осы или орхидеи в их режиме взаимодействия. Ризоматическое множество (когда говорят о ризоме, имеют в виду всегда это множество частичных объектов) не может быть видимо с помощью субъектной экологической оптики (т.е. оптики, различающей “места” осы и орхидеи), оно разрастается и движется на уровне микрологических измерений.

Линия становления осы—орхидеи всегда проходит *между*, т.е. она ни в коей мере не принадлежит ни к одной из этих частных, фиксированных позиций, якобы занимаемых, с нашей точки зрения, попеременно то осой, то орхидеей. “В ризоме не существует ни точек, ни позиций, как они присутствуют в структуре, дереве, пути, но только линии”. Поэтому приведенную схему не следует читать топологически; она лишь указывает на два момента в одной, виртуальной, точке линии становления; момента, которые как бы уничтожают друг друга или ис-

чезают в линии: оса по отношению к орхидее, допустим, *дистантна*, в то время как орхидея по отношению к осе — *смежна*. Ризома должна представлять собой чистый поток становления, и это с самого начала предполагает, что линия становления осы—орхидеи не локализуема в отдельных сегментах или радиусах осы и орхидеи, не переходит из одной позиции — быстро или постепенно — в другую, не ищет изначальной или конечной точки, *не регрессирует*, не подстраивается к другой совокупности линий благодаря субъективации или принципу иерархии. Всему этому препятствует энергия дистантных и смежных взаимодействий. Использовать понятие ризомы — это значит иным способом говорить о теле без органов.

Однако чем больше мы размышляем над понятием *ризомы* (в его противопоставлении *древоструктурам*), тем в меньшей степени мы разделяем с Делёзом и Гаттари их экологический пафос. Ведь экологическая система *должна* воспроизводиться, это значит, что она находится в равновесии своей жизненной активности, а всякое равновесие предполагает определенную соподчиненность и последовательность взаимодействия элементов экосистемы. Но в таком случае можно говорить *только* о ризоматическом множестве, но я должен еще знать о том, что является границей этого множества, т.е. говорить о “*закрытом множестве*”, и, следовательно, мне не избежать все тех же отвергаемых Делёзом и Гаттари техник калькулирования, какими пользуется ризоматическое сообщество осы—орхидеи, чтобы удерживать их взаимодействия в определенном равновесии и порядке. Но если мы признаем, что ризома является “открытым множеством”, т.е. что каждый отдельный элемент взаимодействует здесь друг с другом *напрямую*, без цепи посредников и, следовательно, непрерывно множится в себе, чтобы быть открытым к любому воздействию извне, то в таком случае не лучше ли было бы понимать ризому в качестве некоего паразитарного образования в самой экосистеме? Ризома есть активность паразитарных преобразований в отдельно взятой экосистеме, т.е. она *сама по себе не существует*, ее активность усиливается только в случае преобразования одной жизненной экосистемы в другую или просто-напросто в ее разрушении и последующей гибели.

Но вернемся снова к маленькому Гансу. Что с ним происходит? Психоанализ в лице Фрейда разрушает его ризому, ограничивает территорию его невроза колышками Эдипа, не позво-

ляет ему устремляться “между” указанных позиций, положений, поз к новым землям и странам, не допускает и мысли о том, что можно жить линией, потоком, скольжением или порывом, что и этому инфантильному субъекту можно иметь свою собственную политику желания. Так буржуазная приватность, тайные пороки маленького невротика, его “вечная вина и стыд”, его послушание замещаются наивным варварством шизосубъекта, не поддающегося никакой психоаналитической терапии. Конечно, апологию шизосубъекта — а она так навязчиво преследует вас, когда вы читаете поздние тексты Делёза и Гаттари, — не следует принимать за апологию шизофрении: шизоид, насколько я понимаю, не соотносим с клиническим опытом болезни, он — не знак безумия, которое мы сегодня вдруг принимаем в качестве нормы, а скорее *трансцендентальная модель поведения*, с помощью которой разыгрывается новый опыт чувственности (правда, он настолько новый, насколько и старый), который стал доступен систематическому описанию в философских терминах. Нельзя ли попытаться построить шизосубъекта в качестве некоей новой машины чувственности? Почему не попробовать?! Действительно, почему не шизоид, раз невротик, этот вечный должник Эдипа, подавленный психоаналитическими свидетельствами истины, не способен быть самим собой, остаться наедине с собственным желанием и повсюду ищет Великого отца (семьи, группы, коллектива, нации). Что мешает нам отстранить г-на Фрейда от лечения маленького Ганса? Да и нужно ли его лечить? “Боязнь лошадей”, страх — но все это приходит к мальчику лишь потом, когда его уже *напугали*, когда его захотели сделать человеком, мужчиной, сыном, заставили испытывать чувство вины, развили в нем сексуальную ориентацию, “нехватку” фаллического. Вероятно, так и погубили его ризому, где он вовлекался в животное становление, “становление-животным”, как если бы мир животных (домашних или нет) был для нас не только чуждым, “анормальным”, как говорит Гуссерль, но и являлся оплотом безумия. Страх перед животным: мы боимся стать животными, чего не боялся маленький Ганс, пока ему не внушили эту боязнь. Пускай так, пускай все это истинно и соответствует духу времени, но что же все-таки произошло с маленьким Гансом? Почему ему *лучше* остаться шизоидом, чем стать невротиком, преодолеть заболевание с помощью г-на Фрейда, подрасти и стать

нормальным членом сообщества, в котором по-прежнему почитают психоанализ и не любят психотиков и революционеров?

Я бы спросил себя о следующем: что это значит — становиться телом без органов? что это значит — не позволять, чтобы другие разрушали твою ризому и загоняли тебя в тупик, из которого нет иного выхода, кроме как стать добропорядочным семьянином? и что это за игра в кошки-мышки с тенями безумия, как если бы безумие потеряло все свои негативные ценности и теперь указывает путь к себе как к норме истинно живой жизни?

Органы, организмы и тело. Следующий вопрос, к которому нужно готовить себя: что делать с органами, точнее, с организмом, который, очевидно, препятствует выходу к высшей реальности тела? Получается, что пороги, отделяющие — пускай даже чисто формально — некие сферы существования наших тел, на самом деле указывают (на это обратил внимание еще Ницше) на *семиозис тела*, одного-единственного тела, совершенно не нуждающегося в каких-либо объективируемых формах для своего выражения. Порог тела-объекта вносит определенный, даже, можно сказать, жесткий порядок в систему телесных образов и наделяет тело неизменными физиологическими, анатомическими, биологическими и физико-химическими качествами, вытесняя наше представление о собственном теле — теле, которым мы владеем, — на далекую периферию личного опыта. Нечто подобное продолжается и в более “смягченном” варианте тела-канона, вписывающего наш нормативно учрежденный образ тела в историческую телесную схему, телесный идеал (со всеми его функциями и качествами). В любом случае существование этих порогов предполагает *неподвижность тела*, его полную зависимость от внешнего испытывающего, генерализующего, идеализирующего наблюдения: *вне его эти тела не существуют*. Тело в качестве “моего тела” (мы здесь не будем обсуждать важную проблему, какое тело *первично*, или, иначе, какой образ тела исторически или психогенетически определяет все другие) вводит единую и уникальную *центрацию Я* в моем собственном теле и Тела в моем я; они впервые совпадают, образуя психосоматическое единство Я-чувства. Вероятно, только в зависимости от этого фундаментального телесного образа я способен относиться к себе как к телу, обладать им, направлять его желания и потребности, избегать неприятного, страданий,

смерти. Но все эти пороги, означающие территории наших тел, которым принадлежим мы или которые принадлежат нам, указывают на постоянство системы органов, которыми мы постепенно научаемся пользоваться. Тело как некий вид особого — ближайшего к нам — пространства, уже до нас стратифицированного и введенного в иерархию своих органов, внутреннего, открытого для нас *пространства*; и мы постепенно, как неизвестную территорию, начинаем его обживать с нашего рождения и до самой смерти. И даже уходя из жизни, мы оставляем тело (или оно нас) так и не обжитым, непостижимым, ибо не все его органы являются видимыми, как и не все невидимые относятся именно к нашему телу. Множество, тысячи препятствий, подчас непреодолимых. *Мы застаем собственное тело*, а еще точнее, мы застаем систему органов, которая кажется нам — по мере инстинктивного, а затем и сознательного освоения — чем-то первичным и как бы уже предуготовленным для выполнения определенных команд. *Телесный орган сливается с собственной функцией и начинает ее определять*. Орган первичен — функция вторична, т.е. определяется только этим и никаким другим органом. Я не могу здесь не обратиться к известным страницам ницшевской “Генеалогии морали” (и вовсе не для того, чтобы указать на скрытый источник идеи Делёза и Гаттари):

“...с давних пор привыкли верить, что в доказуемой цели, в полезности какой-либо вещи, формы, устройства заложено также и понимание причины их возникновения: глаз создан-де для зрения, рука создана-де для хватания [...] Но все цели, все выгоды суть лишь *симптомы* того, что некая воля к власти возводила над чем-то менее могущественным и самотворно оттиснула его значением определенной функции; и оттого совокупная история всякой “вещи”, органа, навыка может предстать непрерывной цепью знаков, поддающихся все новым интерпретациям и приспособлениям, причины которых не нуждаются даже во взаимосвязи, но при известных условиях чисто случайно следуют друг за другом и сменяют друг друга. Сообразно этому “развитие” вещи, навыка, органа менее всего является *progressus* к некой цели, еще менее логическим и наикратчайшим, достигнутым с минимальной затратой сил *progressus*, — но последовательно более или менее укоренившихся, более или менее зависящих друг от друга и разыгрывающихся здесь процессов возобладания, включая и чинимые им всякий раз препятствия, пробные метаморфозы в целях защиты и реакции, даже результаты удавшихся противоакций. Форма текуча, “смысл” еще более... Даже в каждом отдельном организме дело обстоит не иначе: всякий раз с существенным ростом целого смещается и “смысл” отдельных органов — при случае их частичное разрушение, их сокращение в числе (скажем, путем уничтожения средних звеньев) может оказаться признаком возрастающей силы и совершенства”⁶³.

Орган есть знак тела, конфигурация органов-знаков дает симптоматику того или иного состояния тела. Ницше говорит нам, что существует семиозис тела, и его ближайшие симптоматически-знаковые формы находят свое выражение в органах тела, которые создаются телом, но не *этим* или *тем*, не конкретным телом, а телом-поток, телом-вихрем, которое и создает свои органы лишь для того, чтобы интерпретировать себя. *Орган — это своего рода продукт рефлексии жизненного потока над самим собой, над своим способом “протекания” сквозь миры вещей, событий и других тел*. Вот этот-то решающий момент ницшевской мысли и пытаются развить Делёз и Гаттари. Орган — это вынужденная мера защиты нашего тела от внешней угрозы; он образуется на пересечении телесного потока и нашей способности пережить его силу и не погибнуть. Отвести угрозу избыточного напряжения чувственности можно, если создать некий орган-порог, посредством которого поток устремится далее, но уже другим путем и с другой силой и степенью интенсивности. Следуя Ницше, а далее Делёзу и Гаттари, мы рассматриваем тело как своего рода форму для витального потока, как нечто не ставшее, а становящееся, как вихрь, чья сила усмирится в устойчивых организмических конструкциях, но вовсе не исчезает, ибо он может быть стремителен даже будучи подземным.

Теперь нужно указать на еще одно различие: между телом-“жизненным вихрем”, неотличимым от потока становления, и *этим* телом, телом-“вблизи меня”, телом-порогом. Когда мы говорим, что имеем тело, то подразумеваем всегда именно *это* тело и всегда предполагаем, что оно является для нас *органом жизни* (средством и орудием). Под *этим* телом мы понимаем совокупность слаженно функционирующих органов, их точную и строгую организацию. Чрезвычайно трудно представить собственное тело вне системы органов и отказаться от использования тела в качестве органа наших жизненных ориентаций. Орган тела находится вне нас и в то же время является неким телесным ответвлением нашего “Я”; я бы даже сказал, нашей проекцией на мир. Вот почему наше тело представляется нам очагом разнообразных органопроекций, в силу этого и мир становится нашим телом; лишь с помощью органопроектирования мы вводим его в окружающую среду и тем самым удваиваем. С этой точки зрения не покажется странной и интерпретация ору-

дий технического мира в качестве вынесенных вовне, за границы нашего тела органов. Тело неизменно и находится в центре мира, который является лишь его продолжением; мир постоянно наделяется все новыми значениями нашего могущественного присутствия, в то время как наше тело в системе своих действующих органов остается неизменным и по-прежнему находится в господствующей позиции. Наше тело — фабрика орудий-органов, мир — сфера их опытного применения. Во всяком случае, учение об органопроекции П.Флоренского⁶⁴ представляет человеческое тело магически инструментальным, непрерывно удваивающим себя в окружающем пространстве так, как будто нет разницы (она или преодолима, или ею можно пренебречь) между живым органом, сохраняющим свое положение в теле, и экстериоризованным органом, ставшим механическим (и любым другим) орудием. Пребывание в антропологическом сне: здесь даже нет и намек на то, что вытесненные вовне (механические) копии органов не являются собственно органами и имеют самое далекое отношение к живым органам человеческого тела. Более того, эта вера в антропологическую конечность мира, созвучная вере в могущество антропологической интерпретации, как мы сегодня убеждаемся, мало совместима с теми требованиями, которые предъявляются со стороны органов-орудий к антропологическому образу человека. Не от человеческого всепечения и мировости порождаются новые органы, а, возможно, силой слабости и случайности человеческого присутствия. *Органы, вынесенные вовне, никогда не копируют некие внутренние антропологические законы человеческого присутствия в мире, а скорее были особыми протезами, с помощью которых органическое существо, хрупкое и уязвимое, искало возможность скопировать субстанциальные свойства реальности (скорость, усилие, быстроту, мощь, точность, повторяемость и т.п.).* Тотальное протезирование чувственной реальности заставит исчезнуть *это, мое* тело и тело Другого; тело уже больше невозможно мыслить как тело-порог, т.е. как орган, дифференцирующий и защищающий себя от избыточных внешних раздражений. Наше тело в его динамике и эстафете меняющихся образов станет телом, погруженным в плотную среду протезированной реальности. Что есть запах, цвет, свет, тяжесть, скорость, даль, близь, верх, низ? — ответы на эти вопросы уже можно искать сегодня, ибо уровни чувственности, испытывающие непрестанное давление со стороны протезированных форм

телесности, постоянно утрачивают свое значение в качестве “первичных”. С другой стороны, очевидна профетическая правота Ницше, настойчиво повторявшего свои размышления об искусственности естественных органов. *Тело создает себе орган (как само тело создается в качестве порога существования органических форм) и наделяет его “полезной” функцией, орган никогда не опережает свою функцию, хотя на самом деле в элементарнейшем акте чувственности мы не в силах выделить правильное со-расположение органов, отвечающих за тот или иной тип микрореакции.* Мы, в сущности, не имеем отдельных органов для зрения, хотя говорим, что видим глазами. Глаз — это орган, и как орган он совершенно искусственен с самого начала. Не может быть никакой начальной органопроекции, поскольку само тело уже является проекцией нашего представления о теле, а не телом, как оно есть. Тело есть образ тела, *тела в некоей первичной данности не существует.*

В приведенных выше текстах Делёза и Гаттари подвергается сомнению существование тела в границах представления о теле как *организме*, т.е. о теле, которое организуется благодаря упорядоченности, единству и целостности организма. Обычно, говоря “тело”, мы всегда имеем в виду не тело, а организм, тело-орган, или тело протезированное. Почему анатомия такова, почему она неизменна и обладает тем же качеством вечности, какое мы приписываем нашим богам? Арто изучает тело актера как разновидность особого организма, производящего членораздельные, “литературные” звуки, которые заставляют его принимать определенные позы, совершать необходимые жесты, двигаться так, как если бы язык, из и по поводу которого он говорит и которому повинует, был единственным органом смысла. Делёз прав: Арто не отрицает значимость телесного органа, но эта значимость определяется лишь его способностью служить физической поддержкой для невозможного жеста, крика или прыжка. Дело не в том, что органопроекции и протезированная реальность вторичны — *вторичны прежде всего наши органы чувств по отношению к свободному протеканию “сквозь” человеческое тело чистых сил становления.* Вот почему нам совершенно безразлично, чем мы дышим, где располагаются легкие, а где гортань, где, наконец, наши глаза и почему рот располагается не там, где анус. Вся эта карта анатомически точных расположений есть язык вторичной чувственности, граммати-

чески точно определенный в своих конструкциях. И только тот, кто слепо верит в анатомию как науку о человеческом теле, пожалуй, может сказать, что “уста нам даны для того, чтобы слышать песни”. Мало сказать, что есть тела, которые страдают от отсутствия необходимой организации органов, надо прибавить, что все тела — т.е. все мы, заточенные в наших телах, страдают от наших органов и не могут выразить свое страдание иначе, как только их разрушением, мгновенной отменой, дисквалификацией их прямого назначения; для нас открыть себя потоку ощущений без всяких гарантий — это как желание смерти, которое-то, подсказывает Фрейд, и есть само желание.

Пример: техника крика (А.Арто). Современный актер не умеет кричать, он только говорит, *говорит словами*, т.е. все время пытается перенести в слова свое состояние, найти ему место в порядке представления. Вот почему актер, перекладывая всю ответственность выражения на правильно и ясно артикулированные слова, утрачивает близость к собственному телу и разучивается владеть им. Как делается крик? Но почему крик, а не слова? Этот же вопрос повторяет другой: почему тело без органов, а не организм? Послушаем Арто:

“Среднее. Женское. Мужское.

Среднее было тяжелым и постоянным. Женское громко и ужасно, оно подобно лаю легендарной сторожевой собаки, оно приземисто, как изъеденные изнутри колонны, оно плотно, как воздух, заполняющий гигантские подземные пустоты.

Я кричу во сне, но я знаю, что сплю, и на двух берегах своего сновидения я устанавливаю свою волю.

Я кричу внутри своего каркаса из костей, внутри полости своей грудной клетки, которая обретает непомерную важность перед оцепеневшим взглядом моего сознания.

Но когда имеешь дело с этим пронзительным криком, чтобы закричать, мне нужно упасть.

Я падаю в подземелье и больше не выхожу наружу, я больше не выхожу.

Никогда больше я не оказываюсь в Мужском.

Я сказал: Мужское — это ничто. Оно сохраняет силу, однако оно погребает меня внутри этой силы.

Наружно же это некий хлопок, личинка воздуха, серозная капля, взрывающаяся в воде, — о, это мужское начало, вздох закрытого рта в то самое мгновение, когда этот рот закрывается.

Когда весь воздух изшел криком и больше уже ничего не осталось для лица. Женское закрытое лицо быстро теряет интерес к громкому рычанию сторожевого пса.

И вот тут-то и начинаются водопады.

Крик, который я только что испустил, *остается* сном.

Но это — сновидение, пожирающее сновидение.

Я, конечно же, остаюсь в подземелье, я дышу мелкими, приспособленными к нему вздохами, и вот — о чудо — я сам уже актер.

Воздух вокруг меня просторен, но строго отмерен, ибо со всех сторон эта пещера замурована.

Я подражаю оцепеневшему воину, оказавшемуся в полном одиночестве в подземных пещерах — он кричит от страха.

Так что крик, который я только что испустил, вначале вызывает к щели молчания, — причем молчания все более сжимающегося; затем он призывает шум водопада, шум воды, и это вполне нормально, ибо всякий шум связан с театром. Вот так во всяком настоящем театре царит вполне понятный ритм”⁶⁵.

Вероятно, самым трудным в интерпретации текстов Арто будет отказаться от *клинического* и *поэтического* аспектов в пользу *метафизического*. Собственно, речь должна идти о *метафизике крика*, а такое учение почти невозможно себе представить, если читать тексты Арто так, как они являются нам — в магической ауре невозможного, слишком личного опыта. Но вот что ясно: тот, кто собирается кричать или издать единственный, но всепоглощающий крик, “находится” *внутри собственного тела, захваченный им и поработанный*. Крик Арто — это крик освобождения. Ведь недаром на многих страницах он не перестает размышлять о случайности органов, захвативших собой то внутреннее пространство, где размещается “душа” мученика. Под этой душой не следует понимать некую неуловимую спиритуальную сущность: душа материальна, а точнее, в ней сплетаются силы аффекта, и только ими она существует. Мы как бы подавлены организмом и его организацией органов, мы лишаемся *тела*, существование которого полностью зависит от нашего усилия выразить его отношение к миру. Тело несводимо к организму, оно может опираться на органы, но только для того, чтобы преодолеть их косную власть. Тело и есть душа, душа и есть тело. Достаточно представить себе эту темницу-организм, в которую мы заключены, *изнутри*, со стороны переплетающихся нервных путей и жил, размеренно расширяющихся легких, сердца, этих неустанных пробегов крови в разных направлениях и этого могущества костяка, закрывающего нам выход навсегда. Можно сказать, что с точки зрения клиники здесь нет ничего необычного: шизофреническая симптоматика, отказ от тела как организма, отказ от каждого отдельного органа в пользу некоей телесной свободы, наступающей сразу же после распада телесного единства и его образов. Все это так и вместе с тем не совсем так. Допустим, акт свободы заключается в крике. Но крик, как известно, не может быть произведен без опоры на дыхательные органы, а те, в свою оче-

редь, должны опираться на всю энергетическую мощь организма в его упорядоченности и равновесии. Ведь должно произойти что-то исключительное, чтобы крик достиг самого себя и не служил бы только целям выражения скорби, радости или отчаяния. "Достичь самого себя" — это значит быть не средством для выражения аффекта, а самим аффектом. Представить себе невозможный крик, или, если сказать более точно и в терминах Арто, крик *метафизический*, можно лишь в том случае, если бы мы могли произвести крик, который был бы направлен *против органа, на чью энергию он опирается*. Попросту говоря, крик — лишь звук той или иной силы, он всегда занимает собой определенное пространство, и эта великая или малая полость содержит в себе волну крика и изменяется вместе с ней. Крик, который смог бы достичь себя, крик-аффект не имел бы внешней себе сферы распространения. Его "физика" не могла бы найти последующей опоры ни в чем внешнем. Вот почему так трудно отличить крик Арто от глубокого молчания, от физической неспособности совершить крик. Все эти, столь важные для Арто, рассуждения о древнекитайских техниках дыхания служат одной цели: *постичь мета-физическую природу крика* (или немоты). Дыхательные ритмы (среднее, мужское, женское) — начальные каналы, которыми должны следовать крики. Разве можно от них отказаться, пренебречь их "физикой"? Конечно, нет. Однако Арто видит в дыхании не только энергетический резервуар, в котором *мерно* накапливается мощь будущего дыхательного выброса, но и физическое препятствие, ибо тот крик, который создает для себя свое собственное пространство, должен уничтожить на своем пути все, что делает его криком. Другими словами, крик не удерживается в горизонте определенного вида дыхательной практики и скорее вступает с ней в "последнюю битву", нежели подчиняется ее законам. Я говорю здесь, конечно, о метафизическом крике, который, начиная свое движение как бы *поверх* органических дыхательных ритмов, в момент "последнего взрыва" разрывает их поперечной волной и тем самым навсегда отъединяет друг от друга организм и тело. Всякие крики, шепоты, обрывы, умолкания, шумы, громы, визги, пiski, скрежетания организуют поле сонорных знаков-иероглифов, которыми проявляет себя тело без органов. Ведь крик, понятый мета-физически, и будет телом без органов, освобождающим криком.

Освободить тело без органов. Как можно сделать это, если в ходе размышлений и комментариев к текстам нам приходится делать вывод: тело без органов не есть *это* или *другое* тело, оно также не "мое тело", но и не "тело-объект"; если оно и существует, то как бы по другую сторону от принятой мною реальности телесного. Нельзя говорить не только о его органах, анатомии и вообще употреблять по отношению к нему понятие образа тела. Вне собственного образа и телесной схемы (пространственно-временных координат), вне анатомии и психосоматического единства, вне собственных органов... Может быть, я еще не закончил перечисление того, чем тело без органов не является, но и этого вполне достаточно, чтобы усмотреть в концепции Делёза и Гаттари своеобразное продолжение спинозистской стратегии. Тело без органов как понятие спинозистского толка должно быть отнесено к имманентному плану Природы. Это понятие этологическое — или во всяком случае мы должны считать его таковым. Делёз и Гаттари, охваченные этологическим пафосом, говорят о теле без органов с позиции географии или картографии, но не с точки зрения памяти, истории или генеалогии. Тело проявляет себя в аффекте; если оно и существует, то только в поле сцепляющихся по разным причинам аффектов: один аффект уничтожает другой или снижает его силу, сцепляясь в то же время с другим, вступая вместе с ним в новую аффективную конфигурацию. Такого рода тело всегда существует на пределе своего действия (если хотите, все того же аффекта) и не существует нигде, кроме как в момент своего проявления.

"Короче, если мы действительно спинозисты, то не станем определять вещь ни ее формой, ни ее органами и функциями, ни субстанцией или субъектом. Воспользовавшись средневековыми или как бы географическими терминами, мы определим ее (вещь) посредством долготы, *longitudo*, и широты, *latitudo*, степени долготы и широты. Каждое тело может быть чем угодно, телом звериным, звучащим, социальным, коллективным. Мы определяем долготу тела общностью отношений быстроты и медленности, покоя и движения, между его частями, т.е. между не-оформленными элементами. Широту мы определяем как общность аффектов, которая в каждое мгновение одним телом переживается, т.е. как интенсивные состояния, вызываемые некой анонимной силой (экзистенциальная сила, власть способны его аффецировать). Итак, мы утверждаем картографию тел"⁶⁶.

Введение техники картографического описания радикально преобразует первичные наброски понятия тела без органов, которые мы находим в текстах Арто: тело без органов полностью теряет антропоморфную точку репрезентации, оно становится

нечеловеческим, а точнее, безразличным к определению через род или субстанциально-видовую форму, например, через анатомический атлас. Судьба живого более не определяется его анатомией. Да и можно ли в данном случае говорить именно о теле? Тело без органов размещается в поле действия *интенсивных* величин, или аффектов, которые, в свою очередь, зависят от поля действия величин *экстенсивных*. Отсюда два плана существования тела без органов, вводимых Делёзом и Гаттари: *план имманенции* и *план консистенции*. В одном случае, когда мы обсуждаем план имманенции (для тела), мы говорим о “широте”, или, точнее, о “форме широты” его интенсивного существования, ибо тело “живет” посредством интенсивных состояний, аффектов, в них оно проявляется (момент проявления тела в аффекте является ему *имманентным*, тело может быть только аффектированным или аффектирующим). Под формой широты, если я правильно толкую, следует понимать *длительность* той или иной интенсивности, которая, изменяясь по степени, не утрачивает своей формы. В случае, когда мы обсуждаем план консистенции (для тела), то говорим о “долготе” и форме долготы так, как если бы мы говорили о степенях плотности той или иной материальной формы, и поэтому здесь важны спинозистские различия тел по их медленности и быстроте, покою и движению, и не столько даже отдельных тел, сколько самих “элементов”, “частей”, “органов”, “атомов” этих тел. Один план действует в другом. И мне трудно найти, что можно сказать о разделяющем их, кроме уже сказанного. Ведь быстрота и медленность — экстенсивные по своей природе — указывают не только на видимую быстроту и медленность тел, я бы даже сказал, что они не имеют ничего общего с видимыми проявлениями быстроты и медленности с позиции неподвижного наблюдателя; их экстенсивность определяется интенсивностью, степенями интенсивности, — тем, что Делёз и Гаттари называют “не-оформленными элементами материи”⁶⁷. *Определенному качеству, степени интенсивности соответствует свое экстенсивное движение, то быстрое, то медленное, мгновенное, сверхбыстрое или сверхмедленное*. Индивидуальная форма тела распадается на эти конфигурации широты и долготы, интенсивных экстенсивов и экстенсивных интенсивов и поэтому не нуждается в поддержке со стороны неизменных форм и их функций, со стороны субъектов, видов, родов. Стоит отбросить — и это очень важно! — скрытое представление о теле без органов

как имеющем (все-таки) *свое место* во времени и пространстве. Тело без органов *промежаточно*, оно обретает свою конфигурацию существования только благодаря сцеплению в одном уникальном событии гетерогенных и всегда микроскопических элементов (частичных объектов). В сущности, тело без органов есть имя для “события”.

“Пошел дождь” — обычная повседневная фраза, которой мы отмечаем неожиданное или ожидаемое изменение погоды. Событие “дождь” началось, и, конечно, для нас это событие не определяется исключительно объективно-физическими причинами, они нас не затрагивают нисколько; где бы мы ни оказались во время дождя (в лесу или в городе), дождь может стать событием, в которое мы будем вовлечены (и справедливо будет заметить, что может и не стать). Но если мы все-таки вовлечены в событие “дождь”, аффектированы им, то, естественно, являемся вкуче со своими ощущениями и аффектами “элементом” дождя. Повторю: дождь становится событием, когда он нас аффектирует, т.е. приводит в ответное действие аппарат наших старых и новых ощущений: неприятная мокрота в ботинках, холод, пробирающий до костей, стекающие по лицу капли, изменение яркости дневного света, ветер, деревья, под которыми из-за силы дождя уже нельзя спрятаться, разочарование, поскольку сорвалась прогулка по лесу, или даже отчаяние, если невозможно добраться вовремя до места важной встречи; или пускай это будет “веселый летний дождь” или это будут воды памяти, которые вдруг начинают падать в “Зеркале” Тарковского, пускай это будет даже Всемирный Потоп или даже ваша гибель, никем не замеченная во время наводнения или цунами, но в каждом случае нашего описания дождя-события мы заметим, что описание это будет двигаться в некоем поле наших микроаффектов, наших точечных мгновенных фиксаций собственного состояния, как бы распадаясь по мельчайшим степеням интенсивности, где все важно — и это, и то, и другое, ведь идет дождь, и вы под дождем в лесу или в городе, в дожде, вы сами есть дождь, поскольку дождь становится вами. Вы более не субъект, вы даже теряете некую знакомую вам человеческую форму; ваше *существование-в-дожде* теперь будет определяться только сцеплениями, конфигурацией дождевых аффектов и ничем иным. Широта вашего тела теперь будет зависеть от экстенсивной мощи падающих капель, так как все ваши аффицируемые дождем состояния переживаются с различной сте-

пенью глубины, и эти падающие капли только с точки зрения климатолога кажутся внешними живым существам и растениям, но не вам, ибо ваше тело открывает в них свою экстенсивность, быстроту или медленность движений, жестов и любых других реактивных проявлений, которые необходимы, чтобы, допустим, без особого ущерба для здоровья выбраться из лесу или, напротив, задержаться в нем, пока идет дождь, — ведь это так замечательно — жить дождем! Интенсивности переживаний насыщают вас, и ваше тело впитывает дождь, как губка воду; это тело, когда-то бывшее вашим, становится частью дождевого тела. Вы не воспринимаете дождь, т.е. не делаете и не можете в данный момент сделать его объектом созерцания: вы в нем, он в вас... Ваше тело приобрело аффектированную широту и долготу и смещается в областях дождя, оставаясь послушным собственной широте переживания. Итак, *есть* событие дождя, которое не предполагает моей выделенности, моей центральной позиции в этом атмосферном явлении. Можно, конечно, сказать: “Я попал под дождь”. Однако это высказывание будет адекватным только с точки зрения моей внешней позиции. Дождевое тело — *промежуточно*, и все, что им захвачено, не составляется из некоего субъекта, страдающего от дождя или наслаждающегося им, и собственно самих капель воды, падающих с неба в силу определенных причин, не имеющих к попавшему под дождь никакого отношения. Дождевое тело, его ниспадающая капельная пелена все делает себе соразмерным — *дождевым*. “Чтойность” дождя заключается в его дождевых качествах, которые внедряются в сердцевину других вещей, событий, движений и преобразуют их во множество дождевых измерений; и это продолжается, пока “идет дождь”.

Тело без органов невозможно собрать, его необходимо освободить. Ведь что такое “собрать”? Это значит использовать в последующей конструкции уже готовые материалы и формы, это означает знать “наперед”, что они соответствуют целям именно этой сборки. Собрать из чего? Из того, что требует быть собранным. Части и органы тела собираются в целостную анатомическую картину. Фрейд пытается собрать диффузное, разбросанное в прегенитальном опыте тело маленького Ганса, и для этого ему уже необходимо знать, какие “органы” и какие “части” инфантильной телесности должны быть преобразованы в подходящий для сборки материал. В ходе анализа Фрейд даже

приводит рисунок-схему места, где произошел несчастный случай, свидетелем которого оказался маленький мальчик. Однако это “место” нарисовано как *план местности* (улицы), совершенно отчужденно от происшедшего события и отношения к нему маленького Ганса. И эта техника сборки повсюду проявляет себя. Фрейд собирается “просветить” маленького Ганса: научить его определенному языку, который установит порядок происходящих событий и их “смысл”, откроет маленькому Гансу тайную природу его навязчивых волнений и фобий. Задача непосильная — ведь перед ним не изощренный и полный отвлеченных знаний взрослый невротик, а всего лишь “маленький Ганс” — и тем не менее Фрейд берется за ее решение, забывая о том, что маленький мальчик “ничего не понимает” и, в сущности, рассматривает свои беседы с доктором-психоаналитиком как определенный вид игры, ведущейся не по его правилам. Ортопедия бессознательного, а не его исследование; или, другими словами, бессознательное исследуется лишь в плане его последующего и радикального устранения. Однако — и в этом Делёз и Гаттари безусловно правы — маленький Ганс *весь*, во всех своих переживаниях, интересах и поступках поглощен материей бессознательного и не имеет потребности выходить за границы ее распространения. Ризома маленького Ганса не допускает существования эдипизированных тел: тела отца, матери, лошади — в их психоаналитически ретушированных сексуальных и карательных функциях. Маленький Ганс — поскольку он находится во власти собственной ризомы — *не имеет тела*, соотношенного с устойчивыми функциями органов, т.е. лишен тела как организма: он постоянно смещается по линиям фобии, отыскивая выход из тех тупиков, в которые его загоняют мать и отец, подученные Фрейдом. И, конечно, его ризоматическое бессознательное уплощает величественные топики психоанализа и не сообщается с миром только посредством треугольника Эдипа. Все отношения, в которые он вступает, а точнее, “вовлекается”, для него равноценны, и ни одно не в силах отменить другое. Поэтому отношения Ганс—Отец, Ганс—Мать вовсе не являются центральными, но лишь одними из многих, и как все другие, откладывающие свой след на ризоме, дают ей новое измерение.

Вот почему необходима *карта* для тела без органов, техника картографии, без которой тело без органов остается непостижимым, слишком мистическим. Диаграммы и “картины” Фуко,

ориентировочные схемы в когнитивной психологии, топологические матрицы поведения Курта Левина, карты психодрам Морено, карты Леинга и Купера, основателей антипсихиатрии. Делёз и Гаттари — далеко не первые. Что же дает карта, почему мы видим такой устойчивый интерес к ней со стороны различных исследовательских стратегий?

Попробуем перечислить некоторые из свойств карты (техники картирования тел без органов).

1. Карта уплощает ценностные иерархии и разделы, уплощает в прямом смысле, поскольку удерживает на своей одномерной поверхности многомерное и способна изменять свою конфигурацию аффектов, вещей, элементов и событий при внесении в нее нового добавочного измерения.

2. Карта “схватывает” не формы, формации, субъекты и даже не отношения, а *силы*, вызывающие аффекты (цветовые, мускульные, световые, психомоторные и т.п.), и *аффекты*, заставляющие силы проявляться (вибрации, вращения, “отливы чувств” и их приливы). Карта — это всего лишь *место для записи*, причем опять-таки *случайной* записи того, что произошло или еще продолжает происходить; поэтому она не проективна и не регрессивна в своих отображениях, а *имманентна потоку реального*.

3. Картой отрицается господство предвзятой схемы или проекта, карта не калька, она не схематизирует того, что еще не произошло; она децентрирует положение субъекта по отношению к собственному телу и телу Другого, отменяет превосходство целого над частью. Карта всегда маргинальна, частна, уникальна, частична и поэтому открыта любой экспериментации.

4. Карта находится во времени события, т.е. запечатлевает не настоящее мгновение или его отдельный срез, не воспоминание или картину будущего, она останавливает время вообще, иначе говоря, оперирует самым моментом изменения, а не тем, что уже изменилось, потому-то она и обладает возможностью отображать *становление* и видеть в ставшем (получившем значение субъекта, сцену представления и закон Отца) *становящееся*.

5. Карта — не женская и не мужская, не для черных и не для белых, она ничья, она есть то, что есть, — сама реальность. Элементарная запись события идет так, как если бы событие записывало само себя. Субъекта записи не существует.

1. Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987, с.44—45 (пер.Елизаренковой Т.Я., Топорова В.Н.).
2. Бергсон А. Материя и память. СПб., 1914, с.146.
3. Там же, с.160.
4. Там же, с.71—72.
5. Там же, с.23.
6. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988, с.83—102.
7. Ницше Ф. Воля к власти. Киев, 1994, с.306.
8. Там же, с.315.
9. Там же, с.316—317.
10. Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch, Hague, 1969, S.143—172.
11. Valéry P. Reflexions simples sur le corps. — in: Valéry P. Œuvres, t.I. P., 1957, p.926—929.
12. Ibid., p.931.
13. Dolto F. L'image inconsciente du corps. P., 1984, p.22—23.
14. Pankow G. L'Homme et sa psychose. P., 1993, p.276.
15. Deleuze G. Logique du sens. P., 1969, p.107.
16. Laing R.D. The Divided Self. New York, 1969, p.57.
17. Merleau-Ponty M. Phenomenologie de la perception. P., 1969, p.175.
18. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974, с.296.
19. Там же.
20. Хрестоматия по истории психологии. М., 1980, с.194.
21. Lacan J. Ecrits. P., 1966, p.94.
22. Anzieu S. The Skin Ego. New Haven and London, 1989.
23. Stern D.N. The Interpersonal World of the Infant. New York, 1985.
24. Anzieu S. The Skin Ego, p.170.
25. Lacan J. Ecrits, p.113.
26. Lacan J. Le Seminaire. P., 1973, livre XI, p.121.
27. Ibid., p.106.
28. Мерло-Понти М., Око и дух. М., 1992, с.23.
29. Sartre J.-P. L'Etre et Néant. P., 1972, p.459.
30. Lacan J. Le Seminaire, p.119.
31. Sartre J.-P. L'Etre et Néant, p.462.
32. Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989, с.396.
33. Там же, с.396—397.
34. Ремизов А.М. Избранное. М., 1978, с.441—442.
35. Там же, с.449.
36. Valéry P. Œuvres, t.II. P., 1960, p.215.
37. Anzieu S. The Skin Ego. p.101—105; Montagu A. Touching. The Human Significance of the Skin. New York, 1986, p.14—15.
38. Арбан Д. “Порог” у Достоевского. (Тема, мотив и понятие.) — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976, с.19—29.
39. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983, с. 168—169.
40. См.: Катто Ж. Пространство и время в романах Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978, с. 44—47.
41. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с.316.
42. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с.44.
43. Там же, с.47.
44. Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. P., 1971, p.33.
45. Фреппс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. М., 1975, с.117.
46. Artaud A. Œuvres complètes, t.XIII. P., 1974, p.288—289.
47. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993, с.27 (пер. С.Исаева).

48. Artaud A. L'Ombilic des Limbes. P., 1954, p.63.
49. Арто А. Театр и его двойник. М., 1993, с.18.
50. Там же, с.146.
51. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. P., 1981, p.186—187.
52. Deleuze G. Logique de la sensation, vol.1. P., p.33.
53. Ibid., p.34—35.
54. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. P., 1981, p.196—197.
55. Ibid., p.189—190.
56. Ibid., p.202—203.
57. Фрейд З. Психология бессознательного, с.38—120.
58. Bateson G. Steps to an Ecology of Mind. New York, 1990, p.206—212.
59. Deleuze G., Guattari F. Anti-Œdipe, p.137.
60. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux, p.21-22.
61. Ibid., p.13—22.
62. Ibid., p.17.
63. Ницше Фридрих. Сочинения в двух томах. М., 1990, т.II, с.455—456.
64. Флоренский П.А. Органопроекция. — В кн.: Русский космизм. М., 1993, с.149—162.
65. Арто А. Театр и его двойник, с.161—162.
66. Deleuze G. Spinoza — philosophie pratique. P., 1981, p.6.
67. Ibid.

II. Тело и символ

Эффективность символа.

Телесный опыт в шаманистском сеансе:

К.Леви-Строс

Проблема, которую нам предстоит исследовать, чтобы понять, каким образом процедуры символизации при определенных условиях могут оказывать глубокое воздействие на телесные состояния, ясно сформулирована в двух известных текстах К.Леви-Строса — “Колдун и его магия” и “Эффективность символов” (входящих в состав книги “Структурная антропология”). В своем рассмотрении сделанного Леви-Стросом анализа шаманистского текста (песни-заклиная) я постараюсь выделить некоторые базисные топологические положения, без учета которых терапевтическая эффективность символической работы была бы просто невозможна.

Итак, что мы “имеем”? С одной стороны, *тело больное* (страдающее тело роженицы, разрушаемое болью; ведь у Леви-Строса речь идет о помощи шамана в трудных родах); с другой — выздоравливающее тело роженицы, вновь обретающее свое место, входящее в символический порядок, освобожденное от боли и патологических нарушений благодаря искусству шамана-врачевателя, — *тело в символе* (или тело, вступающее в символ). Это “в” чрезвычайно важно акцентировать, ибо в дальнейшем мы будем иметь дело с двумя состояниями тела: одно — негативное, патологическое — не может быть *в* символе и находится на опасном удалении от тех возможных символических процедур, которыми владеет шаман и то сообщество, от чьего имени он выступает в терапевтическом сеансе; другое состо-

яние — нормальное и здоровое — никогда не может быть *вне* символа, всегда пребывает в сфере его непрерывного воздействия.

Что значит *быть-в-символе* и что значит *быть-вне-символа*?

Обратимся к Леви-Стросу, чья мысль будет служить ориентиром для наших последующих выводов.

Итак, сеанс начинается: шаман говорит, поет, танцует, манипулирует предметами; больная молчит.

“Все происходит так, как если бы исполнитель обряда пытался заставить больную, чье восприятие реальности приглушено, а чувствительность обострена страданиями, отчетливо и сильно пережить, вновь пережить исходную ситуацию, мысленно восстановить ее в мельчайших подробностях. Эта ситуация влечет за собой целую цепь событий, *предполагаемой сценой для которых служит тело и внутренние органы больной*, т.е. песнь переходит от самой прозаической действительности к мифу, от физических явлений к явлениям физиологическим, *от внешнего мира к внутренности тела*. Но благодаря специальной технике внушения, пользуясь патологическим состоянием пациентки, шаман создает такие условия, при которых эти мифические события, происходящие *внутри тела больной, приобретают жизненность реально пережитых фактов*”¹.

По мере развертывания событий в песне-заклинании

“...во все убыстряющемся темпе чередуются физиологические и мифические темы, словно шаман старается стереть грань между ними и уничтожить их различие в восприятии больной”².

“Темы переплетаются — как и больная... *страдания роженицы принимают космические размеры*”³.

Больной под руководством шамана, призывающего добрых духов на борьбу со злыми, необходимо пройти “сложный путь”,

“...определенный настоящей *мифической анатомией*, соответствующей не столько истинному строению детородных органов, сколько некой *эмоциональной географической карте*, на которой отмечены все укрепления противника и все точки перехода в наступление”⁴.

Остановим цитирование, чтобы поразмышлять над одной уже достаточно очевидной для нас операцией, которая используется шаманом, — *операцией увеличения*. Эта операция (пусть еще в качестве начальной) уже позволяет ввести в символическое измерение восприятие, телесный опыт страдающей больной. Что необходимо делать в самом начале сеанса? — необходимо попытаться развести *тело больной* и переживаемую ею *родовую боль*. Как это сделать? Если можно сказать, что боль овладела телом женщины и ее подавляющее господство над всеми чувственными состояниями роженицы требует от последней активизации собственных защитных ресурсов, то они в начальной стадии сеанса явно ограничены, поскольку в попытке

воспрепятствовать углублению болезненного состояния и предотвратить разрушительное действие боли роженица блокирует мышечную систему родового тракта, чем лишь увеличивает боль. Используя повседневный язык, я бы мог сказать, что *роженница никак не может “расслабиться” и посредством этого освободиться от боли*. Эта неудачная попытка самозащиты, конечно, влияет на сами роды в разной степени, но тем не менее она всегда существует; и если ее недостаточность не всегда оказывается патогенной, то во всяком случае может влиять на углубление чувства боли. Итак, боль — одно из главных препятствий, поэтому необходимо *отделить тело от боли* и найти способ сместить внутреннее восприятие рожаящей женщины, сконцентрированное на мышечном ступоре, во *внешнее*. А это значит сделать больную участником спектакля, в котором ее роль будет скорее совпадать с ролью зрителя, т.е. прибегнуть к своего рода *визуальной анестезии*. Представить себя (любого из нас) вне своей боли, когда она нас раздирает, просто “убивает”, конечно, трудно, но шаман делает именно это. Шаман экстериоризирует внутреннее состояние больной, располагая его на *сцене* — как если бы существовал уникальный “экран”, демонстрирующий во всех деталях, значениях, “смыслах” *внутреннюю анатомию пораженного органа*. Матка роженицы проектируется в значительном увеличении на внутренний, психический экран сеанса, теперь она — сцена, а роженица — сопереживающий зритель. На этой сцене шаман как бы замещает роженицу, играя отчасти ее роль и не переставая вместе с тем быть режиссером всего спектакля. Сценические функции шамана умножаются, он движется от одной роли к другой, пытаясь вывести роженицу из стадии болевого шока. *Операция увеличения матки* (до космических размеров) *позволяет больной “увидеть” свою боль в ее проекции на мифический континуум*.

Вполне допустимо сомнение: почему роженица не только склонна признать действия шамана, но и полностью подчиниться им; вероятно, между шаманом и больной должно располагаться некое единое состояние мирового (мифического) Закона, предданное любым другим состояниям? Почему и исходя из каких оснований можно утверждать, что указанная операция увеличения матки оказывается первым шагом на пути к успешному разрешению родов? Совершенно ясно (во всяком случае для самого Леви-Строса), что, например, современный европеец не может быть выведен из болевого шока подобной шаманистской

операцией — ему мало демонстрации его внутреннего переживания в размерах космического События. Следует повторить: в шаманистском сеансе что-то должно предшествовать операции увеличения, что-то, что делает саму операцию эффективной. Конечно, без определенным образом конвенционально структурированного пространства жизни, без *ритуала* излечения (со всеми его тщательно отрепетированными ролевыми позициями), в котором все роли получают “смысл”, успешные роды, выздоровление больной не могло бы состояться. Шаман поет свою песнь-заклинание, танцует, имитирует поведение духов “злых” и “добрых”, впадает в трансы и т.п. — но прежде всего *говорит для и за того, кто его слушает и кого он исцеляет*. Больная не говорит — она должна слушать, и только слушание может избавить ее от боли. Нельзя также забывать и о том, что болезнь (физическая причина страдания, центрированность на боли, приводящая к физиологической блокаде больного органа и к смерти) является катастрофическим событием в архаическом сообществе. Болезнь, став событием, разрушает психоиндивидуальное и психосоциальное символическое единство, благодаря которому любой член сообщества ощущает себя в границах мифологического универсума, где все означено и один символ переходит (я бы даже сказал: *перетекает*) в другой, а тот — в следующий, и где, в сущности, нет и не может быть событийной реальности (такой реальности, которая, как известно, проявляясь, обходится без символического). Член архаического сообщества не может быть посторонним свидетелем (занять, например, этнологическую или созерцательную позицию), он всегда “включен” — он адепт. Доступность символа, смысловая или эмоциональная, нуждается в адепте, который всегда “путешествует” *внутри* символически означенного пространства, а не *вне* его. Архаический универсум является сверхозначенным пространством и в этом смысле непроницаем для События даже в своих самых хрупких связях. Всякая *остановка* процесса означивания вызывает катастрофу. Когда я говорю о доступности символа, то имею в виду следующее: доступ к символу предполагает включенность адепта в его действие, символ не может быть опознан, принят вне этой “включенности”. Отсюда, как мне представляется, и три — по крайней мере — порядка символов:

1) одни символы — это те, в которые мы включены и автоматически, бессознательно “переживаем в себе” их смысловое и

аффективное содержание, никогда не покидая созданное ими психическое пространство;

2) другие — это те, в которые мы пытаемся как бы включиться, но только для того, чтобы их понять, обрести знание по поводу них, чтобы затем оперировать ими чисто формально на основе этого знания и понимания;

3) наконец, третьи — те, в которые мы не можем вступить ни при каких обстоятельствах, а иногда и не в силах получить “знание” о них, это *мертвые символы* (например, символы другой веры и есть “мертвые символы”. Я бы сказал и больше. Символ, который не воспринимается, т.е. не находится в поле собственной эффективности, является “мертвым символом”. Мертвые символы могут быть также хранителями психосоматической информации о некоторых *событиях*, по поводу которых и была создана та или иная архаическая система символов. Можно, конечно, сказать и так: не существует мертвых символов, существуют лишь те символы, о которых мы ничего не знаем, и поэтому они не символы; никакой из символов не может быть мертвым, — *мертвым*, т.е. остановившимся, является лишь событие, — ибо символ не вещь, а совокупность операций, позволяющих адепту воспринять информацию о себе и о том событии, в которое он включен).

Между физиологическим рядом, нарушенным в своих отправлениях (болезнь, страдание, смерть, кровь), и рядом жизни — а жизнь реализуется символически — *вдруг* образуется “дыра” со знаком минус (*недостаток символизации*), сквозь которую идет утечка символических содержаний; ее необходимо устранить, грубо говоря, необходимо “заделать дыру”, оставленную прохождением события (боли) через символическую ткань. Больная, вступая в событие болезни, выбрасывается из социума, ибо боль притупляет “чувство” символического и больная перестает различать символические ценности, нуждаться в них. Вот почему в шаманистском сеансе речь идет об устранении, заделывании этой дыры. Ритуал в целостности своих операций выступает машиной, неизменно поддерживающей жизнь (и обязательно, чтобы символические операции, которые в нем применяются, имели бы подкрепление со стороны мифической мысли). По отношению к телу роженицы шаманом проводятся две совместно осуществляемые операции: одна, как мы уже говорили, *увеличение*, другая — *уменьшение*. Первая *увеличивает*

тем, что уменьшает, тогда как вторая *уменьшает* тем, что увеличивает. Попробую пояснить. Страдающее тело для самой больной получает два перцептивных измерения: она видит, как анатомия ее страдающего органа начинает совпадать с удивительной картографией мифического пейзажа, и орган полностью переходит во внешний себе образ, утрачивая болезненную локализацию внутри ее тела. Тело роженицы замещается содрогающейся маткой, матка с удивительной точностью проецируется в мифическом ландшафте; тело больной, замещенное органом, увеличивается в размерах, расширяется, и, следуя этому, преобразуется восприятие больной: *она с удивительной определенностью видит все мифологически прорабатываемые детали своего больного органа*. Другими словами, благодаря увеличению органа сама больная оказывается *внутри* его, претерпевая *уменьшение* реальных границ своего тела. Интроскопия оказывается и экзоскопией: больная теперь — внутри собственного органа, внутри мира-матки. Процесс увеличения поддерживается операцией символического уменьшения — точнее, поразительно дотошной детализацией борьбы шамана со злыми духами, ибо участвующие в битве духи-помощники могут оказываться как микроскопическими, так и бесконечно великими существами; их величина зависит от воображаемых размеров мира-матки и от тех препятствий, которые они должны преодолеть. Они должны проникать туда, куда невозможно проникнуть, причем, как замечает Леви-Строс, их проникновение в матку осуществляется не без участия самой больной. Эти мельчайшие существа, являющие собой различные лики чистого добра, проникают в больную и как бы раздвигают своим проникновением родовой канал, поэтому символизированный орган больной раздувается, распространяется, обретает необычайные размеры. Тогда больная *физически* чувствует их проникновение и борьбу, представляемую шаманом во всех подробностях, в которой она принимает участие тем, что видит и слушает.

“Но в то же время появление каждого духа сопровождается подробнейшим его описанием, равно как и магическое снаряжение, которое он получает от шамана, обстоятельно перечисляется: черные жемчужины, огненные жемчужины, темные жемчужины, круглые жемчужины, кости ягуара, округлые кости, горловые кости и еще много разных костей, серебряные ожерелья, кости броненосца, кости птицы керкетолли, кости зеленого дятла, кости, из которых делают флейты, серебряные жемчужины”⁵.

Таким образом, шаман с поразительным мастерством пользуется операциями уменьшения—увеличения, чтобы победить боль (злой дух болезни) и как бы заставить больную пройти путь к выздоровлению, который можно определить как путь *оборачивания*. Операции уменьшения—увеличения приводят к *оборачиванию* одного состояния психики в другое; из немоты, невыразимости болезненного состояния — к последовательно рассказываемой истории болезни и конечной победе над болью.

Эти операции кажутся простыми, однако это далеко не так. Ведь когда тело больной, страдающей от боли, оказывается сведенным к пораженному органу, то шаман прибегает к сильнейшему увеличению органа и тем самым пытается сделать больную внешним наблюдателем собственной боли. Это *начальное увеличение*, и оно достигается действием рассказа, мифическим языком. Больная, как мы уже говорили, именно после этого увеличения оказывается зрителем собственной боли и вместе с тем остается *внутри* этого мифологизированного мира, постепенно по ходу песнопения наделяемого значениями и смыслом. Боль лишена смысла, и всякий смысл устраняется болевой атакой. Мир матки — это сцена, где воцаряется шаман, и он требует от своего единственного зрителя-слушателя полного внимания. Матка — символ мифической географии, но символ, который действителен в том случае, если больная находит в себе силы не только признать его, но и пережить как особое психическое пространство. Другими словами, матка, ставшая эффективным символом, организует это пространство, без которого, собственно, невозможно говорить об успехе лечения. Двойственное положение больной: *вне своего (больного) органа, но в том мифическом пространстве, которое воссоздано шаманом на основе символа матки*. Шаман использует технику бриколажа (bricolage), суть которой заключается в придании вещам, инструментам и объектам повседневного опыта *дополнительного измерения* (оно может быть ментальным, психическим, психосоматическим и т.п.)⁶. Никакая вещь в мифологическом социуме не имеет конечного и необходимого значения, более того — она находится как бы на пересечении различных потоков значения, явных или неявных, которые шаман и пытается, в зависимости от ситуации, реактивировать. Другими словами (и прибегая еще к одному понятию Леви-Строса), шаман работает со “сведенными моделями” реальных объектов, в каждом отдельном случае и в зависимости от ситуации устанавливая *маш-*

*таб сводимости*⁷. Приведенное выше перечисление различных элементов магического снаряжения, которыми наделяются духи-помощники, указывает на этот масштаб: вещь, а точнее, некие “остатки и концы” вещей обретают дополнительную психическую силу, в которую верит, должна верить больная. Магическая мощь шаманистского искусства как раз и заключается в том, чтобы эффективно манипулировать не столько реальными объектами, сколько их дополнительными измерениями, психическими силами. Со своей стороны, психические силы выявляются в инертном, “случайном” объекте благодаря его преобразованию через масштаб сводимости. Чтобы получить дополнительное измерение, реальный объект должен быть *уменьшен* или *увеличен* по сравнению со своей прежней формой или качеством. Мифический континуум пульсирует в разнообразных масштабах сводимости и в силу этого то расширяется, растет, раздувается, захватывая собой все, то уменьшается, сводится к самому мельчайшему, почти не приметному существу или объекту. Конечно, эти операции по масштабу сводимости (уменьшение—увеличение) не следует понимать физически однозначно, так как речь идет лишь о том, чтобы наделять любую вещь дополнительным качеством жизни и тем самым лишать ее других, если это необходимо.

Больная должна “видеть”, что окружающий ее мир наделен неисчислимым множеством значений и что в нем нет ничего, что не имело бы смысла. Болезнь, эта прореха в символической ткани архаического социума, не может быть сведена к материальной причине (нарушение жизнедеятельности органа), она находится на пересечении множества психических сил, дополнительных измерений. Не существует болезни как *факта*, болезнь есть символ неявленных сил, их-то и пытается выявить шаманистский сеанс. Вот почему Леви-Строс так настойчиво подчеркивает ориентированность шаманистского ритуала на борьбу со всякого рода разрывами, дырами, событийными остановками. Боль — это разрыв, и она пытается уничтожить все те дополнительные измерения, которыми наделено символическое тело больной. Посредством боли проявляется *тело как таковое* — в своей отторгнутости и беззащитности и, с точки зрения члена архаического сообщества, лишенное смысла. *Человеческое тело, вырванное из своих дополнительных символических измерений и качеств, есть тело, которое не существует и не*

может существовать. Победить боль — это, в сущности, “заштопать дыру”, которую оставило после себя тело, когда попыталось с помощью боли выйти за пределы мифологического континуума и отказаться от сил жизни, питающих внетелесные измерения тела.

1. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с.171.

2. Там же.

3. Там же, с.172.

4. Там же, с.173.

5. Там же, с.172.

6. Наиболее подробно техника бриколажа описана в кн.: Lévi-Strauss C. La Pensée sauvage. P., 1962, p.26—44.

7. Ibid., p.34—35.

Мыслить смерть:

Г.-В.Лейбниц, Г.-Х.Андерсен

В философской классике можно найти истинные примеры героизма и бесстрашия, и среди них — *мысль о смерти*. Мыслить смерть — это значит бороться с ней и побеждать. Лейбницевский проект монадологии не должен сводиться к школьной теории универсума; во всяком случае, он относится не только к ней или к естественно-научным изысканиям философа. Следует также обратить внимание и на экзистенциальные измерения лейбницевского мира мысли, откуда изгнана смерть как символ конечного существования. Изгнана посредством ряда онтологических допущений и постулатов, самой логикой мысли. Всякое представление об эксцессе, разрыве, скачке, зиянии, т.е. всякое представление о разрыве непрерывности существования должно быть устранено. Устранить точку разрыва — значит устранить мысль о ничтожимости бытия; ибо невозможно “помыслить”, что какая-нибудь самая великая или самая мельчайшая живая форма может быть уничтожена. Лейбниц вводит ряд постулатов:

— непрерывность всех состояний и форм мира;

— предустановленная гармония, которая позволяет всему, что *есть*, вступать между собою во внетелесные и телесные гармонии, лады, единые тональности и резонанции;

— “лестница” универсума, благодаря которой всем живым существам предпослан непрерывный переход из одной формы существования в другую, в которой нет ни одной выпавшей ступени или звена;

— мир непрерывен потому, что завершен, и завершен потому, что непрерывен.

Смерть нейтрализуется тем, что она представляется в качестве принципиально невысказанной. Если существует идеальный мир мышления, мир более реальный, чем какой-либо другой, и если существует равный ему по своим идеальным характеристикам мир природы, и если, наконец, мы принимаем гипотезу Лейбница, что универсум состоит из бесконечно малых единиц, *монад*, то именно эта бесконечная идеальная делимость мира природы снимает проблему смерти; экзистенциальной смерти — “этой”, “той” или “моей” — не существует, поскольку в самом устройстве мира нет места для смерти, ибо никто не рождается и никто не умирает, и сама жизнь как идеальный

мыслительный образ в своих бесконечно малых и неуничтожимых единицах дается через предустановленную гармонию. Итак, то, что происходит с человеком в момент смерти, не есть умирание, и “мысль о смерти” является — если взглянуть как бы “изнутри” — не интенсификацией сознательного, экзистенциального опыта (С.Киркегор), а лишь экстенсивным разложением частей физического тела под действием других тел, которые в результате не исчезают, а преобразуются в другие тела, более сложные или более простые. Смерть не имеет никакого особого метафизического смысла и оказывается случайным столкновением человека с внешней, чуждой ему силой, лежащей за пределами его жизни как разумного существа. В сущности, тот, кто *видит* смерть, имеет “замутненное”, “неясное восприятие”, не соотношенное с “чистым восприятием”, *восприятием в Боге*.

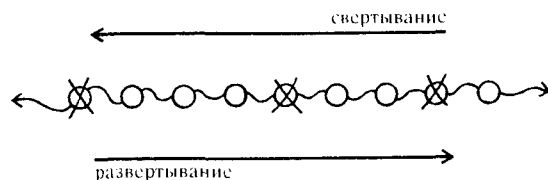
“В этом кроется одна из величайших тайн природы, ибо всякая природная органическая машина (такая, какую можно видеть у животных) со всеми ее тайниками и закоулками неразрушима и всегда располагает запасным оборонительным рубежом против какого бы то ни было натиска и насилия. Таким образом она сохраняет свое существование и остается одной и той же в развертываниях, свертываниях и преобразованиях, подобно тому как шелковичный червь и бабочка представляют собой одно и то же животное...”¹

“В смерти, или в том, что имеет видимость смерти, ибо я считаю ее лишь свертыванием (*enveloppement*), никто не теряет ни жизни, ни чувства, ни разума, но что мешает нам в течение некоторого времени отдать себе в этом отчет, так это спутанность (*confusion*), иначе говоря, мы обладаем тогда бесконечным множеством малых перцепций, среди которых нет ни одной, которая бы заметно отличалась от других. Вот почему в малоотчетливом сне и в обмороке мы сохраняем память о жизни”².

“Ничто не сможет уничтожить все органы этой субстанции, так как материя обладает существенным свойством повсюду быть органической, и организованной (*artificieuse*), ибо она есть результат и непрерывная эманация верховного разума, хотя эти органы и результаты организации должны чаще всего обнаруживаться в малых частях, которые для нас невидимы, о чем нетрудно догадаться, судя по тому, что мы видим. Тем самым вновь подтверждается то правило, что *все обстоит так же, как здесь*, в невидимом, как и в видимом. Из этого также следует, что в силу естественного порядка вещей и со строго метафизической точки зрения не существует ни рождения, ни смерти, а есть лишь развертывание и свертывание (*développement et enveloppement*) одного и того же одушевленного начала (*d'un même animal*)”³.

“Поэтому никогда не бывает также ни полного рождения, ни совершенной смерти, в строгом смысле, состоящей в отделении души. И то, что мы называем рождениями, представляет собой развития (*développements*) и увеличения, а то, что мы зовем смертями, есть свертывания (*enveloppements*) и уменьшения”⁴.

Как мыслить смерть? Мыслить смерть следует не негативно, а позитивно (Р.-М.Рильке). Ведь монада — есть *не физическая точка*, а мельчайшее тело-зеркало, отражающее в себе универсум, но и сама монада — это универсум, состоящий из мельчайших зеркалец, отражающих в себе универсум монады и т.д. Зеркальце в зеркальце — всеобщая, поперечно проходящая кривая отражений, на которой располагаются монады как неуничтожимые метафизические точки совокупных отражений. Вводимое Лейбницем различие между искусственными и естественными машинами должно укрепить эту аргументацию, ибо искусственная машина не является машиной в каждой своей части, в то время как естественная машина даже в своих наименьших частях продолжает оставаться машиной. Любое тело, рассматриваемое в качестве естественной машины, всегда остается бесконечным объектом во всех своих наименьших и наибольших частях. Другими словами, любой естественный автомат (машина) является в своих изменениях или бесконечно великим или бесконечно малым. Поэтому жизнь находится как бы между двух бесконечно актуальных пределов, а не между рождением и смертью: она свертывается или развертывается, расширяется или сжимается: свертывается в бесконечно малое, развертывается в бесконечно большое. Представим это себе схематически:



Каждая из этих точек-пересечений будет, допустим, означать для нас *точки перехода* или физические пределы существования определенной формы живого (рождения—смерти) в зависимости от роста или уменьшения витальных сил. Существование определенной естественной машины протекает от одной точки-пересечения до другой, где одна точка-пересечение сменяется другой точкой. Казалось бы, здесь мы можем говорить о символе смерти или о том, что мы привыкли называть ничтожеством, небытием, ничто, тьмой, несуществованием. Так оно и есть. И в то же время, с точки зрения Лейбница, есть лишь “неясное, смутное восприятие” отдельной формы по отношению к собственному процессу развертывания—свертывания; с точки

зрения же других точек-пересечений любая отдельная точка-пересечение есть лишь *знак преобразования одного в другое на лестнице живого*. Не можем ли мы в таком случае говорить о смерти предельно просто — как об операции преобразования бесконечного ряда живых существ (тех, которые нами воспринимаются, и тех, которые нами не воспринимаются)? Итак, то, что мы называем смертью, с точки зрения божественного сознания является лишь операцией преобразования отдельных серий. Не более. Конечно, раз мы наносим на линию точки, то точка-пересечение и будет геометрическим выражением смерти. И это предположение будет определять наше восприятие лейбницевской доктрины до тех пор, пока мы не поймем тип связи между точками-пересечениями. Как происходит преобразование? Ответ на этот вопрос даст нам представление о *телах*, которые *преобразуются*. Ведь предположить, что все тела представляют собой *тела точечные* (т.е. или сыпучие или жидкие, делимые на мельчайшие крупички, атомы, зерна, капли и т.п.), значит предположить необходимый скачок между одной телесной точкой и другой. А именно это-то и недопустимо для Лейбница: он отвергает “непрерывность, составленную из точек”. Вот почему он вводит принципиальное различие между *телом жидким* и *телом сгибаемым*:

“Есть большая разница между *совершенной жидкостью* и *повсюду сгибаемым телом*. Я не допускаю ни атомов (Гассенди), т.е. совершенно твердого тела, ни тонкой материи Декарта, т.е. совершенно жидкого тела; и однако, не только не отрицаю тела, повсюду сгибаемого, но даже думаю, что таково всякое тело, как я это покажу в другой раз. Приняв совершенно жидкое тело, нельзя отрицать крайнее деление, т.е. деление на наименьшие части; а тело, повсюду сгибаемое, но не без некоторого, и притом неравномерного, сопротивления, должно иметь части, все еще связанные между собой и только различным образом расположенные и перепутанные; поэтому разделение непрерывности надо уподобить не песку, распадающемуся на отдельные песчинки, а *бумаге или ткани*, которая может образовывать *складки*: хотя число складок ничем не ограничено и они могут быть все меньше и меньше одна другой, однако тело никогда не распадется на точки или наименьшие части. Жидкость же всегда имеет некоторую вязкость, и поэтому хотя она и делима на части, однако не все части частей делимы, а в конце концов только изменяют свою форму; таким образом, не происходит распада на точки, хотя каждая точка отличается от другой движением. Например, если мы, без конца складывая тунику, определим, чтобы не было столь малой складки, которая не разделялась бы новой складкой, так что нельзя было бы указать на тунике ни одной точки, которая не имела бы отличающегося от соседних движения, все же эта точка не оторвется от остальных и нельзя будет сказать, что туника разделена на точки, но складки, хотя и бесконечно уменьшаясь по сравнению одна с другой, все время остаются протяженными телами, и части никогда не обращаются в точки, но все время остаются только крайне малыми”⁵ (курсив мой. — В.П.).

Физический образ “повсюду сгибаемого тела” должен помочь нам прояснить лейбницевское понимание смерти. Смерти не существует, поскольку то, что мы называем смертью, является просто смутным, нечетким восприятием, может быть даже таким микровосприятием, которое не нуждается в действующем, активном теле и, следовательно, представляет собой тончайшую материю языка. *Восприятие без тела* и есть, собственно, то, что можно назвать смертью в нашем обычном понимании, ибо смерть непостижима именно в своем действии: ведь тот, кто, допустим, переживает смерть, находится как бы *внутри* ее, а не *вне*, и поэтому не в силах знать, смерть ли это или смутное, нечеткое воспоминание, забытие, обморок. За физическим распадением организма вовсе не следует потеря восприятия. Как нельзя сказать или, точнее, сделать выбор между одним состоянием умирания и другим: некто уже мертв или еще жив, хотя мгновение смерти уже наступило, а если оно наступило, то тот, кто мертв, уже не имеет отношения к смерти как акту умирания, а тот, кто жив и еще не умер, скорее относим к жизни, чем к смерти. Между двумя точками, отмеченными на линии жизни-смерти, Лейбниц так и не находит посредствующего переходного состояния, которое можно было бы назвать смертью. И поскольку божественный разум обустроил универсум по закону непрерывности, то он исключил смерть в качестве причины, исключил обрыв, зияние и не допускает никаких скачков в переходе из одного состояния (живого) в другое (мертвое). На долгом пути разнообразных способов доказательства своей правоты Лейбниц наконец-то формулирует проблему:

“Харин. Но, скажи, прошу тебя, каким образом переносится тело из точки *B* в точку *D*, раз мы устранили момент перехода или промежуточного состояния?”

Пацидий. Думаю, что это лучше всего можно объяснить, если мы скажем, что тело *E* некоторым образом *угасает и уничтожается* в *B*, а затем *снова создается и возникает* в *D*. Это можно назвать новым прекраснейшим словом “транскреация”, и здесь очевидно происходит как бы некий скачок из одного шара — *B* в другой — *D*, но это не такой скачок, как тот, который мы отвергли, потому что эти два шара не отстоят один от другого.

[...] за причину того, что вещь, которая перестала существовать в каком-то состоянии, начала существовать в другом *без какого-либо перехода*, можно принять только некую *постоянную субстанцию*, которая и уничтожила прежнее состояние и произвела новое, ибо новое состояние никоим образом не следует с необходимостью из прежнего”⁶(курсив мой. — В.П.).

В моменте свертывания есть уже другой момент — *развертывания*, они, я полагаю, одновременны, ибо предполагают участие вечно творящей, трансактивной субстанции, которая соединяет их в одной точке и которую скорее всего нужно признать за *метафизический интервал*. Всякое развертывание есть свертывание, а всякое свертывание есть развертывание, и они одновременны, но смежны в пространственных терминах. Вот почему Лейбниц отрицает самостоятельность физических и математических точек, которые не позволяют понять непрерывность телесных существований универсума. Только *метафизическая точка, точка-субстанция* является транскреативной (ее также можно назвать *моральной точкой* или *точкой-монадой*). Итак, смерть входит в порядок бессмертного бытия лишь как *знак повторного творения*, а не как знак конца существования. Когда Лейбниц обсуждает строение материи, полагая, что она представляет собой совокупность складок, подобных складкам ткани или бумаги, и при этом говорит о материи как субстанциальном феномене, нам становится очевидной связь этих рассуждений с проблематикой смерти. *Тело как тело* “повсюду сгибаемое” есть *тело-субстанция*, которое в каждой своей складке открывает новую форму существования, и даже если прежняя складка стирается, ее след отпечатывается на материи и не может быть стерт, как не может быть стерто даже самое смутное восприятие. Всякое живое тело движется не только физически; и, поскольку оно движется, оно соприкасается с другими телами; моменты касания движущихся тел как бы раздваиваются на две точки касания, между которыми необходимо предположить существование *времени касания*, — отсутствующего и присутствующего — и в самом своем зиянии остающегося наполненным, — это *время-между-сейчас*, ибо время касания располагается посреди двух точек, между которыми не может быть дополнительного (неучтенного нами) переходного состояния, поскольку *этими точками одно тело, касаясь другого, сгибается или отгибается*. Тело “повсюду сгибаемое” есть тело, в котором свернуто множество других мельчайших тел, находящихся — опять-таки — в движении, т.е. сцепляющихся и расцепляющихся, сгибаемых и сгибающих, развертывающихся и свертывающихся. *Тело сгибаемое-сгибающее* существует только в этом транскреативном промежутке и поэтому находится вне времени и пространства. С *метафизической точки зрения истинное тело есть тело сгибающее*, т.е. разновидность

фигурной складки на материи универсума; и поэтому оно не может быть сведено ни к физическому, ни к математическому образу точки и, в сущности, является не *точкой* (не нужно даже в переносном смысле определять его как точку), а *сгибом, актом сгибания, т.е. некоей кривой*, также не сводимой, со своей стороны, ни к математической, ни к физической кривизне зримых поверхностей мира. В *точке-сгибании* не предполагается акт человеческого участия (со всем чувственным аппаратом), ибо это то незримое, что дает нам зримость, но само не открывается через даваемое.

В точке-сгибе что-то бесконечно возрастает, разворачивается, а что-то в то же самое время, напротив, бесконечно уменьшается. В этой точке всегда существует предел одного существования по отношению к другому, и тот, кто превосходит предел, возрождается для другой жизни в другом типе существования, но никогда не гибнет и не переходит в ничто. В одном случае это может быть существованием человеческим, где восприятие соотносится с телесной машиной, в другом — *восприятием без тела*, смутным и неясным, но которое, однако, может соотноситься с удивительными и чудесными телами, доступными Лейбницу только в мечтах, посещавших его в то время, когда он писал очередной параграф своей “Монадологии”:

“18. Всем простым субстанциям, или сотворенным монадам, можно бы дать название энтелехий, ибо они имеют в себе известное совершенство [...] и в них есть самодовление [...] которое делает их источниками их внутренних действий и, так сказать, *бестелесными автоматами*”⁷ (курсив мой. — В.П.).

Не эти ли монадные превращения испытывает герой Свифта, когда находится в обморочных состояниях, где мир начинает то бесконечно возрастать, то бесконечно уменьшаться, причем независимо от тела самого героя, как если бы он каждый раз действительно пересекал границу жизни и становился существом чистого восприятия. Обмороки, с которых начинается повествование, это упоминание о случившейся смерти, переживаемой — как и должно быть — *бестелесно*. Однако еще более удивительны лейбницеvские опыты, которые повторно являют себя, когда мы читаем Г.-Х.Андерсена. Что это за мир, населенный удивительными мельчайшими бессмертными существами? Не являются ли они непосредственными переложениями идей Лейбница, которые мы только что обсуждали? Некоторые правила чтения: *если в повествовании появляется мельчайшее,*

кукольное существо, это значит, что мы должны разгадать структуру символа смерти. “Большие” (“нормальные”) тела исчезают, чтобы появились мельчайшие, предельные простые субстанции, “души”, “монады”; и весь этот мир проявляет себя в почти явной оппозиции к миру больших тел, ведь только в последнем символ смерти есть реальность конкретного события. Все это происходит за пределами этого мира видимых смертей, существует и может существовать только в форме чистых и смешанных бестелесных восприятий. Отсюда, собственно, и сама стратегия предельного свертывания телесного начала в той точке, где телесные признаки более не ощущаются и, в сущности, невидимы или вовсе отсутствуют. В отличие от малого мира, где воплощаются чистые идеи “добра”, большой мир страдает от болезни к смерти (С.Киркегор). Смерть ограничивает большой мир и в то же самое время является точкой перехода — *транскреативной точкой* — от нечистого мира к *миру этической чистоты*. *Смерть есть событие, которое совершается в большом мире, но не имеет силы (как зло) по отношению к малому миру добра.* Сказки Андерсена — это своего рода хранилище чистых, бестелесных восприятий, наивных и прозрачных; стоит представить себе один опыт собственного положения в нормальном мире, где восприятие будет соотносено с телесной машиной, находящейся в определенном месте и, конечно, влияющей на возможность движения как самой этой машины, так и чреды восприятий. Другой же, правда, трудно представимый, опыт откроет нам удивительную *быстроту* восприятия, не связанного с телесными и органическими образами; восприятие здесь сориентировано по иному, смежному ему, восприятию и может быть то ярким, то смутным, а то и вовсе неразличимым; тут вы обладаете соответствующей вашей быстроте восприятия “телесной” формой, которая только увеличивает быстроту смещений — вы как бы находитесь в (времени) смерти, и она может длиться бесконечно, ибо не соотносена с некоторой конечностью переживания смерти. *Это и есть переживание смерти как другого порядка бытия, и это переживание транскреативно — им открывается новый необычный горизонт существования* (“дюймовочка” — девочка-цветок, или маленький эльф, становящийся цветком, а цветок выделяет запах, т.е. еще более мельчайшие единицы “материи”, которые и убивают убийцу, восстанавливая справедливость, поправную в большом мире). Следует заметить и то, что большой мир, чуть было не приз-

нанний нами за нормальный, также исчезает — *ибо соотношение смерти—жизни смещается в единый план повествования*, где в одном времени уменьшается и увеличивается фигуративность обыденных, телесно и физически представляемых образов. Одно уменьшается, в то время как другое начинает расти, увеличиваться. Работают одновременно как телескопическое, так и микроскопическое устройства — *эта оптика будет теперь отличать зло от добра*.

1. Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах, т.3. М., 1984, с.383.
2. Там же, с.388.
3. Там же, с.390—391.
4. Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах, т.1. М., 1982, с.426.
5. Там же, т.3, с.252—253.
6. Там же, с.263.
7. Там же, т.1, с.416.

III. Тело и плоть мира

От феноменологии к топологии
телесного образа:

Э.Гуссерль, М.Мерло-Понти

Предварительные замечания Прежде чем обратиться непосредственно к анализу нашей темы, я хотел бы дать пояснение к понятию *перехода* (от феноменологии к топологии). Этот переход наиболее четко просматривается в поздней философии М.Хайдеггера и М.Мерло-Понти. Однако “переход” не следует понимать как нечто промежуточное между двумя отдельными методами описания телесного опыта: феноменология насыщена топологическими импликациями и следствиями, а это значит, что она может открыть нам (не стремясь к этому) топологические границы собственных методологических установок, в то время как *топологический подход* остается непереводаемым на язык феноменологического конституирования мира и субъективности. Топологический анализ — это критика феноменологического метода и установление его границ.

И еще одно пояснение. При всем стремлении к упорядочиванию мыслительного материала Гуссерль не был традиционным философским систематиком — стремился им быть, но не был. Может даже показаться, что перед ним все время витает идеальный образ философского произведения со всеми приметами схоластического трактата, так он увлечен рубрицированием,

выделением глав, параграфов и подпараграфов, установлением все более тонких границ между каждым из используемых терминов. Погружаясь в изучение гуссерлевских текстов, мы начинаем постепенно понимать то, что их автор никогда не имел изначального архитектурного плана мысли и что его феноменологические исследования не определяются заданным результатом. Его мысль движется таким образом, что реагирует на каждый ход размышления и полностью определяется “случайностью” его возникновения; термины умножаются, коррелируют друг с другом, но не “снимают” или отрицают сами себя. Мы также начинаем понимать и то, что Гуссерль не создает жесткой понятийной конструкции, которая позволила бы снять все случайное и несущественное в мысли. Вместо этого он использует *операциональную терминологию*, т.е. единственно возможный способ мыслить феноменологический материал в практике феноменологического описания мира, и она, эта терминология, подчиняется иной, ей имманентной логике, которую мы привыкли не замечать, читая и критически исследуя произведения Гуссерля.

Современные анализы феноменологии в отечественной литературе как бы исходят из того, может быть, неявно допускаемого постулата, что классическая феноменология в лице Гуссерля не обладает имманентными ей средствами интерпретации собственного мыслительного содержания, и поэтому саму феноменологию нельзя мыслить *феноменологически*. Отсюда лишь шаг до недоразумения: чем менее ты феноменолог, тем лучше ты поймешь, что такое феноменология. Как показывает развитие нашей дискуссии, такой взгляд остается преобладающим. Феноменология в большинстве выступлений интерпретируется *нефеноменологически* — как одна, наряду с другими, совокупность специфических текстов, существующих в западной философской традиции. Я не хочу сказать, что это хорошо или плохо, я только хочу указать, что это так и что подобный стиль интерпретации остается свидетельством нефеноменологичности нашей феноменологической школы. (Конечно, отдельный вопрос, есть ли вообще эта “школа”.) Сегодня уже мало изучать Гуссерля или Мерло-Понти, тем более что это не дает никаких гарантий того, что тебя будут считать феноменологом. Нефеноменологическое отношение к текстам Гуссерля, на мой взгляд, связано с тем, что само это отношение не подвергается никакому критическому пересмотру и остается вот уже на протяжении

многих лет столь привычным и удобным, что считается единственно верным. Как и с помощью каких философских средств мы анализируем феноменологические тексты, откуда мы их заимствовали? Все эти вопросы пока еще не в центре внимания. Историко-философский комментарий, лишенный возможности критически себя осмыслить, постепенно вырождается в разновидность дурного подстрочника или пространную иллюстрацию выродившихся на нашей отечественной почве идей. В лучшем случае подобный комментарий поддерживает существование профессиональной академической среды, но сам по себе он не может быть исследовательским идеалом. В частности, можно представить творческую позицию Гуссерля — развитие основных идей, понятий или терминов — и дать в историческом времени то систематическое изложение феноменологии, которого так желал сам Гуссерль. И в этой работе нет ничего предосудительного; более того, она была бы замечательным историко-философским исследованием. Но с другой стороны, думается, нельзя увековечивать отношение к текстам Гуссерля лишь в пределах историко-философского комментария.

Смею высказать гипотезу о том, что среди текстов Гуссерля есть и такие, которые могут быть интерпретативными для всей его концепции. Иными словами, я предполагаю, что то напряжение, которым всегда определялось творчество Гуссерля, напряжение между стремлением к систематизации мыслительного материала феноменологии (феноменология как “строгая наука”) и не меньшим стремлением к свободно варьируемому размышлению, может быть если не “снято”, то объяснено в правилах феноменологической логики, которая определяет динамику диаграммы внутреннего переживания времени и одновременно, как я надеюсь, логику того, что я назвал операциональной терминологией. И если мы полагаем, что интерпретативный ключ к гуссерлевскому стилю мышления следует искать в незавершенной работе “Лекции по феноменологии внутреннего сознания времени”, то, я думаю, наша стратегия чтения гуссерлевских текстов радикально меняется: мы начнем читать Гуссерля феноменологически. Но почему же она меняется? Присмотримся более внимательно к тому, как Гуссерль представляет внутреннее переживание времени в визуальном образе — диаграмме. Все те диаграмматические изображения времени, которые использует он, не являются *объективными* изображениями самого потока времени, они скорее остаются нашей единственной

возможностью *мыслить время*; мысль, мыслящая время, остается не имманентной потоку времени, а трансцендентальной, т.е. находящейся как бы вне времени. Далее, диаграмма строится на основании действия разнонаправленных сил времени, которые, как это видно из приводимых Гуссерлем диаграмм, не являются линейными или центростремительными; это силы *центробежные*, — они убывают, расщепляются, дезинтегрируются в любой из точек “сейчас” (*Jetzt-Zeit*) настоящего. Итак, время изображается не в традиционной линии от прошлого через настоящее к будущему, оно не *линейно*, а открывается как “сплетение интенциональностей” (Мерло-Понти). Диаграмма времени — это и есть искомый ключ, открывающий нам путь к пониманию того, как функционирует не только само сознание, но и мысль Гуссерля, пытающаяся представить нам мгновенный слепок своей собственной работы с сознанием. Мгновения “сейчас” прошлого, настоящего и будущего не следуют друг за другом в цепочке временных актов, но выступают по отношению друг к другу в сложной корреляции с другими, отраженными от них мгновениями; происходит нечто, подобное “взрыву”, — время взрывается и движется через нескончаемую игру своих собственных мгновений, движется не необходимым, а случайным образом. Аналогичный процесс, как мне представляется, действует и в операциональной терминологии Гуссерля, где любой из терминов не столько подчиняется предыдущему или более точно выражает его в каждом следующем ходе размышления, сколько существует как равноправная с другими единица мыслительного опыта; термин “случаен”, поскольку он используется для того, чтобы закрепить в памяти мысли каждую из возникших ситуаций мышления; он — нечто подобное мнемоническому знаку, который отмечает путь мышления, но вовсе не навязывает его заранее. Каждый новый термин коррелирует с предшествующим и открывает место для будущего; так образуется терминологическая сетка, пульсирующая в феноменологическом опыте мысли; она вовсе не претендует на строгую систематизацию мыслительного материала и тем более не способна выразить в себе идеальный архитектурный план произведения.

Выразим сказанное выше более кратко: феноменологический опыт мысли остается принципиально неререфлексивным; только это позволяет создавать такие условия для стремящихся мыслить феноменологически, которые открывают путь к чистому переживанию времени мысли.

Фрагмент из труда Гуссерля “Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии”:

36. Конституирование тела в качестве носителя локализованных ощущений (*Empfindungen*) (чувств (*Empfindnisse*)).

Мы видели, что во всяком опыте пространственно-вещных объектов *тело* как орган восприятия осуществляющего опыт субъекта “*при этом со-дано*”. Теперь мы должны проследить конституирование этой телесности. При этом мы можем выбрать такой частный случай, когда пространственно постигаемым материально-физическим телом (*Körper*), которое воспринимается посредством тела (*Leib*), является само тело-вещь (*Leibkörper*). Ведь и оно будет восприниматься внешним образом, хотя и в известных границах, которые не позволяют безоговорочно рассматривать тело-вещь в качестве вещи, включенной подобно другим во взаимосвязь вещей. Так, существуют такие части материально-физического тела, которые хотя и могут быть восприняты тактильно, однако не могут быть увидены. Для начала мы, правда, можем не принимать это во внимание и начать [свое рассмотрение] с тех частей, которые являются одновременно и тактильно ощущаемыми и видимыми. Я могу разглядывать эти части тела, ошупывать их, как и прочие вещи, и в этом отношении связь явлений будет совершенно тою же, что и для явлений других вещей. Однако здесь существует различие между явлениями, относящимися, с одной стороны, скажем, к *визуальным*, и *тактильными* явлениями. Ошупывая левую руку, я получаю тактильные ощущения, т.е. я не только ощущаю, но действительно воспринимаю и имею явления некоторой мягкой, имеющей ту или иную форму, гладкой руки. Упомянутые двигательные ощущения и репрезентирующие тактильные ощущения, которые объективируются в качестве признаков вещи “левая рука”, принадлежат правой руке. Но, ошупывая левую руку, я нахожу в ней также такие тактильные ощущения, которые хотя и “*локализуются*” в ней, однако не являются конституирующими свойства (такие как шероховатость и гладкость руки как физической вещи). Говоря о *физической* вещи “левая рука”, я абстрагируюсь от этих ощущений (в случае, например, с пишущей ручкой не происходит ничего подобного, как и со всякой “просто” физической вещью, не происходящей моим телом). Если же я присовокуплю ощущения к физической вещи “левая рука”, то этим не произойдет обогащения физической вещи, но она *станет телом, будет ощущать*. Ощущения “касания” имеют место в любой точке объективно являющегося пространства руки, если ее коснуться именно в этом месте. Подобно этому рука касающаяся, которая со своей стороны появляется вновь в качестве вещи, будет обладать ощущениями касания в том месте пространства своего материально-физического тела, где она касается (а именно там, где к ней прикасаются). Схожим образом: если руку ушинуть, на нее надавить, ударить, уколоть и т.д., если до нее дотронуться или же ею затронуть другую вещь (*Körper*), то она испытает ощущения касания, укола, боли и т.д.; если же это происходит благодаря другой части тела, то мы получаем тот же, только удвоенный эффект — в обоих частях тела, поскольку каждая часть тела является по отношению к другой внешней вещью, которая трогает, касается, и вместе с тем каждая из этих вещей является телом. Все вызванные ощущения имеют свою локализацию, т.е. отличаются по месту появления телесности и феноменально принадлежат ей. Тело конституируется, таким образом, изначально двояким способом: с одной стороны, оно есть физическая вещь, *материя*, оно имеет свою протяженность (*Extension*), куда входят его реальные свойства — цвет,

* Этот перевод подготовлен для работы в семинаре по философской антропологии (РГГУ) кандидатом философских наук Е.В.Ознобкиной.

гладкость, жесткость, теплота и все то, что можно также отнести к материальным свойствам; с другой стороны, я обнаруживаю на нем, я *ощущаю* “на” нем и “в” нем: тепло на тыльной стороне рук, холод в ногах, ощущения касания на кончиках пальцев. Я *ощущаю* распространенные за пределы телесной поверхности гнет и движение одежды; шевеля пальцами, я получаю ощущения движения, которые, распространяясь, лишь пробегая по самой поверхности пальцев, однако в этом комплексе ощущений имеется такое состояние, которое локализуется во внутреннем пространстве пальца. Рука лежит на столе. Я воспринимаю стол как твердый, холодный, гладкий. Передвигаю руку по столу, я исследую стол и его вещественные характеристики. Вместе с тем я могу в любой момент обратить свое внимание на руку и заставить в ней тактильные ощущения, ощущения гладкости, холода и т.д., внутри же руки — протекающие параллельно ее исследуемому движению — ощущения движения и т.д. Поднимаю вещь, я *ощущаю* ее тяжесть, но у меня есть также ощущения тяжести, которые имеют свою локализацию в теле. Таким образом, мое тело, вступая в физическую взаимосвязь (удар, нажим, толчок и т.д.) с другими материальными телами, доставляет не только опыт физических процессов, связанных с телом и вещами, но также [опыт] специфически телесных процессов, которые мы называем *чувствами* (Empfindnissen). Этим процессам недостает “чисто” материальным вещам.

Локализованные ощущения не являются свойствами тела как физической вещи, однако, с другой стороны, они *есть* свойства такой вещи как тело, а именно свойства [ее] действия (Wirkungseigenschaften). Они появляются тогда, когда тела касаются, нажимают на него, и в то же время, *когда* это происходит; лишь при известных условиях эти ощущения длятся по окончании контакта. Контакт означает здесь физический процесс, неодушевленные вещи также могут касаться друг друга, однако касание тела вызывает на нем или в нем ощущения.

Теперь рассмотрим следующее: чтобы ввести сейчас в восприятие такую вещь, как пресс-папье, — я касаюсь ее, скажем, пальцами. Я *наощупь* (taktuell) *ощущаю* гладкую стеклянную поверхность, тонкий кант. Если же я обращаю внимание на руку, точнее на пальцы, то обнаруживаю в них ощущения касания, которые дают о себе знать и тогда, когда рука отстранена; подобным же образом у пальцев и руки имеются кинестетические ощущения: те же самые ощущения, которые, указуя или презентуя, функционируют в случае с пресс-папье, функционируют и в качестве [представителей] контактных воздействий пресс-папье на руку, и в качестве произведенных в руке чувств. Одно и то же ощущение нажима, производимого лежащей на столе рукой, будет в одном случае понято [как] восприятие поверхности стола (с его мелкими деталями), при “другой” же “направленности внимания”, при актуализации иного слоя восприятия (Auffassungsschicht), схвачено в качестве ощущений нажима пальцами. В таком же отношении находятся холодность поверхности вещи и ощущение холода в пальце. В случае касания руки рукою мы имеем то же самое, только нечто более сложное, когда нам даны два ощущения и каждое из них воспринимается или испытывается как двойное.

С тактильным восприятием стола (этим воспринимающим схватыванием [Wahrnehmungsauffassung]) необходимо связано некоторое телесное восприятие с относящимся к нему ощущением касания. Эта связь является необходимой связью между двумя возможными схватываниями; но коррелятивно сюда относится и связь двух конституирующих себя предметностей (Dinglichkeiten). Способность слепорожденных [составлять] представление о мире эмпирически доказывает, что все может разворачиваться во внешней визуальной сфере, что апперцепции здесь должны быть так организованы, чтобы эти корреляции могли конституировать себя.

37. Различие между визуальной и тактильной областями.

Между областями визуального и тактильного обнаруживается разительное отличие. В тактильной области мы имеем тактильно конституирующий *внешний объект* и второй объект — *тело*, также тактильно себя конституирующее, скажем, шупающий палец и вместе с этим палец, который касается пальца. Здесь, таким образом, налицо то самое двойное схватывание (Doppelauffassung): одно и то же тактильное ощущение, воспринятое в качестве признака “внешнего” объекта и воспринятое в качестве ощущения тела-объекта (Leib-Object). В случае же когда некоторая часть тела становится внешним объектом для других его частей, мы имеем двойные ощущения (каждая часть имеет свои ощущения) и двойное схватывание, служащее признаками одной или другой части тела как физического объекта. Мы имеем ничего подобного в случае *чисто визуального* конституирующего себя объекта. Правда, иногда говорят: “глаз, рассматривающий объект, словно ошупывает его”. Однако мы тотчас же замечаем различие. Глаз визуально не являет себя, и не бывает так, чтобы на визуальное являющее себя в глазе появились локализованные в качестве ощущений те же самые цвета (причем визуально локализованные в соответствии с их различными визуально являющимися частями), которые при схватывании видимой внешней вещи были примерены к объекту, при-объективированы (zu-objectiviert) к нему в качестве признаков. Подобно этому мы не обладаем и такого рода далекоидущим свойством зрения, чтобы глаз мог последовательно проходить вдоль глаза и при этом возникал бы феномен двойного схватывания; мы не можем также видимую вещь видеть как постоянно трогающую видящий глаз, прикасающуюся к нему, в отличие от того, что мы можем проделать с действительно осязающим органом — взять, к примеру, [ситуацию] ладони, касающейся предмета, или предмета, касающегося ладони. Я не вижу себя, свое тело так, как я себя осязаю. То, что я называю видимым телом, не есть видимое видящее, подобно тому, как мое тело в качестве осязаемого тела является осязаемым осязающим*. Визуального явления объекта, который видит, т.е. такого, в котором световое ощущение будет созерцаться как в нем существующее, не происходит. Несостоятельна здесь и аналогия с ощущением осязания, которое мы действительно получаем посредством осязающей руки. Роль зрительных ощущений при коррелятивном конституировании тела и вещи внешнего мира является также иной, чем роль ощущений осязания. Здесь мы можем лишь сказать: без открытых глаз нет зрительных ощущений и т.п. И если в конечном счете глаз как орган, а с ним и визуальные ощущения, оказываются отнесенными к телу, то происходит это на пути касанья, при помощи собственно локализованных ощущений. Глаз *также* является полем локализации, однако *лишь для ощущений касания*, и, как всякий “свободно подвижный” орган субъекта, для мускульных ощущений. Он является объектом осязания для руки, он изначально относится к чисто осязаемому, а не видимым объектам. Изначальное не означает здесь что-то временно-каузальное, речь идет о первогруппе (Urgruppe) объектов, конституирующих непосредственно созерцательно. Глаз осязает и сам доставляет ощущения осязания и двигательные ощущения; поэтому он будет с необходимостью восприниматься в качестве относящегося к телу. Все это говорится [нами] с позиции простого эмпирического созерцания. Никто не спутает отношение видимого цвета вещи к смотрящему глазу, “посредством которого” мы видим, “направленность” (Gerichtetsein) раскрытого глаза на видимую вещь, обратную направ-

* Естественно, человек не будет говорить, что он видит свой глаз в зеркале; т.к. свой глаз, видящее в качестве видимого, я не воспринимаю; я вижу нечто, о чем лишь косвенно, посредством “вчувствования”, сужу, что оно идентично с принадлежащей мне (может быть конституирующей себя с помощью осязания) такой вещью, как глаз, подобно тому, как я вижу глаз другого.

ленность на это направление взгляда, которая заложена в обладании зрительными ощущениями, затем также проистекающее из этого отношение цветовых ощущений к глазу с обладанием данностью этих ощущений в виде некоторого локализованного “чувства”.

Подобным же образом обстоит дело и со слухом. Ухо “при этом” имеется, но ощущаемый тон не локализован в ухе. (Случай “шума в ушах” и сходные случаи субъективно находящихся в ушах звуков я не хотел бы принимать здесь в расчет. Эти звуки расположены в ушах так же, как звуки скрипки во внешнем пространстве, ввиду чего они, однако, еще не обладают характером собственно чувств и своеобразной для последних локализацией.) Было бы важным в этом отношении исследовать различные группы чувственных ощущений. Но сколь бы важным это ни было для разрабатываемого [нами] учения о феноменологическом конституировании материальной вещиности (Dinglichkeit), с одной стороны, и тела (materielle), с другой, для нас достаточно и общего различия. Чтобы увериться в нем, мы должны пребывать в полной ясности относительно того, что *локализация чувств* в действительности есть нечто *принципиально иное, нежели протяженность (Extension) каких-либо материальных определенных вещей*. Ощущения, правда, распространяются в пространстве, покрывают присущим им способом пространственные плоскости, пробегают их и т.п. Однако это *распространение* и *распростирание (Hinbreitung)* есть нечто сущностно иное, чем *протяжение (Ausdehnung)* в смысле всех тех определений, которые характеризуют *res extensa*. Чувство, которое распространяется по ладони и в самой ладони, не является некоторым реальным качеством вещи (которое всегда получает свое выражение в пределах созерцаний и их данностей), как [например] шероховатость руки, ее цвет и т.д. Эти последние реальные свойства вещи конституируются при посредстве чувственной схемы и многообразий оттенков (Abschattungsmanigfaltigkeiten). Что касается чувства, говорить о подобном не имеет смысла. Если я вращаю рукой, приближаю или отдаляю ее, то, например, неизменный цвет руки оказывается для меня всякий раз иным, он именно представляется (darstellt), и [этот] впервые конституированный цвет (данный через чувственную схему) обнаруживает некоторое реальное оптическое свойство руки. Шероховатость также представляется — тактильно в многообразных постоянно друг в друга переходящих осязательных ощущениях, каждому из которых присуще распространение. Однако чувства осязания, ощущения, которые, все время изменяясь, располагаются на осязающей поверхности пальцев, не являются, коль скоро они наличествуют здесь распространенными по поверхности, данными посредством отображения (Abschattung) и схематизации. Они не входят в чувственную схему. Чувство осязания не есть *состояние* такой материальной вещи, как рука. Однако именно *сама рука*, являющаяся для нас большим, нежели материальная вещь, а также тот способ, каким она при мне находится, заставляет меня, “субъекта тела”, сказать: то, что является делом материальных вещей, есть их, но не мое дело. Все чувства принадлежат моей душе, все протяженное — материальной вещи. *На поверхности* этой ладони я испытываю ощущения прикосновения и т.п. И именно таким образом они непосредственно обнаруживают себя в качестве моего тела. Кто-то мог бы добавить: убеди я себя, что воспринимаемой вещи нет, поддайся я обману — с вещью оказывается вычеркнутым все протяженное в ее протяженности (alles in seiner Extension Extendierte). Однако ощущения не исчезают. Из бытия исчезает лишь *реальное (das Reale)*.

С преимуществом локализации ощущений осязания тесно связано различие в комплексе визуально-тактильных восприятий. Всякая вещь, которую мы видим, является осязаемой, и в качестве таковой указывает на некоторое непосредственное отношение к телу, однако не в силу своей видимости. *Субъект, имеющий лишь зрение, не мог бы обладать явленным телом*; в игре кинестетичес-

ких мотиваций (которые не могли бы быть им телесно схвачены) субъект обладал бы своими вещными проявлениями, он видел бы реальные вещи. Нельзя сказать, что лишь смотрящий видит свое тело, ибо ему недостает специфической отличительности тела, ведь само свободное движение этого “тела”, идущее рука об руку со свободой его кинестетических отправлений, не делает его телом. В противном случае дело выглядело бы просто так, как будто я вместе с этой кинестетической свободой могу непосредственно свободно приводить в движение такую материальную вещь как тело.

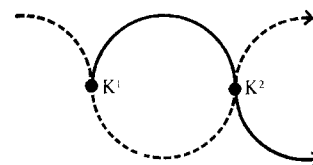
Тело может изначально конституировать себя как таковое лишь через тактильность и через все то, что локализуется в ощущениях осязания, как то: тепло, холод, боль и т.п. Важную роль, далее, играют ощущения движения. Я вижу, как движется моя рука, и даже если она движется не ошупью, я испытываю ощущения движения, конечно, в единстве с ощущениями напряжения и осязательными ощущениями, и локалирую их в движущейся руке. И так для всех частей тела. Если при этом я осязаю, то ощущение осязания одновременно получает локализацию на осязающей поверхности руки. В основе своей ощущения движения обязаны своей локализацией лишь устойчивому переплетению с первично локализованными ощущениями. Здесь не имеет силы точная параллельность, как между ощущениями температуры и осязательными ощущениями, кинестетические ощущения не распространяются ступенчато и постепенно, они получают лишь сравнительно неопределенную локализацию. Но отсюда не следует, что эта локализация не обладает определенным значением, она делает еще более глубоким единство между телом [как телом] и [телом как] свободной в своем движении вещью.

Тело рассматривается нами как и всякая другая вещь, однако *телом* оно становится лишь благодаря вкладыванию ощущений в осязание, благодаря полаганию ощущений боли и т.д., короче, благодаря локализации ощущений как ощущений. Затем в локализации участвует также визуальное тело, поскольку оно совпадает с тактильным, как совпадают также визуально и тактильно конституируемые вещи (а именно, фантомы). Так произрастает идея некоей осязающей вещи, которая “имеет” определенные ощущения (осязания, нажима, тепла, холода, ощущения боли и т.д.), вернее, может их иметь при определенных обстоятельствах, при этом иметь в качестве первично и собственно в ней локализованных; впоследствии это является предварительным условием существования всех ощущений (и явлений) вообще, в том числе визуальных и акустических, которые, однако, не имеют в вещи первичной локализации”¹.

Когда Гуссерль говорит о конституировании телесного опыта, он вводит понятие *двойного схватывания, Doppelauffassung*: “одно и то же тактильное ощущение, воспринятое в качестве принципа “внешнего” объекта и воспринятое в качестве ощущения тела-объекта, Leib-Object”². Вводится принципиальное различие между телом-объектом и телом-субъектом, Körper и Leib; то есть между телом, которое, воспринимая внешнее себе, оказывается в этот момент восприятия воспринятым. Чтобы продемонстрировать это различие, можно привести тот же пример, который приводится Гуссерлем, а затем и Мерло-Понти. Допустим, я касаюсь стола и, ощущая сопротивление его поверхности, — гладкой, шероховатой, чуть теплой или холодной, — я ощущаю этот стол как некое материальное, протяженное

тело. Но не только. На кончиках пальцев осаждаются микровосприятия гладкости, тепла или холодности: воспринимаемая вещь и на нас оказывает свое последствие, которое протекает параллельно нашему воздействию на нее. Но это еще имеет мало отношения к “двойному схватыванию”, а говорит только о том, что воспринимающее мир тело является “живым”, чувствующим, ощущающим мир телом. Процедура двойного схватывания фиксируется Гуссерлем для того, чтобы обосновать несводимость тактильного переживания тела к визуальному, зрительному. Это, конечно, не значит, что в акте восприятия внешнего мира они разделены, они разделены *только* в акте первичного конституирования телесности. Если тело нам дано, а оно действительно нам дано, то оно дается нам через двойное схватывание: в этот момент мы являемся поочередно то осязающими, то осязаемыми. Напротив, глаз как орган зрения при всем отличии от ошупывающей собственное тело правой руки не может быть видящим видящее, у него, по мнению Гуссерля, отсутствует зона локализации телесного ощущения: *он просто видит, но видит так, что видимое не локализуется в том, что видит, в самом глазе*. И Гуссерль делает радикальный вывод: “Субъект, имеющий лишь зрение, не мог бы обладать явленным телом”³. Другими словами, *наше тело конституирует себя двойным схватыванием, где оно воспринимается одновременно и как тело-объект и как тело-субъект*. Или: мы постигаем собственное тело благодаря этому неразрывному процессу взаимоосязания двух отличных состояний того же самого тела. Вероятно, как мне думается, все живое воспринимает себя подобным образом, ибо то, что “схватывает”, вступает в поля ощущений, принадлежащих “схватываемому”, воспринимающему. Нарциссистская обратимость Я в себя-присутствующего в мире. Я касаюсь себя правой рукой, а левой рукой касаюсь моей правой руки в тот момент, когда она касается моего тела, а это значит, что я одновременно выступаю и как объект касания и как его субъект: область локализации моего касания формирует поле ощущений моего тела и как тела объекта и как тела, мне принадлежащего. Глаз, по Гуссерлю, не может осуществить это двойное схватывание; глаз как бы смотрит на мир из *телесного ничто* и видит мир таким образом, потому что он не в силах видеть себя видящим, т.е. не существует феномена глазного тела, которое могло бы быть видимым для видящего.

Да, я чего-то могу касаться, но только потому, что нечто касается меня — и именно в том месте и в тот момент, где и когда я чего-то на самом деле касаюсь. Но это поле тактильного взаимодействия — как единую процедуру касания — невозможно разорвать. Я не могу, если хочу быть последовательным в своих суждениях, предположить, что способен выскользнуть из пространства *касания*, которое не сводится к идеальному жесту суверенного субъекта, диктующего мне норму касания посредством реакции на него со стороны моего Двойника, Другого. Наряду с этим или тем конкретным касанием существует и то, что делает его возможным, то, что Мерло-Понти называл “касательностью-в-себе” (*tangible en soi*)⁴. Представим это схематически:



Два действия касания в один и тот же момент: в ответ на наше касание касаемое касается нас. Получается так, как если бы через наше касание касаемое нас касалось. И в силу того, что в каждой вещи существует слой невидимой телесной активности, мы не можем касанием I аннулировать касание II. В видимом есть то, что видится, в слышимом — то, что слышится, в касаемом — то, чего касаются, и не просто *есть* (фактичность пассивного присутствия), — второе всегда обратным образом воздействует на первое, дополняет его и делает возможным. Изнанка мира постигается нами с помощью Другого, но постигается не в своем актуальном, а в виртуально-потенциальном проявлении, в качестве того, что Мерло-Понти вслед за Хайдеггером называет *складкой* (*pli*)⁵. Другой оказывается “там”, на расстоянии, он видим только потому, что он — уже “здесь”, единое поле взаимообратимости позиций, их *переплетение*, порожденное перцептивным *разрывом* (*chiasma*). Не подлежит сомнению, что в силу такой интерпретации Другой утрачивает свои антропоморфные качества, о нем больше нельзя рассуждать в терминах оппозиции субъекта и объекта, фигуры и фона, глубины и поверхности, далекого и близкого, внешнего и внутреннего. Другой является условием различения всех этих структур знания и восприятия, складкой-в-себе, тем первоначальным разрывом в структуре бытия, который сплетает между собой разорванное. Мы обладаем актуально функционирующим телом благодаря тому, что Другой открывает нам наше потенциальное тело, *виртуально* непрерывно сгибая первое во вто-

рое, соединяя их складкой: “это зияние (hiatus), — пишет Мерло-Понти, — между моей правой, затрагиваемой рукой и моей левой, трогающей, между моим слышимым голосом и моим голосом артикулированным, между одним моментом моей тактильной жизни и последующим не является онтологической пустотой, небытием: оно заполняется благодаря тотальному бытию моего тела, и через него — мира, это подобно нулевому давлению между двумя твердыми телами, которое воздействует на них таким образом, что они вдавливаются друг в друга”⁶. Там, где тело обладает тотальным бытием, оно входит в состав того, что Мерло-Понти называет *плотью мира* (chair du monde). Это не конкретная плоть вот “этого” или “другого” тела; в данном случае следует освободиться от всех ассоциаций, связанных с теоцентристской оппозицией “духа” и “плоти”. Понимательный горизонт для понятия *плоти* задается *топологически*, а не феноменологически.

Поясним. Первое, что необходимо тут же ввести, — это различие между *плотью* и *телом*: *плоть*, можно сказать, это *состояние тела*, но не *тело* в своей анатомической и перцептивной ограниченности; тело трансгрессивное, т.е. переходящее свой предел его утверждением, и есть то, что я бы назвал *плотью*. Но и это определение будет явно недостаточным для понимания понятия *плоти*, вводимого Мерло-Понти. Ведь два касания (которыми конституируется наша собственная телесность), К-I и К-II, функционируют через *разрыв* и *сплетение*; ведь когда я касаюсь и удерживаю это касание на вещи, то я удерживаю себя в качестве доминирующего перцептивного центра, я словно стараюсь уничтожить в вещи все, что в ней является некасаемым, и я тем лучше “знаю” эту вещь, чем в большей степени способен создать поле касания, в котором она была бы обречена служить целям моего познания или чувства, но в сам этот момент первого касания происходит нечто исключительно значимое: я не могу касаться, если меня не касается касаемое. Поэтому касаемое проникает в меня, оставляя на мне свои знаки, оно как бы возвращает мне мое *тело*, которого я, в сущности, не имел до первого касания. *Касаясь, я обнаруживаю себя в качестве телесного нечто, и им-то и “видят” меня вещи*. Что же происходит? А происходит то, что моя активность в К-I имеет свою перцептивную телеологию, которая признает существование вещи только в случае ее полного касательного захвата и не имеет никакого отношения к моему телу. Мы касаемся, по-

скольку находимся в состоянии перцептивной веры⁷, которая предполагает существование лишь К-I, но не предполагает некоего другого состояния, К-II, где воспринятым оказывается само касающееся тело. В результате — разрыв (зияние, пустота и т.п.), открывающийся между двумя касаниями, ибо первое “захватывает” мир с полной уверенностью в том, что тот, кто захватывает его, не будет обнаружен (отсюда столь изощренное конструирование познавательных дистанций по отношению к исследуемому объекту, непрерывное замещение *прямых* контактов с ним системами и иерархиями технических орудий). *В первом касании (К-I) тело утверждает себя благодаря перцептивной вере, но не проявляется как тело, не воплощается. Напротив, во втором касании (К-II) мы впервые обретаем тело, воплощаемся в мире, поскольку он изменился ровно настолько, насколько получил перцептивной информации о нашем присутствии в нем*. Тогда наш отдельный перцептивный акт будет лишь возмущением покоя, в котором пребывают вещи до и после нашего касания; но, будучи в мире, мы являемся возмущающими его покой существами, и поэтому в нем постепенно накапливается самая разнообразная информация о наших возмущениях. Этот слепой мир начинает “видеть” нас нами, без посредников он видит лишь наши тела. Так появляется (перцептивная) “складка”, ибо наше первое касание (К-I) было бы невозможно, если бы мир вещей не мог его “принять”, т.е. если бы он не мог ответить на него вторым касанием (К-II).

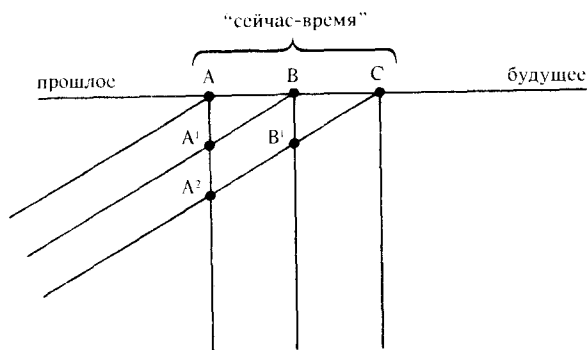
Практика касания представляет собой череду *перескоков* с одной стороны в другую: из внутреннего — во внешнее, из внешнего — во внутреннее переживание собственного тела. Мы и “там” и “здесь” одновременно. Когда мы касаемся собственного тела, мы сразу же оказываемся как бы вне его, во Внешнем, и наше тело становится объектом касания; но это касание тем не менее является присваивающим, и оно всякий раз прерывает касание, которое мы направляем в этот же момент к вещам, находясь по отношению к ним во Внутреннем. Но поскольку в этом чередовании внешних и внутренних позиций касания идет речь только об актуальной и потенциальной пространственности моего собственного тела — касающегося-касаемого, — то мы получаем его образ не единым и слитным, а в виде *пористого бытия*, так как все эти перескоки из внешнего во внутреннее и обратно вызываются разрывами и пустотами

между двумя видами касания, не сводимыми друг к другу и вместе с тем свершающимися в одном телесном регионе, который я определяю как регион бытия "моего тела". Эта деятельная, активная *пустота*, соединяющая в одном два разнонаправленных касания, является перцептивным гарантом того, что *касание* возможно. Вот почему Мерло-Понти постоянно и чрезвычайно настойчиво утверждает некий порог чувственности как *чувственности-в-себе* (касаемое-в-себе, видимое-в-себе, слышимое-в-себе), некий нулевой пункт⁸ нашего бытия в мире, который всегда существует "до", позволяя существовать актуализованным формам чувственности. *Тело до тела, "бытие до бытия" и есть то, что можно назвать перцептивной плотью.* Эта плоть всегда уже есть, бытийствует до всякой определенной актуализации чувственного порыва.

Время как феномен

Вероятно, наиболее продуктивной демонстрацией перехода из феноменологической области к *топологии бытия* (плоти мира)

может послужить не феноменологический, а топологический анализ гуссерлевской диаграммы внутреннего сознания времени.



Сознание, одушевляемое временем, есть "живое сознание"; на первых страницах лекций о времени 1905 года Гуссерль говорит о сознании времени как о "телесном сознании". Как же функционирует

эта геометрическая машина времени? Все точки по горизонтали (A, B, C) обозначают "время-сейчас", и эти точки проецируются на горизонтальную линию вполне произвольно. Важно лишь помнить с самого начала, что эти точки есть точки, означающие движение временного потока. Но это все только *точки*.

Вспомним, что говорил Бергсон: восприятие — это то, что в данном случае делает поток времени неподвижным, состоящим из геометрически упорядоченных точек. Воспользуемся кинематографической аналогией. Представьте себе, что эти точки являются мгновенными снимками времени, которые механически рассекают поток временных изменений, и если несколько снимков одного и того же объекта расположить во времени изменений, мы получим грубую и примитивную картину восприятия времени, т.е. точки A, B, C. Можно сказать, что на уровне горизонтальной плоскости времени не размещается никакое *переживание* времени, одно линейно сменяет, как по эстафете, другое — и все! Гуссерль пытается последовательно и каждый раз все более систематически проводить феноменологическую редукцию времени, совершая процедуру заключения в скобки "натуральной", психологизированной пространственности времени, чтобы обрести *чистое переживание* времени. Время, переживаемое изнутри, это прежде всего не метрическое, не исчислимое, хронографическое или календарное, время. Внутреннее измерение времени, "чистое переживание" открывается Гуссерлю посредством введения в диаграмму *диагональных и вертикальных линий и точек их пересечения*, иначе говоря, феноменология времени появляется с началом плетения временных узлов, с началом интенциональной активности. И здесь, как бы на полях, следует заметить, что мы не должны видеть в этой диаграмме *реальность времени*, ее реальную, подчеркиваю, структуриацию в акте чистого переживания. Попробуем увидеть в ней скорее некую геометрическую машину (точки, линии, способы соединения-пересечения и т.п.), которую мы, как исследователи, создаем сами для того, чтобы понять время в его временности и наделить его своим образом, нозматическим содержанием⁹. *Диаграмма времени — это внутренняя архитектура сознания, геометрическая машина-модель, имитирующая его непрерывное истечение.* Здесь нет реального времени, того реального времени, которое мы, вовлеченные в поток изменений нашего тела и мира, переживаем каждую секунду. В своих отдельных замечаниях Гуссерль прямо говорит о том, что было бы ошибкой считать диаграмму времени идентичной "сейчас-времени", диаграмма не имеет времени, не владеет им и остается как бы *вне* его потока: *время — всегда во временности, диаграмма безвременна.* Функция диаграммы все же состоит в том, чтобы показать "работу" внутреннего переживания време-

ни независимо от того, что в нем является временно переживаемым, показать, как сознание “работает” со временем, оставаясь во времени, и какие оно имеет чувствительные орудия “захвата” временного потока, наиболее адекватные и пластичные по отношению к движению самого времени, но ему реально неидентичные. *Время — всегда больше себя, и поэтому его сознание, даже чистое, несоизмеримо с ним.* Когда мы смотрим сквозь точку “сейчас-времени” (А), то она, прежде чем сместиться в другую точку по горизонтали, устремляется по вертикали вниз (создавая для себя поле длительности как непрерывно воспринимаемой точки) — к $A^1, A^2, \dots A^n$, — по мере затухания восприятия. И не только постепенно “глохнет”, утрачивая силу первого импульса, но получает в каждое последующее перемещение точки А к точкам В и С дополнительную энергию, поддерживающую и усиливающую колебание изначально-го импульса. Я бы сказал и так: начальная точка “сейчас-времени” — необходимо только охватить *разом* движение всех точек — это *хроновзрыв*, ибо, подобно взрыву, время в диаграмме Гуссерля движется во всех допустимых геометриях Евклида изменениях: *в глубину, в даль, в широту*, образуя нечто вроде магического кристалла, где каждое ребро будет означать временные срезы (будущее, настоящее, прошлое). По Гуссерлю, *хроновзрывом* можно управлять, если мы представим себе картину внутреннего переживания времени с помощью процедур чистого сознания.

Остановимся здесь и сделаем попытку заново обдумать, *что такое время*. Время для нас. Есть время, которое можно уподобить потоку текущей воды (самая распространенная метафора времени); поток же, как вы знаете, неразличим в своем непрерывном истечении. Я бы назвал это время не объективным, но, скорее, непостижимым — *временем вечности*. Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас — оно *вечно*, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя (который, как это принято считать, является человеческим существом). Другими словами, есть время вещей мира, которое несоизмеримо с нашим восприятием времени, и для нас этого времени не существует, хотя то, что есть, есть только протекание этого времени. Все, однако, изменяется, когда мы вводим воспринимающего время субъекта в *само* время. Что же происходит? Теперь и только теперь появляется и субъект времени и то время, которое делает его субъектом. Так,

появляется прошлое-настоящее-будущее. Представьте себе этот нескончаемый поток времени, замкнутый на себя, образующий толщу изменений бытия мира. Что должно с ним произойти, если вдруг появится существо, которое воспринимает время, и не только воспринимает, но и пытается описать движение времени *внутри* воспринимающего его сознания. Субъект — это трещина, разрыв, пустая полость, некая *точка*, которая вдруг раскалывает эту плотность невоспринимаемого времени и утверждает себя в качестве *точки* изначального восприятия. И эта точка, Punkt, как неустанно повторяет Гуссерль, появляется только в настоящем, Jetzt-Zeit. Эту точку нельзя установить ни в прошлом, ни в будущем, так как ни прошлого, ни будущего не существует, ибо и то и другое являются лишь модусами изменения самого времени, времени, воспринимаемого. “сейчас” и “здесь”. Хотим мы этого или не хотим, но мы вынуждены установить эту точку в настоящем и назвать ее вслед за Гуссерлем “сейчас-временем”. Прошедшее уже прошло и более не воспринимается, будущее не наступило и поэтому удалено от нас настолько, что еще не существует. И тот и другой модусы изменения времени не могут проникнуть в область актуальных переживаний временного потока, и тем не менее они всегда присутствуют и составляют некое текущее единство сознания воспринимающего время. Ведь что же такое настоящее, как не соположение в одной изначальной точке восприятия того, что только что свершилось, и того, что вот-вот наступит? Воспринимающее сознание “живет” на этом ускользающем, становящемся переходе между тем, что уже наступило, и тем, что еще не наступило, и поскольку этот переход является текучим, скользящим, непрерывным, то во времени этого перехода и существует наше, нами воспринимаемое время, именно в этом переходе-пределе, где в момент “сейчас-времени” становятся временные модусы прошлого и будущего. *Проблема времени становится бессмысленной без существа, его воспринимающего (если хотите, без выбора субъекта, его переживающего)*, ибо время переживаемое и будет смыслом временности как таковой. Итак, эта точка “сейчас-времени” свертывает вокруг себя временной поток и наделяет его значениями, соотносимыми с собственным пределом восприятия. И это не просто точка, а точка изначальная, праисток, Ur-sprung.

Еще раз взглянем на гуссерлевскую диаграмму. И снова выделим горизонтالي, вертикали, диагонали, точки... Обратим внимание на то, что актуально текущее время располагается на горизонтальной линии, где одно мгновение сменяет другое, и это движение отличается той непостижимой быстротой, которую мы не в силах свернуть в отдельные точки-моменты, это время течет, даже проносится, но, конечно, только с той быстротой, которая может быть нами воспринята, и тем не менее эта быстрота столь велика, что наше восприятие времени, а следовательно, и целостное представление времени будет и должно быть *точечным*, ведь только через отдельные моменты времени мы узнаем, как изменяется тот или иной объект. Две быстроты: быстрота объективного времени, быстрота *в-себе* и быстрота переживаемого времени, *для-нас*. Стратегия пунктирования “схватывает” вторую быстроту, именно эта стратегия избирается Гуссерлем в многократных диаграмматических представлениях внутреннего переживания времени. Сначала утверждается точка-источник (момент *начала* восприятия времени), затем “прослеживается” ее неизменное присутствие в каждом приходящем и исчезающем *настоящем*, в “сейчас-времени”. Как все-таки этой точке-источнику удастся удержаться в потоке времени и что тогда она представляет собой вне зависимости от этого потока? Совершенно ясно, что мы утверждаем ее в потоке себе равного, единого времени переживаний, чтобы прервать его и этим прерыванием увидеть его внутреннее, “субъективное” строение. Но прерывание, по определению, должно лежать за пределами воспринимаемого времени; прерывание есть операция трансцендирования временного субъекта, переживающего события изменения. Точка-исток находится *вне* и *внутри* временного потока переживаний, имманентна и конститутивна по отношению к нему. Не попробовать ли нам установить в стратегии пунктирования Гуссерля некие начальные, но важные для дальнейшего хода анализа, элементы? Представим себе возможную последовательность рисования (или черчения, что точнее) диаграмм времени:

- сначала, вероятно, мы чертим *горизонтальную прямую*;
- затем отмечаем на ней равноудаленные друг от друга *три точки* (А, В, С);
- далее соединяем эти точки с *вертикальными прямыми*;

— и, наконец, проводим из каждой точки параллельные друг другу *диагонали*, дающие дополнительный порядок точек (как точек пересечения для всех прямых).

Диаграмма завершена. Все ее воспроизведение опирается на упорядоченный разброс точек, поскольку, как мы знаем, точка-источник подвергается в акте переживания “расщеплению”, разделению на другие точки, пускай зеркальные и обратимые, но явно подчеркивающие определенную, *интенциональную*, активность сознания: одни точки “следуют” (горизонтальная линия), другие — “погружаются” (вертикальные), третьи — *потенциальные* — накладываются на существующие и указывают на место точечного совмещения-отображения точек-ретензий и точек-протензий (точек прошлого и будущего). В любом случае область трех горизонтальных точек (А, В, С) образует поле линейного движения времени, но это еще не есть время переживаемое, воспринимаемое или вспоминаемое. Только тогда, когда начинается *роение точек вокруг точки истока* (и диаграмма получает вторую область вертикально-диагональных прямых, пересекающих друг друга), когда одни точки будут предполагать проявление потенциальных восприятий времени будущего (протензии), а другие погружаются в прошлое и там удерживаются (ретензии ретензий), только тогда мы сможем вновь поставить вопрос о *единстве (порядке) переживаемого времени*. Ведь кто-то должен время воспринимать, ведь должно быть некое индивидуально выраженное, темпоральное Я, раз весь анализ Гуссерля строится на том, чтобы ввести феноменологические данные переживаемого времени того, кто переживает.

Картезианский рефрен: Гуссерль *мыслит* точку переживания времени в том же порядке представления, в каком мыслит ее геометризованный мозг Декарта, — с помощью равносоставленного треугольника. Не только по этой, но и по другим диаграммам времени Гуссерля это особенно заметно. Область феноменологической рефлексии записывается на *языке точки*. Следуя своей стратегии пунктирования, Гуссерль пытается представить в диаграммах отображение *фазного* восприятия временного потока, в то время как он является *реально* себе равным во всех моментах. Гуссерль неустанно указывает на это различие и тем не менее утверждает в потоке времени исходную, нулевую точку, в которой воспринятое время обретает свою геометрию, *точку* сознания времени. *Время в потоке* изменений несовмес-

тимо с геометризованным, но фазным его представлением в диаграмме. С одной стороны, *временная геометрия точки*, с другой — образ времени, представленный реально в своей неразрывной длительности. Этот образ, непременно возникающий у Гуссерля по разным поводам, есть образ “кометного шлейфа”, *Kometenschweif*:

“Мы означаем первичное воспоминание, или ретензию, как кометный шлейф, который включает в себя предшествующее восприятие”¹⁰.

Действительно, гуссерлевская диаграмма претендует на то, чтобы дать нам мгновенный слепок времени, т.е. представить время, пережитое в отдельной и уникальной длительности его протекания. *Мгновенный слепок движения времени* (а не времени, чей поток просто остановлен) *как целостного объекта*. Нельзя ли предположить: быть может, феноменологический метод анализа чем-то близок оптике *Zeitlupe*, с помощью которой мы удерживаем в нашем медленном мире сверхбыстрые реакции нашего собственного поля восприятия? Актуально существующей точкой является точка-исток, и вся сцена переживания времени разыгрывается во внутренних пределах ее окрестностей. Эта точка рождается подобно “взрыву звезды” на пересечении объективного времени и способа его восприятия (первоначальное впечатление); она актуально существует, поскольку на какое-то мгновение существует одновременно в объективном времени и времени его переживания (вот почему Гуссерль отмечает ее “место” на горизонтальной линии объективного времени). И она мгновенно сменяется другой, другая следующей и т.д., так как временный объект имеет “свою” длительность существования во времени восприятия; именно это время — *время восприятия-переживания времени* — и будет называться феноменологическим временем. *Время переживания восприятия времени является феноменологическим временем, если мы это время понимаем как длительность (Dauer), т.е. качественно, а не количественно*. Длительность же, со своей стороны, представляет собой мгновенное расширение отдельной избранной точки во множество точек, отображающих друг в друге происхождение изначальной точки (момент восприятия звука или цвета будет длиться, пока будет продолжаться умножение звуковых или цветовых точек). Поэтому диаграмматическое отображение дублируется Гуссерлем в рапидной оптике: с какой точки мы видим то, что с нами происходит в другой точке? —

только с точки зрения “незаинтересованного наблюдателя”, *uninteressierter Zuschauer*¹¹ (и в этой точке часто оказывается инфантильное, детское видение мира). Следует отличать точку незаинтересованного наблюдения от точки, где рождается восприятие времени, а последнюю — от точек, в которых запечатлеваются моменты его длительности-переживания. Незаинтересованный наблюдатель находится в позиции, *поперечной* потоку времени, его дело — “видеть и адекватно описывать”¹², но его трасса наблюдения всегда располагается как бы “поперек”. Выполнять свою работу он может лишь в том случае, если предполагается единство временной формы, заключающей в себе все моменты протекания времени. Именно незаинтересованный наблюдатель — там, где он отклоняется в сторону чистого феноменологического взгляда на время переживаемого, — *видит* его как “вспышку”, “сверкание молнии в ее ответвлениях”, даже как “взрыв”. Именно сознание незаинтересованного наблюдателя выполняет функцию связки объекта, находящегося во временном потоке. Аналогичного рода эксперименты в избытке представлены в кинематографе Вертова, Пудовкина, Годара. Сверхбыстрое изменение, “схваченное” в предельном замедлении, и будет диаграммой внутреннего переживания времени, упорядочивающего спонтанное ветвление временных потоков. Грубо говоря, в точке восприятия времени происходит “взрыв”, “вспышка”, “сияние” первого впечатления и начинается разлет точек удерживания, ретензий во все стороны, т.е. по крайней мере в две области (прошлого и будущего), обнаруживаются трассы искривлений, по которым движется переживаемое время. Если достаточно замедлить взрывную энергию отдельного момента, то можно внести диаграмматический порядок в эти спонтанные световые ветвления времени, установить точки следования, смещения, пересечения или погружения в единой системе пространственно-временных координат. Что и делает Гуссерль.

Попробуем уточнить различие между точками. Итак, есть *точка-исток*, фиксирующая момент восприятия времени; есть *точка-переживание* — первое воспоминание о полученном впечатлении, которое начинает длиться и повторять себя, различаясь внутри себя *другими* точками; и есть *точка-наблюдение*, при помощи которой осуществляется диаграмматическое описание. Точка-исток неизменна и находится в актуальном настоящем, в то время как точка-переживание не находится в настоя-

шем, но зато порождает время прошлого и фиксирует время будущего, которые, однако, по отношению к точке-истoku явля-ются ее модификациями. Точка-наблюдение обретается вне времени и пространства, она “видит” и “описывает”. Но, как я уже говорил, сказать о ней только это было бы недостаточно, так как в этой точке разворачивается диаграмматическая структура для всего множества временных точек. Как установить связь между точкой-истокom и точкой-наблюдением? — а это необходимо сделать, ибо точка-наблюдение есть *другая* точка, в которой должна отразиться неизменная форма настоящего, но как безвременная, в качестве геометрического образа, а не обра-за живого и спонтанного, *реально* переживаемого времени.

Не поможет ли нам в данном случае точное различение, введенное некогда Лейбницem (кстати, философом, с которым Гуссерль чувствовал свое родство, чьи идеи постоянно использо-вал)? Приведу один отрывок из работы Лейбница “Новая система природы...” как важнейший для нас в этом контексте:

“Далее, через посредство души, или формы, существует истинное единство, со-ответствующее тому, чему дают название “я” в нас самих; это то, что не может иметь места ни в искусственных машинах, ни в простой массе материи, как бы она ни была организована: на такую массу можно смотреть только как бы на армию, или стадо, или пруд, полный рыбы, или как бы на часы, составленные из пружин и колес. Однако если бы не было действительных *субстанциальных единиц*, то в собрании не было бы ничего ни субстанциального, ни реального. Это-то и побудило Кордемуа оставить Декарта и принять учение об атомах Демокрита, дабы найти действительное единство. Но *материальные атомы* противоречат разуму, не говоря уже о том, что и они сложены из частей, так как непреодолимая связь одной части с другой (если только ее можно представить или иметь основание предположить) не уничтожает их различия. Существуют только *атомы-субстанции*, т.е. единицы, или реальные единства, абсолютно лишенные частей, составляющие источники деятельности и первые абсолют-ные принципы сложения вещей и как бы последние элементы в анализе вещей субстанциальных. Их можно было бы назвать *метафизическими точками*: они обладают чем-то *жизненным* и своего рода *представлениями*; *математические же точки* — это их точки зрения для выражения универсума. Но когда телес-ные субстанции стягиваются, то все их органы образуют, на наш взгляд, одну *физическую точку*. Таким образом, точки физические неделимы только по ви-димости; математические точки — точки в строгом смысле, но они только мо-дальности; только точки метафизические, или точки-субстанции (а их образуют формы, или души), суть точки в строгом смысле, и притом реальные; и без них не было бы ничего, так как без настоящих единиц не может быть и множества”¹³.

Теперь сопоставим наш анализ с положениями Лейбница. Что мы видим? К *метафизической точке* нам следует отнести взаимодействие двух точек: *точки-истока* момента восприятия времени и *точки-переживания*, деление настоящего на прошлое

и будущее. В *метафизической точке*, образующей “вечную ду-шу”, монаду, точку-субстанцию, соединяются впечатление и переживание-воспоминание-предвосхищение. Описание с неза-интересованной позиции видения временности может быть от-несено к тому, что Лейбниц называет *математической точ-кой*. В гуссерлевском анализе внутреннего переживания време-ни мы находим полноценный эквивалент *физической точке*. Диаграмма, используя ряд математических точек и соотноше-ния между ними в системе координат, *выражает* форму внут-реннего переживания мира, но только форму, а не содержатель-ные аспекты, и этот ряд математических точек несоотносим с рядом физически данных точек, но зато соотносим с рядом со-стояний, принадлежащих метафизической точке как монаде, отражающей в себе весь мир. Метафизическая точка утвержда-ет *сознание времени* в качестве *вечно настоящего*. Между ме-тафизической точкой и точкой физической (телесной) в карти-не времени Гуссерля—Лейбница *нет перехода*, ибо он не явля-ется столь же необходимым, как переход от метафизической точки к физической.

Наибольшие трудности как философ Мерло-Понти встречает на путях поиска *перехода* от феноменологического анализа к *топологическому*. Об этом говорит прежде всего его неустанное стремление разработать понятийный язык описания топологи-ческих событий. В частности, стоит упомянуть здесь о том, что феномен “складки” (*pli*) есть одна из метафор-моделей, одна из многих и вовсе не окончательная, с помощью которой описыва-ется механизм функционирования чувственности, т.е. она должна дать нам представление о том, как мы видим, слышим, осязаем, и показать, что это представление опирается на пред-ставление топологического пространства, отличного как от ев-клидова, так и от собственно феноменологического. Попробу-ем показать терминологический образ топологического простран-ства, в котором “работает” мысль Мерло-Понти, пространства *не-интенционального*.

Определение: “Евклидово пространство есть модель перспективного бытия, пространства без трансценденции, позитивного, сетка пря-мых, параллельных друг другу или перпендикулярных согласно трем измерени-ям, которая отвечает за возможные места наложения... *Топологическое про-странство, напротив, — среда (milieu), ограниченная отношениями близос-ти, свертывания и т.д., — есть образ бытия, которое, подобно цветовым*

пятнам Клее, является одновременно более древним, чем все, и словно только рожденное, существующее “первый день” (Гегель)...”¹⁴

Топологическое пространство вводится для описания действующей структуры *плоти мира*. Все последующие терминологические скопления, которые мы перечислим, также относятся к этой процедуре топологического моделирования *перцептивной плоти*, определяющей собой все поле чувственности.

По одну сторону от моего тела, когда я нахожусь к нему во внешней позиции и оно является объектом, оставаясь в то же самое время и *моим*, феноменальным, телом, я обнаруживаю *расщеп* (chiasma), *зияние* (hiatus), *разрез* (écart), *пустоту* (vide). Когда я вижу, меня — в момент видения — не существует.

По другую сторону от моего тела, когда я ниспадаю в вещи, я вижу то, что позволяет мне видеть, но остается невидимым, некое *сплетение* видимого с видящим, чувственного с чувствующим; именно первоначальное условие видения позволяет мне видеть и в то же время быть, существовать как тело в своем видении. *Сплетение дает текстуру, ткань бытия*, оно образуется из множества складок видимого с видящим, которые и создают светоносную ткань восприятия. И чтобы сплетение состоялось, должно проявиться действие сил-векторов, побуждающих сгибать друг в друга то, что видится, и того, кто видит¹⁵. Это случится, если мы отбросим в сторону стратегию пунктирования, подставив в гуссерлевскую диаграмму времени не картезианского субъекта и не монаду Лейбница, а совершенно иной образ “субъективности”, который будет чувственным импликатом феномена “*складки*”. Место гуссерлевского *пункта*, где располагается отличающее себя в каждой точке времени сознание, займет точка-сгиб, точка-полость, точка-пустота. Нам придется уточнить гуссерлевский образ времени как “кометного шлейфа” и найти другой, близкий по своей конфигурации изначальному водоворотному движению или тому, что Мерло-Понти называет вихревым, *tourbillon*. Время не только импульсирует, “взрывается” или “вспыхивает”, но и протекает потоком, свертываясь в той неопределенной точке, где функционирует телесное Эго, которое не обладает неизменной точечностью положения. Неразрешимость, парадоксальность чувственного переживания блокирует появление интенции “чистого сознания”, единого для всех событий перцептивного узла или точки зрения (метафизической точки).

Отсюда строй антигуссерлевской аргументации:

1. Первое, что сразу же ставится Мерло-Понти под сомнение, это *порядок* диаграмматического представления внутреннего переживания времени. В этом он видит, с одной стороны, повторение Гуссерлем лейбницевской мысли о “проекции Природы посредством монад (*пунктированная* корреспонденция) как типичном постулате “визуального табло” (tableau visuel)”¹⁶, а с другой — точечное проектирование вихревой природы временного потока на инертный фон диаграммы, когда на самом деле пространственно-временные характеристики порождаются не извне, а в самом вихревом движении, в его *топологической непредопределенности* (А.Бергсон). “Я вижу (слышу, осязаю и т.п.)” — не представляет собой набор точечных моментов того или иного канала чувственности, ибо (как мы уже не раз обсуждали) находится с воспринимаемым в компенсаторных отношениях: изменение моей позиции изменяет мое положение в среде, причем таким образом, что я ни в какой момент времени не являюсь только и *исключительно* субъектом чувственного события, но всегда одновременно и объектом. “Я вижу — меня видят” — и никак иначе, т.е. необходимо говорить о чувственной ткани, текстуре, перцептивной плоти, которая не перестает сплетать между собой чувственные волокна моих взаимоотношений с миром, *не проходящих через сознание, но актуализующихся телесно*, в “молчащем Эго” (tacit Ego).

2. Вспомним, как строит свои рассуждения Гуссерль, когда пытается обосновать “первичность” тактильного опыта в конституировании телесного образа по отношению к визуальному. Важно выделить субъекта, осязающего себя как бы *дважды* и как бы *осязаемого* и ощупываемого; важно выделить эту синхронность присутствия телесного и получить тело в качестве достоверности, некоей очевидной данности. Именно данности как данного нам во владение, когда наше право на него безусловно и абсолютно. *Иметь тело — это значит его воспринимать, это значит в самом восприятии его владеть им и отличать от других тел, все время повторять волшебное слово “мое”* (мой взгляд, моя рука, мое переживание и т.п.). *Может чувствовать только Я, и только сознание установит меру этой чувственности в зависимости от нашего отношения к собственному телу*. Недаром же Гуссерль в своих демонстрациях переживания времени (будет ли это слышимый тон, видимый цвет, просто визуальное наблюдение) всегда означает место начальной точки, в которой должно размещаться некое чув-

ствующее, активное Я, всегда готовое воспринять и распределить воспринятое по определенному порядку в своем внутреннем пространстве переживания и рефлексии, носящей все признаки конститутивной функции по отношению к миру.

3. Соотношение “*tableau visuel*” (диаграммы) и вихревого движения времени было явно недооценено Гуссерлем. А здесь, в этом соотношении, скрываются глубинные несовместимости. Мерло-Понти открывает одну из таких несовместимостей, когда вновь и вновь пытается проанализировать, на каких эпистемологических основаниях строится диаграмма времени. В своих рабочих заметках он приходит к следующему выводу:

“...абсолютно *искусственной* представляется попытка представить феномен [времени] в качестве факта геометрической оптики, сконструировать из отношений угловых смещений на сетине образы, корреспондирующие с той или иной точкой. Эта геометрия... — не связка *смещений* или *несмещений* такого рода, исходя из которых устанавливают различие между тем, что происходит [во времени] в зависимости от той или другой дистанции, и выступает как интеграл этих различий; “точки”, которые даются нам в оптико-геометрическом анализе, феноменально, являются не точками, но мельчайшими структурами, монадами, *метафизическими* точками, или трансценденциями”¹⁷.

Этот разрыв между инертной и чистой поверхностью, на которую наносится диаграмма, и тем, что представляет собой реальный, вихревой поток времени, не носит условный или только демонстрационный характер, который можно не принимать во внимание. *Диаграмма, став “визуальным табло”, вводит в гуссерлевские рассуждения о времени, может быть совершенно не предполагая того, образ мировой перспективной линии, на которой и размещаются фазы временного потока, но уже как бы в геометрии ее лучей, исходящих из одной точки и ею в конечном счете определяемых*¹⁸.

Схема Другого

Мерло-Понти в своей посмертной работе “Видимое и невидимое (*Le visible et l’invisible*)”

вводит ряд важных уточнений в размышления Гуссерля. Прежде всего он пытается, не без помощи Бергсона, развести зрительную структуру и видение, десубъективировать зрительный акт и лишить его неизменных интенциональных содержаний. Впрочем, это касается не только зрения, но и всех слоев чувственности. Так постепенно означает переход от феноменологического анализа феноменов телесности к *топологическому*.

Солипсистская проблема, которая была столь важна для Гуссерля, уходит у Мерло-Понти на второй план. На первый план выходит новое, несубъектное понимание нашего перцептивного двойника, Другого. Если бы мы попытались означить феномен Другого исключительно в терминах диалогического отношения (М.Бубер, М.Бахтин, Х.-Г.Гадамер) или в терминах прямого, контактного взаимодействия (как, например, это представлял себе Сартр, когда вводил Другого под функцией “разглядывающего взора”), то нам пришлось бы вновь ввести классические предпосылки: предсуществование субъекта, очевидность его присутствия *до*. А это значит, что нам пришлось бы замкнуться на некоторых вербальных или визуальных, тактильных или слуховых, т.е. чисто феноменальных очевидностях наших отношений с телом и позицией Другого. Мое отношение к Другому, как, впрочем, и его отношение ко мне, конечно, не только может, но и определяется всеми этими очевидностями, и поскольку оно — “мое”, т.е. я обладаю им, постольку мне принадлежит моя поза, речь, гримаса, — короче, мое тело, — и только благодаря этому (т.е. обладанию как модусу существования) я способен выступать как субъект. Моя суверенность, телесная, психическая и познавательная автономия не может быть поставлена под сомнение Другим, в силу чего и я не способен пренебречь существованием Другого, Двойника моего опыта обладания. Ведь Другой, будучи двойником субъекта, так же захвачен желанием обладать и желанием принадлежать. Другой всегда выступает как объект, готовый, однако, в любое последующее мгновение стать субъектом, превратить меня в объект. Монотонные повторы этой игры известны: субъект—объект = объект—субъект. Другой — это тот, кто желает сделать меня объектом, тот, кто смотрит, разглядывает, всматривается в меня¹⁹. Другой, в таком случае, оказывается видимым пределом, указывающим мне, где кончается мое право обладать, где существуют неизвестные мне миры других. Однако этот предел-граница, это множество следящих за мной глаз ни на шаг не продвигают нас к пониманию Другого как феномена трансцендентальной схемы *друговости*, ибо в мире уже есть субъект как универсальная мера всему неравному, чуждому, невозможному. И только потому, что он уже сеть, оказывается возможным и Другой. Следует на время отбросить представление о Другом как конкретном лице, теле, “взгляде” или объекте, о Другом-Двойнике, который всегда на определенной дистанции: то там,

то здесь, то далеко, то внутри, то вне и т.п., где меры всех внешних и внутренних дистанций определяются позицией трансцендентальной субъективности, осевой, центральной позицией Субъекта. Этим отбрасыванием я пытаюсь поставить под вопрос феноменологически закреплённую в культуре страсть к обладанию, *желание обладать*. Обладать чем-то, желать обладания — это значит быть прежде всего субъектом, но, с другой стороны, это также значит всегда иметь перед собой противника моей акции обладания, которого и нужно преодолевать, чтобы утверждать себя в мире как Субъекта. Этот противник-друг и есть наш собственный, персонафицированный Другой.

Итак, там, где коммуникация полностью определяется позицией субъекта, его видением, господствуют феномены обладания, а Другой проявляет себя лишь в качестве *другого* субъекта, его двойника. Но в пространстве восприятия, или, как я его далее буду называть, *перцептивном пространстве*, определяющую роль наравне с феноменами обладания могут играть феномены принадлежности. Для того, чтобы объяснить их роль, следует выявить трансцендентальную схему Другого, что я также называю *схемой друговости*, на основе которой они только и могут существовать в единстве-различии с иными феноменами перцептивного поля. Сначала проследим их действие на двух уравнениях субъективной коммуникативной стратегии.

Вот первый вид коммуникативного уравнения:

Я — Я¹ — Другой = Я — Другой¹ (Ты)

Я относится к Я¹ и Другому, как Я относится к Ты. Оставаясь неизменным в своей стратегии обладания, субъект устанавливает предельную, или критическую, дистанцию по отношению к *воспринимаемому*. Эта дистанция может быть выражена как *близость всего далекого*, т.е. как бы ни был воспринимаемый объект (Другой) удален от субъекта, он всегда переводим в термины близости и идентифицируем с опытом Я. *Близость* как первое условие переводимости на мой язык восприятия всех перцептивных значений. Другой, — этот противоположный субъекту коммуникант, воплощающий собой *даль* (непереводимость), — воспринимается как второе “я”, как модифицированное во времени восприятия мое следующее “я”, помечаемое как “ты”. М.Бубер говорит о “я” как о вторичном по отношению к

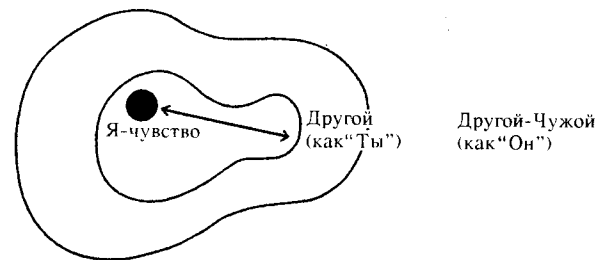
“ты” состоянию субъективности²⁰. Обладая собственным телом и сознанием в один момент времени, я также обладаю своим телом и в последующий момент времени, но уже благодаря вступлению в мой опыт Другого, его “интериоризации”; в таком случае Другой, не препятствующий мне распоряжаться собственным телом, вещами и миром, открывающий мне все новые и новые возможности обладания, и будет этим “ты”. “Я” не трансформируется в “ты”; через “ты” как свой внешний образ оно добывается расширения сферы господства своего “я”. Нет ничего в мире, что бы не могло быть соотнесено с моей позицией, всем тем набором коммуникативных техник, которыми я владею (“захватов”, “дубляжей”, “проекций”, “миметизмов” и т.п.). Нет ничего, кроме одного, — божественного Ты, без которого никакое конкретное “ты” не может состояться. Тогда “я” есть лишь скользкий проблеск сознания, погруженного в божественное ты. Близость с Богом как близость с ты устраняет субъективность из коммуникативного опыта, ставшего трансцендентным событием. Но это ты — лишь предел, уходящий за границы функционирующей субъективности; и когда его достигают, допустим, в религиозном экстазе, — он, этот предел, отменяет особое положение субъекта в мире, который осуществляет свою телесную экспансию вовне, приводя все мировое к *близости*.

Иначе говоря, в этом коммуникативном уравнении действует определенный телесный образ, без которого близость, в сущности, не может существовать. Этот телесный образ уже долгое время исследуется в феноменологически-экзистенциальной литературе как “*мое тело*”. Последнее способно совершать вполне конкретные, интенционально ориентированные движения, собирающие вокруг него мировую предметность; оно является скорее центростремительным, нежели центробежным. “Мое тело” никогда не бывает избыточным в своей энергии по отношению к программе жизненного существования. Способное к достижению быстрой телесной и психической адаптации, оно добывается психофизиологического равновесия сил внешних и внутренних (ощущения и все внешние раздражители получают со стороны этого тела адекватную реакцию — ни больше ни меньше того допустимого порога, который позволяет ему удерживать себя в единстве с окружающей — внутренней и внешней — средой).

Постулаты:

- иметь тело значит быть способным устанавливать двоякую дистанцию, вводящую психофизическое расстояние между “я-чувством” и собственным телом (как машиной, производящей движения удовольствия, боли и страха) и между собственным телом и телами других. *Дистанция от меня к себе и от меня к Другому определяется близостью;*
- “мое тело” выступает в виде третьего члена между так называемой “реальностью мира” и “я-чувством”;
- “мое тело”, по определению, обладает “я-чувством” и не может быть объектом-для-Другого, а является моей собственностью и моим орудием познания и страсти;
- “мое тело” субъективно, оно — активный агент, занимающий господствующее положение в экзистенциально-феноменологическом переживании мира (Ж.-П.Сартр);
- “мое тело” определяется посредством двух модусов: *иметь и быть;*

Чтобы иметь, нужно уже быть, тогда Être предшествует Avoir и определяет его. Можно сказать и так: чтобы иметь, нужно обладать “я-чувством”. Однако, чтобы быть, достаточно обладать “я-чувством” независимо от того, обладаем ли мы своим собственным телесным воплощением. Феномен телесности возникает на переходе от *быть* к *иметь*²¹. *Быть* — это двойник “я-чувства”, но само оно было бы возможно даже в том случае, если бы мы не смогли найти для себя адекватную форму телесного воплощения. Феномен “я-чувства” не может быть определен без телесного образа, но сам образ не сводится к устойчивой и неизменной телесной схеме. Весьма вероятно, что наше появление на свет, эта первотравма (световая, дыхательная, кожная) сплывала нашим первокриком в одно целое чувство Я и телесное переживание, которые соединились в аффекте *страха*. Мы получили внутреннее переживание собственной идентичности, собственного Я, до всякого Я, которому мы обычно приписываем сознательные функции. “Я-чувство” — это форма для всякого будущего Я, в котором, по выражению Лакана, бессознательно осаждается история нашей субъективности. Мы одарены внутренним телесным чувством *до “осознания” тела*, мы словно уже имели его до того, как были в качестве Я.



На диаграмме представлена *территория* моего тела, включающая в себя мир, с которым и только с которым может быть установлена *близость*. Другой вводит ограничения и дистанции и всегда пребывает на границе (в различных своих масках) отдельной зоны распространения моего тела. Дистанция от “Я-чувства” до “моего тела” определяется в зависимости от второй дистанции — от “моего тела” до “тела Другого” — и дублирует как внутреннее то, что уже произошло во внешнем; *близостью дублируется даль*, но и даль может дублироваться близостью. “Я-чувство”, вероятно, двойник непостижимого — “тела Другого”, которое имеет загадочное место присутствия в нашем собственном мире. Действительно, вот это есть мое тело, оно здесь, именно в той точке пространства-времени, где есть я; я управляю им, наслаждаюсь, одалживаю другим, не замечаю его, а оно всегда здесь, в этой именно точке, где я его впервые застал. Я *имею* отношение к нему, но это отношение бессильно перед отношением моего тела ко мне. Это последнее отношение непостижимо, ибо в моем отношении к нему открывается объектный модус существования тела, который не нуждается ни в каком я. Если бы мое тело нуждалось во мне и мы рождались бы с теми телами, к которым стремится наше переживание мира, мы, вероятно, были бы бессмертными. Тело как объект среди объектов находится в центре моей жизненной активности, оставаясь тем не менее случайной биофизиологической формой, *пустым домом* моего хрупкого я, которое это я вынуждено занимать, пока живет; и, пока живет, отрицать его существование в качестве моего тела. Я хочу сказать, что “я-чувство” соизмеряет себя с собственным телесным образом, но всегда обладает еще одним образом — феноменальным, который не сводим к телу как объекту. Вот это-то феноменальное тело, образ кото-

рого я вырабатываю в борьбе с собственной, анатомически определенной телесной формой, и будет *моим телом*.

Моим телом является не “это” или “то” тело, а образ тела. “Я-чувство” относится к образу тела, которое я называю моим телом, и является его первоначальным психическим слоем.

Загадочно это отношение собственности, имени, обладания, которое участвует в формировании моего образа тела. Итак, существует тело *реальное*, объектное, оно всегда “под рукой” (“подручно”, как сказал бы Хайдеггер) — орудие наших действий, всегда оказывающее нам то сильное, то слабое сопротивление. Но это реальное, “подручное” функционирование моего тела отличается для меня крайней неполнотой. Находясь в нем, ибо оно — *мое*, я вместе с тем не способен увидеть отдельные стороны моего тела, я ничего не “знаю” о моем затылке, спине, а голова вообще представляет собой зияющий провал в центре моего феноменального мира. То, что я могу видеть, составляет как бы материальный регион моего телесного бытия. Конечно, я могу дополнить недостатки внешнего наблюдения другими чувственными каналами (слухом, осязанием, обонянием), но и их объективная информация будет отличаться крайней неполнотой, оказываясь совершенно недостаточной для того, чтобы, “находясь в теле”, объективно описать все его внутренние и внешние характеристики как особой “живой машины”. И вместе с тем это не мешает нам называть его *моим*. Из этого отсутствия возможности контролировать посредством своего чувственного аппарата все внутренние и внешние положения тела и рождается восполняющий эту “неполноту” *образ тела*, которое мы называем *моим*. Так внутри и вне, т.е. лишенный определенной “точной” локализации во времени и пространстве, рождается образ моего тела, асимметричный, искаженный и в то же самое время единственный и замечательный, который обладает своей воображаемой анатомией и “материальностью”, своей особой территорией с подвижными границами, особой топографией мира, но уже мира моего. Если бы мы попытались отречься от этих внутренних образов тела, от *тел в телах*, мы не смогли бы жить ни мгновения. Наше отношение к зеркалу — прекрасный пример: казалось бы, видеть себя в зеркале — это видеть себя другим, реальным, видеть *объективно*, что означает дистанцироваться от себя, от собственного тела как *мое-*

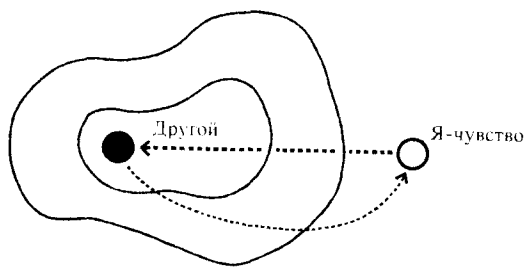
го. Но вот это-то и неисполнимо, и мы почти мгновенно “обжигаем” свое зеркальное отражение, делая его своим; оно перестает быть реальным и становится воображаемым, т.е. переводится на уровень моих стратегий обладания. Стремясь, в частности, к фотогении собственного образа, мы начинаем манипулировать собственным отражением (искать лучшую позу, поворот головы, направление взгляда, уточнять гримасы) и тут же сменяем фотографическую точность на расплывчатость образных модуляций, которые оживляют наше отражение и в конечном счете вытесняют его фотографизм. *Тело моего Другого (зеркальное отражение) становится моим телом.*

Второй вид коммуникативного уравнения:

$Я - Я^1 = Я - \text{Другой}^2$ (Чужой)

Здесь Я соотносится с $Я^1$ так же, как Я относится к Другому, который уничтожает его автономную позицию. $Я^1$ становится точкой пересечения двух линий смещения: *пассивной*, или автоматически повторяемой линии идентичности, ибо каждое наше последующее Я должно подтверждать нашу самоидентичность во времени, и *активной* линии Другого, которая вторгается на территорию “я-чувства” ($Я - Я^1$), смещает его образом Другого — отчужденного, ужасающего, неожиданного, поскольку этот образ не был включен в психическую эстафету привычных идентификаций. Временной поток переживаний собственной идентичности прерывается. Другой, замещая собой образ Я, производит шоковый эффект, *он захватывает все феноменальное поле нашей близости с миром*. В таком случае критическая, или предельная, дистанция для этого уравнения определяется как *даль самого близкого*. Самое ближайшее к нам, наш телесный образ, внезапно оказывается во власти образов Другого. *Мое тело теперь принадлежит Другому*, т.е. оно подчинено порядку психических и моторных событий, которые для меня теперь являются непостижимыми. Все самое близкое удаляется от меня с той головокружительной быстротой, с какой Другой делает меня объектом собственного желания. Под действием центробежных сил мое “я” распадается, обретая крайнюю, подчас патологическую форму отчужденности, не переводимую более ни в мое “я-чувство”, ни в “ты”. Мое тело по-прежнему принадлежит мне (во всяком случае, я должен

“знать”, что оно должно принадлежать мне), однако оно и не принадлежит мне, оно отнято, захвачено Другим, и я не в состоянии теперь осуществлять коммуникативные действия, используя разнообразные техники обладания. Я больше не владею пространством смысла и не создаю его. Мое место занимает образ Другого — непреодолимый и самый ближайший ко мне предел моего существования. Я более не в силах формировать собственные стратегии чувственности, я лишаясь присутствия-в-мире. Усиливая драматическое звучание этого вида нарушенной коммуникации, можно сказать, что субъект испытывает своего рода коммуникативный шок: поглощаясь Другим, он становится объектом и теряет предикат *avoir*, предикат существования. Первое установление личностной идентичности как бы раскалывается вторым, накладывающимся на нее и ее смещающим. Или, если это выразить несколько иначе, автоматическое переживание собственной идентичности становится шоковым переживанием идентичности (Я — Другой). Аффект *негативного* дистанцирования, выбрасывающий меня разом из собственного тела и ближайшего к нему пространственно-временного порядка чувственности. Я слышим, но не слышу, я видим, но не вижу, и если я слышу голоса, то не могу их идентифицировать с тем источником, что их порождает.



Я сознательно выбрал эти два коммуникативных уравнения, еще ограниченных и неполных и явно провоцирующих меня на изобретение *третьего*. Сначала Другой выступает как предельный образ моей близости к себе, как “ты”, что было бы невозможно без трансцендентной гарантии, без великого Ты; затем — как предельный образ моей чуждости самому себе, как всякая угроза, ненависть, ожидание мести, ибо тот, кто меня раз-

глядывает, обнаруживает в “своем” мире, всегда готов превратить меня в один из объектов. В одном случае я могу, вступая в контакт с “Ты”, ощутить себя сверхсубъектом, в другом, напротив, — сверхобъектом, когда Другой, отыскивая свое “Ты”, уничтожает меня с садистским воодушевлением. Однако следует повторить: коммуникативные уравнения скорее лишь указывают на границы существования феноменов Другого, нежели объясняют саму структуру *друговости*, благодаря которой они способны проявляться. Другой — это не ад, но и не рай, это способ нашего присутствия в мире, он создает горизонты вещей, желаний, тел — наших и Другого. Другой — это то, что — по замечательному выражению Делёза — “*овозможняет*” нашу способность воспринимать и быть воспринимаемыми.

“Я гляжу на объект, затем отворачиваюсь, я позволяю ему вновь слиться с фоном, в то время как из него появляется новый объект моего внимания. Если этот новый объект меня не ранит, если он не ударяется в меня с неистовством снаряда (как бывает, когда натыкаешься на что-либо, чего не заметил), то лишь потому, что первый объект располагал цельной кромкой, где, как я уже чувствовал, содержится предсуществование следующих полей виртуальностей и потенциальностей, которые, как мне было известно, способны актуализироваться. И вот это-то знание, или чувство, маргинального, краевого существования возможно только благодаря Другому”²².

Таким образом, воспринимая, мы обладаем еще и добавочным знанием по поводу того, что мы воспринимаем. Мы никогда не смотрим на мир *прямо*, а всегда лишь через Другого; т.е., совершая обходной перцептивный маневр, мы обнаруживаем “кромки”, пределы собственного восприятия, которые и преодолеваем теми перцептивными возможностями, что волей-неволей предоставляет нам Другой.

Легко заметить, что в ходе своих размышлений я вышел из сферы диалогической коммуникативности, обрисованной в вышеприведенных уравнениях с позиции разумных существ, обладающих желанием обладания и принадлежности. Феноменологическая редукция позволила мне “натурализовать” эти феномены и вывести их за скобки перцептивного поля. Когда я говорю о Другом, то говорю о нем теперь как о *перцептивном Другом*. Я перехожу в поле перцептивных феноменов, которые больше (на время) не должны соотноситься с полями желания. Так я вновь вступаю на тот же путь, по которому двигался Гуссерль и по которому затем начал свое движение Мерло-Понти, — путь, ведущий нас от феноменологии к топологии перцептивного (те-

лесного) чувства и более не определяемый в субъектно-объектных терминах, т.е. в терминах желания.

Мой вопрос (не я первый его задаю, но задавать его важно) состоит в следующем: не представляют ли собой эти могущественные феномены обладания и принадлежности, феномены обратимых взаимодействий между Субъектом и его Другим лишь знаки проявления трансцендентальной схемы Другого, где Другой предстает в своей деперсонифицированной форме, скорее как *возможность*, очаг потенциальностей, нежели как *реальность*?

Плоть мира

Обратимся к заметке на полях исследовательских материалов, помещенных в приложении к книге Мерло-Понти “Видимое и невидимое”: *Uerprasentierbarkeit c'est la chair*. Дословно это означает: *изначальная присутствуемость — это плоть*²³. Потенциальная реальность плоти не может быть определена в терминах дали и близости, консистенции и диффузии, субъекта и объекта, но только в *топологических* терминах. Плоть — текущая поверхность, безразличная к событиям, которые на ней развертываются, и, естественно, она не имеет слоев глубины, “материальности”, но в нее вписаны все внешние и внутренние горизонты вещей, вписано и мое тело, ибо его активность или пассивность регулируется в своем актуальном проявлении тем потенциальным полем телесных событий, что создается первоначальным присутствием плоти мира. На том уровне, где плоть мира проявляет себя, она всегда удерживает *вместе* и *друг в друге* внутренний и внешний горизонты актуального телесного опыта, не дает последнему распасться и исчезнуть в субъектных оппозициях. Будучи *невидимой*, *плоть мира (вещей)* способна производить *видимое*. Но, как я вижу теперь, подобное пояснение понятия плоти может оказаться недостаточным перед лицом последующего размышления Мерло-Понти:

“Плоть не является ни материей, ни духом, ни субстанцией. Чтобы ее обозначить, необходимо ввести старый термин “элемент” в том смысле, в каком он используется, когда говорят о воде, воздухе, земле и огне, — так сказать, в смысле *le chose générale*... Плоть именно в этом смысле является “элементом Бытия”²⁴.

Если это так, то плоть, будучи элементом, может быть огнем, воздухом, туманом, ветром, т.е. природной стихией. Другими словами, плоть — это стихия вещи, ее *стихийное начало*,

и каждому такому началу соответствует своя номенклатура физических сил, благодаря которой вещь, любое тело и событие могут получить существование как *эта* вещь, *это* тело, *это* событие. Нейтральная топология поверхности начинает постепенно обретать несвойственные ей физические характеристики в зависимости от тех сил-стихий, которые воплощают в себе элементы: плоть мира *вдруг* становится вязкой или жесткой словно панцирь, текучей, воздушной, обжигающей, становится физически ощутимой средой для нашего тела. Потенциальные среды, которыми плоть мира окутывает видимый мир, становятся физически определенными состояниями бытия. Но что тогда есть это “первоприсутствие плоти”? Мерло-Понти отвечает на этот вопрос размышлением о гео-графии, трансцендентальной геологии, отсылая нас к посмертным рукописям Гуссерля²⁵. Элементность плоти получает имя, это имя — Земля. Плоть мира как первоэлемент, как *Ur-Grund*, *Ur-Arche* есть Земля, первоначальная в себе, все упорядочивающая, собирающая, трансформирующая стихия, *стихия стихий* (сила всех сил, плоть всей плоти вещей и т.д.). Земля — это та сила, которая, если я правильно понимаю, делает возможными виртуальные миры, удерживает друг в друге силы элементов-стихий. Замыкая круги размышлений Мерло-Понти и возвращаясь к предыдущим темам анализа, я могу сказать: *Земля — это плоть Другого как Мира*. Или, если выразить это несколько иначе, но более точно: Другой как Земля ограничивает Мир, делая его жизненным миром (*Lebenswelt*), ибо есть мир (и миры) за границей Другого. За спасительной границей Другого (Земли) открывается “чистая поверхность” Мира (Космоса), анти-земная элементность; это сокрытие Мира (Космоса) Другим препятствует авантюрам, вовлекающим нас в поток шизофренического космогенеза. Ведь тогда, — если попытаться представить себе это катастрофическое событие, — когда побеждают силы *вертикальные*, порождаемые мощью космогенеза, а элементы бытия приходят в движение, смыкаясь друг с другом, Земля (Другой) оказывается больше не в силах управлять ими, устанавливать границы, *различать* и сама становится одним из элементов. Именно тогда Другой исчезает, низводя своим исчезновением ограниченный мир до бесконечной поверхности. В той же последовательности, в какой Другой разделяет элементы и их силы, устанавливая равновесные системы жизни, он преобразует элементы стихий (воздух, огонь, небесную широту, ветер и т.п.) в определенную

линейную контурность Земли, а Землю — в разнообразные тела, и, наконец, сами тела — в объекты. Поэтому преодоление Другого требует опасного путешествия в обратном направлении: от объектов и “вещей” — к телам и, далее, от тел — к их элементным составляющим и, наконец, — к чистым событиям мира, к его *первоплоти*, которая не может быть иной, как только блистающей поверхностью, повергающей в ужас своей абсолютной неразличенностью. Все земные ландшафтные складки разглаживаются, выпрямляются, плоть становится плотью-в-себе, плотью Мира-Космоса, и эта плоть более не в состоянии актуализовать себя, во-плотить, виртуальное больше не способствует актуализации, оно его замешает.

Господство Земли, которое она утверждает над элементами-стихиями, настолько велико, насколько оно является законом человеческого существования. Преодолеть Другого значит нарушить закон Земли. За нарушением закона следует наказание: оно может быть принято добровольно, но может остаться проявлением внешнего, клинического насилия (шизофренический коллапс). Что же это за наказание? Тот, кто пытается освободить элементы из-под власти Земли как стихии стихий, сам раз-воплощается в момент освобождения, от него ускользает его собственное тело, и он теперь может с равным успехом стать камнем или туманом. Это и будет наказанием. Проклятия, посылаемые Земле, эхом вторятся в проклятиях собственному телу, непослушному, чужому, охваченному навязчивым желанием смерти или скрывающему в себе яд болезни. Цикл развоплощения Земли завершается развоплощением всех тел и вещей мира, они становятся элементными, бесформенными силами, более не нуждающимися в каком-либо воплощении. Чистые силы космогенеза устраняют земные различия между морем, ветром, огнем, туманом, дыханием, криком и т.п. Трансцендентальная схема *друговости* распадается и оказывается более не в силах организовать мир вокруг нас и, следовательно, порождать субъектов, их тела и объекты.

1. Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Zweites Buch. Haag, 1952, S. 144—151 (пер. Е.Ознобкиной).

2. Ibid., S. 147.

3. Ibid., S. 150.

4. Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible. P., 1964, p.183.

5. Следует уточнить это понятие. Хайдеггер интерпретирует понятие *складки* как *сгиб*—разрыв или разрыв—сгиб. Близость между гетерогенным осуществляется через разрыв, который сгибает одно в другое. В работах Хайдеггера можно наблюдать эволюцию понятийного образа складки: сначала *Zwischen*, *Zwischen*—fall и только затем *Zwiefalt*, что можно переводить и как “удвоение”, “дублирование”, “сгиб”, “складку” и т.п.
6. Merleau-Ponty M. Op.cit., p.178.
7. Ibid., p.17—142.
8. Ibid., p.166.
9. Представление диаграмм: Husserl E. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893—1917). Haag, 1966, S.210, 230, 235, 330—331, 365.
10. Ibid., S.35.
11. Husserl E. Cartezianische Meditationen und Pariser Vorträge. Haag, 1963, S.73—75.
12. Ibid., S.73.
13. Лейбниц Г.В. Сочинения в четырех томах, т.I. М., 1982, с.276—277.
14. Merleau-Ponty M. Op.cit., p.264.
15. Мерло-Понти пытается разработать целый словарь топологических понятий: “скручивание”, “наматывание”, “удвоение”, “реверсия”, “реконверсия”, “сгибание”, “оборачивание”, “разворот” и т.п. Цель здесь одна — найти язык, который учел бы изначальную неопределенность взаимодействия перцептивно-телесного поля, его колебание, смену направлений силовых векторов, вихри, которые его захватывают и не дают ему стать устойчивым и прозрачным.
16. Merleau-Ponty M. Op.cit., p.296.
17. Ibid., p.283.
18. Ibid., p.294—295.
19. Sartre J.-P. L'Être et le Néant. P., 1968, p.315.
20. The Writings of Martin Buber. New York, 1956, p.50—51.
21. См.: “Телесность как пограничная зона между быть и иметь” (Marcel G. Être et avoir. P., 1968, p.102).
22. Deleuze G. Michel Turnier et le monde sans autrui. In: Turnier Michel. Vendredi ou les limbes du Pacifique. P., 1972, p.262.
23. Merleau-Ponty M. Op.cit., p.296.
24. Ibid., p.184.
25. Ibid., p.312 (Husserl E. Umsturz der Kopernikanischen Lehre: die Erde als Ur-Arche bewegt sich nicht).

IV. Эрос и физика “прозрачности”

Павел Флоренский

“Отсюда следует, что способность познания, данная нам Богом и называемая *естественным светом*, никогда не касается какого-либо предмета, который был бы истинным в том, в чем она его касается, то есть в том, что она постигает ясно и отчетливо; ибо мы имели бы основания считать его обманщиком, если бы он одарил нас этой способностью так, чтобы мы, правильно пользуясь ею, принимали ложное за истинное”.

Р. Декарт. Начала философии

Когда Декарт, а позднее Спиноза, постоянно указывают на естественный свет разума, *lumen naturalis*, они не устраняют его двойственную онтологию: этот свет одновременно принадлежит и не принадлежит понимающему субъекту. Возможно, эфир разумности (прозрачности) — это бессознательное философской классики — появляется с необходимостью и во всем великолепии ясности только тогда, когда субъект, выходя на линию естественного света, овладевает (или может овладеть) любой на ней расположенной точкой, фигурой или совокупностью прямых, уподобляясь в акте мысли Богу как высшему геометру. Божественная инстанция — предел картезианской рефлексии, та спасающая преграда, которая отводит безумие, все более овладевающее мыслью, погруженной в поиски своего чистого первоначала. Для Декарта было очевидно, что всякий, кто вступает в область философской дискурсии и начинает методически мыслить, должен ввести запрет на биогенетическую неповторимость телесных образов (метафор, символов, знаков страсти и веры), в каждом шаге мышления устранив себя как конкретную эмпирическую субъективность, и это вполне законно, раз Бог — этот, пожалуй, единственный гарант трансцендентальной мысли, дарует истинность познавательных методов Декарта — ясность и отчетливость, деление, порядок движения от простого к сложному, энумерация — представляют собой не столько прин-

ципы познания, сколько *правила организации* уже познанного в световой форме. Свет — источник порядка, различий, возможности точных исчислений; он уравнивает, делает однородным, линейным поле восприятия мыслимого, исключая возможность ошибки, появления грез, сновидений или безумия; *он внутри познающего субъекта и вне его, им охвачен мир*. Чтобы обрести световое начало, надо усомниться во всем том, что стало привычкой жить и действовать в мерцающей оттенками непрозрачного среде жизни. Я сомневаюсь — я мыслю, я желаю света.

Прозрачность — не просто требование познания, но высшая человеческая ценность, в сущности, неустраняемая, как неустранимо наше желание *быть, существовать* в видимом мире. Видеть и быть — одно и то же. *Про-зрач-ность* — нечто, проходящее *сквозь* видящий глаз, будет, естественно, светом, и именно он, проходя *сквозь*, наделяет проходимое прозрачностью. Прозрачность оказывается онтологическим условием видения мира; прозрачное невидимо, видимо непрозрачное, точнее, видимо то, что погружено в прозрачную среду, обнимающую собой видимое и видящего, две непрозрачные точки в “световом океане”.

“Когда мы рассматриваем прозрачное тело, имеющее значительную толщину, например, аквариум с водой, стеклянный сплошной куб (чернильницу) и прочее, то сознание чрезвычайно тревожно двойится между различными по положению в нем (сознанию), но однородными по содержанию (и в этом-то последнем обстоятельстве — источник тревоги) восприятиями обеих граней прозрачного тела. Тело качается в сознании между оценкой его как *нечто*, т.е. тела, и — как *ничто*, зрительного ничто, поскольку оно прозрачно. *Ничто* зрению, оно есть *нечто* осязанию; но это *нечто* преобразовывается зрительным воспоминанием во что-то как бы зрительное. Прозрачное — призрачно”¹.

Нечто — ничто, ничто — нечто, одно проходит через другое совершенно свободно, завися лишь от перемены чувственной функции. Для меня же в этой паре существования—несуществования исключительное значение приобретает не *тело прозрачное*, а *тело призрачное, средовое*, через которое проходит взгляд, ибо это и есть *тело*, определяющее акт зрения и делающее его возможным. Из призрачного *нечто* возможно его *ничто* в зрении. Когда Флоренский описывает “сквозящую зелень весенних рощ”, и все им ощущаемое пространство, “осуществляясь, получает зрительно характер стекловидной толщи”, он, по сути дела, “оперирует” своим собственным телом, *осязательным ритмом*, ему присущим². Эта телесная толща образуется, связывается, мутнеет и становится “стекловидной”, когда зрение *не проходит-сквозь*, а как бы застревает в своих собствен-

ных осязательных реакциях, и те, откristаллизовываясь, дают пространственную картину телесного опыта, всякий раз переживаемого нами, когда мы, минуя его, но опираясь на него, устремляем свой взгляд к избранному объекту. *Ясно видеть это значит не замечать телесных затемнений зрительного поля; быстрота взгляда открывает эту возможность, световая быстрота*, всякое же замедление приводит к затемнению, и в нем проявляется телесная память. Флоренский различает в акте зрения две чувственные функции организма (отчасти противостоящие, и тем не менее неотделимые друг от друга): *осязательную* и собственно *зрительную*³. Чтобы видеть, необходимо забыть о том, что входит в состав зрительного акта в качестве посредника и что в момент зрения нами не ощущается. Этим ускользающим от “знания” посредником и будет наше тело. *Нужно иметь тело, чтобы видеть!* — вот что пытается сказать Флоренский. Поясним. Когда мы на что-то смотрим, то всегда смотрим *через*: будет ли это пыль, кружащаяся в лучах утреннего солнца, или даль горизонта, получающая графическую четкость благодаря прозрачности воздуха, или окно во двор, которое обнаруживает себя, когда мы вдруг касаемся его прохладной поверхности, — в любом случае мы никогда не можем избежать встречи со световой средой (или ее отдельной формой) и поэтому смотрим не *прямо*, а *через*. Прямо, возможно, смотрит Бог. И чтобы узнать, как все-таки мы видим, нам нужно отклониться в сторону от прямых лучей перспективной оптики в область периферийного, бокового зрения; там мы можем обнаружить границы прозрачности, ее плотность, протяженность и толщу. Если следить за переходом от максимальной прозрачности к минимальной, легко заметить весь спектр световых изменений. Допустим, максимум прозрачности будет представлять стекло, защищающее поверхность живописного полотна, а минимум — его текстура, сводящая световой образ к случайным фрагментам материального. В момент восприятия мы чередуем эти минимумы и максимумы, меняя зоны расположения прозрачных сред по отношению к собственному телу. Одни мы определяем по чисто физическим качествам (насколько та или иная поверхность пропускает, поглощает или отражает свет), другие исключительно *ценностно* или по удобству использования их в тех или иных целях. И сколько бы мы ни пытались свести понимание прозрачности к чисто оптическим феноменам, нам это не удастся. *Прозрачность — это средовой*

эффект, единичный акт восприятия (допустим, зрения), который невозможен без телесного присутствия видящего в мире. Наше восприятие телесно, мы не владем чистым восприятием, восприятием-в-себе, ибо внутри всякого акта восприятия всегда присутствует некое темное пятно, изначальная непрозрачность, *наше тело*. Мы воспринимаем (видим, слышим, осязаем и т.п.) потому, что до нашего восприятия совершилось восприятие нас самих в качестве воспринимающих существ. Акт восприятия парадоксален: мы воспринимаем лишь потому, что нечто остается в самом акте восприятия невосприимчивым. Невосприимчивое дает возможность нечто воспринять. Невосприимчивым остается наше тело, включенное в момент восприятия. И в нем невидимое (тело, которое мнится) существует в качестве перцептивного *ничто*. Мы воспринимаем, например, *эту вещь* оптически-зрительно потому, что она уже выделена из общего телесного фона событием *осязания*, она уже *есть*, и потому ее можно видеть. В таком случае зрительный акт становится воспоминанием о вещи, уже заранее воспринятой нашим телом. И тем более четкими становятся очертания вещи, ее текстура, положение в пространстве, чем более наше тело стремится от нее отделиться, установить дистанцию. Иначе говоря, механизм восприятия всегда действует в направлении, противоположном действию телесной чувственности. Мы начинаем видеть в тот момент, когда зримое вступает в противоречие с тактильно-осязательным порогом чувственности. Это противоречие неустранимо и постоянно, без него было бы невозможно само восприятие. Наше тело нас опережает, оно уже *есть* в мире; мы всегда только на подходе, а оно не нуждается в стратегии прозрачности, чтобы *быть*. В стратегии прозрачности нуждается механизм восприятия, который ориентирован на “чувство реальности”, безраздельно владеющее воспринимающим субъектом. Все лучше и лучше видеть, все лучше и лучше слышать, все дальше и дальше отклоняться от мира в поисках абсолютной позиции, достигнув которой можно постигнуть, что есть этот мир без нас в своей *мировости*.

Феномен прозрачности есть символ, указывающий на присутствие в нашем опыте желания, — желания реальности. Эротика познавательного акта.

Поэтому-то, как мне представляется, Флоренский и подчеркивает неизменно оппозицию *прозрачного — прозрачного*. Как

перейти из одного пространства, где глаз активен и самопроизвольно порождает зрительные образы, к тому пространству, где он видит лишь тогда, когда через него проходит световая энергия, которой он не в силах управлять, где глаз всегда пассивен и страдателен, но как бы награждается за эту “слабость” психофизиологического толка прозрачностью видения Мира Иного. Призрачная завеса, устраняясь, становится стеклом, а может быть, призмой, в которой собираются все лучи невидимого?

Флоренский в описании живописной вещи использует понятие *кожной* поверхности (я бы сказал, *кожной* осязаемости вещи)⁴. Вещь, если она — вещь, должна иметь кожу, т.е. иметь определенность в своем внутреннем и внешнем бытии, которая выражается в завершенности осязательного единства границ вещи. *Осязать* — это *делать нечто существующим, “делать” телом, обладающим кожей*. В этом пункте Флоренский особенно близок к Гуссерлю, отстаивающему первичный характер тактильной чувственности. Так же верно и то, что всякий перевод одного чувственного предела в другой, например, осязательного в зрительный, будет страдать от их непереводаемости. Если же мы один предел, осязательную поверхность, назовем отображаемой, то другой, — зрительная поверхность, — будет отображающей. При этом одна непереводаема в другую, между ними — “зияние”, лиминальное пространство, и живописцу, создающему картину, необходимо совершить нечто вроде “перескока”, чтобы совместить в одном изображении несовместимое. И это совмещение не может быть скрыто в якобы “удачно” найденном подобии. *Кожа вещей проступит на отображающей поверхности в виде складок* (разрывов, сгибов, смещений, пористости, зияний и т.п.),

“невозможно наложить одно на другое, даже разгибая одно из них, и попытка такого наложения непременно приведет к разрывам и складкам самой поверхности”⁵.

Однако сама складка не есть реальность вещи, она — *путь линий*, указывающий на совмещение двух (по крайней мере) несовместимых поверхностей; эти линии —

“схема воспопстроения в сознании созерцаемого предмета, и если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии наложений, т.е. иными словами — не складки, образующиеся от натяжения, *еще* не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще”⁶.

Складка *потенциальна*, “как если бы она имела место”: действительно, ведь она его имеет и не имеет, — имеет, поскольку совмещение двух чувственных поверхностей *в принципе* исключено (имеется в виду совмещение такого рода, где осязательная поверхность в своей кривизне полностью совпала бы с кривизной зрительной поверхности). Иначе говоря, складка есть виртуальная линия сгиба одной поверхности в другую, она дает изображение, оставаясь *не данной* прямому усмотрению. И чтобы видеть, надо двигаться по пути, отмеченному подобными потенциальными складками. *Складка в качестве виртуальной линии указывает на путь, приведший к произведению искусства*. Созерцающий глаз должен пройти его, чтобы изображение обрело Смысл. Но как может быть пройден этот путь? Я полагаю (и размышления Флоренского, как мне кажется, свидетельствуют об этом), что этот путь художник проходит посредством операции *внетелесного оборачивания*. Попытаемся пояснить ее. Чтобы проходить путь, нужно иметь *тело*, но это тело не сводимо к своим чисто физиологическим или анатомическим параметрам, это особое тело, или, по определению, которое предлагает Флоренский, *тело-глаз* или *четырёхмерное тело* (к трем измерениям прибавляется *временное*), а еще более точно, *тело событийное*⁷. Речь идет о теле, составляющемся из временных срезов длящегося события, в котором оно возникает и где завершает свой путь. *Тело, которое проявляет себя в длительности события, и существует ровно столько времени, сколько длится событие*:

“то, что в трехмерном пространственном образе есть цветок в отношении всего растения, — в целостном четырехмерном образе того же растения как имеющего длительность во времени следует признать за временем цветения: и оно символически замещает все развитие растения”⁸.

И не просто замещает, а является пиком развития, *событием*. То, что здесь означает как событие, на “физическом” языке будет соответствовать понятию потенциальной складки, благодаря которой открывается поверхность непрерывного созерцания живописного изображения. Событие длится, складки не перестают складываться, совмещая несовместимое — различные срезы чувственных поверхностей. Таким образом, тело понимается Флоренским событийно, т.е. как *внетелесное* преобразование трех измерений человеческого тела, определяемых по евклидовой геометрии пространства. Чувственные измерения человеческого опыта, вступающие в событие, претерпевают *внете-*

лесное преобразование, если хотите, свертываются, сгибаются друг в друга, чтобы обрести единство в событии (будь то событие “олицетворения”, или событие “рода”, или событие “умирания” и т.п.). В событии внешние качества телесного опыта преобразуются во внутренние и становятся новыми символическими органами, новой телесной тканью, которая обретает евклидово тело, достигая собственного сверхчувственного предела.

Соотношение тела и одежды — еще одна модель, способная пояснить нам *потенциальность складки*.

“Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосаному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически, — я говорю “полу”, потому что между одеждой и телом есть отношения более тесные, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти врастает в организм. В порядке же зрительно-художественном она есть *явление* тела, и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, понятно, что коль скоро за телом признана способность конкретно являть метафизику человеческого существа, — в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, пронесенные о своей идее — телом. Обнаженная фигура не то что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности”⁹.

Тело *есть* одежда, одежда *есть* тело: *тело-одежда*. Иначе говоря, тело существует, “живет” на поверхности собственного покрова. Но покров не просто покров, а *ткань тела*, в том смысле именно, в каком мы говорим о тканях организма¹⁰. Если так, то не остается ничего другого, как признать, что каждое тело должно мыслиться с этой метафизической позиции *тканевидным*¹¹, тело сплетается из чувственно-духовных нитей, которые невозможно отделить друг от друга. *Плетение, ткачество, непрерывное сгибание* — эти “физические” образы устраняют мировые онтологии, опирающиеся на кардинальное различие между *телом* и *духом*. Флоренский акцентирует внимание на “врастании” покрова в тело, на “расширении” тела за счет символической ткани и т.п. В этом отношении покров не просто нечто такое, что покрывает и, следовательно, закрывает, делает невидимым, а то, что открывает, являет то, что им скрывается, во всей необходимой полноте. Это значит, что покров не следует понимать как “вторую кожу”, самую ближайшую к телу после первой, или как нечто, скрывающее то, что не должно быть явлено, но скорее как некую тончайшую оболочку, которая изменяет свои конфигурации, складки и напряжения в зависимос-

ти от духовных энергий, ее пронизывающих. За одеждой нет *внутреннего* (тела), так как внутреннее исчерпывающим образом отображается в изменениях одежных складок, являющихся материальными знаками складок *потенциальных*. Тело не может быть выражено само через себя, но только через покров, — через самое ближайшее к нему Внешнее. Вот почему Флоренский с глубоким недоверием относится в *обнаженному телу*, осуждая его не только за метафизическую невнятность, но и за отказ от духовно-символического покрова. Обнаженное — “прельщает”, *нагое* же тело может быть одеждой, лучезарным покровом, одухотворяющим, не-прельщающим (“тело Христа”). Обнаженное тело смертно, подвергается заразе, разложению, становится мертвым, трупом. В то время как тело-одежда, или тело иконное, агиографическое, обладает внятностью любого жеста и прозрачностью, которая выявляется в его покрове сиянием духовного подвига. Обнаженное тело представляет собой урезанный человеческий опыт, в котором ощущается недостаток в четвертом, символически-духовном измерении, оно *не бытийно* и, следовательно, не способно ко внетелесной трансформации, дарующей видения иного мира. Первая, животная, оболочка облегает его как эротический панцирь¹².

Между телом и одеждой действуют духовные энергии натяжения, ими образуются *складки*, сгибающие друг в друга качества видимого и невидимого. Древнее противостояние духа и тела умиротворяется в пользу духа. Внутреннее переплетается с Внешним до неразличимости, до струений одежд. На первый план внетелесной трансформации выходит *линия складки*: она расширяет и сжимает тело, возносит к райскому состоянию и опрокидывает в ад (“только в аду у человека появляется тело”). Другими словами, как это подчеркивает Флоренский, одежные, покровные складки, являясь визуальными знаками складок *потенциальных*, указывают нам на то, что изображение освобождено от конечных образов трехмерной телесности, более не зависит от них и ими не определяется. Так тело, лишенное материальной плотности и протяженности, перестает быть тем, что скрывают, утаивают, чего стыдятся, оно перестает существовать как конечное, непрозрачное тело. Чтобы обрести духовный покров, необходимо пройти путь духовного преображения. Складки духовных энергий появляются на одеждах тех, кто этот путь проходит, и все же они — только материально, чув-

ственно данные метки этого невидимого пути, а не сам путь, чья кривая движения разворачивается в пространстве иного мира.

Достаточно вспомнить о проблеме “иконных горок”: неизвестные силы вздымают по вогнутой кривой земные края иконного ландшафта. Что же это за силы, почему они действуют именно так, а не иначе? Будем пока придерживаться субъектно ориентированных стратегий интерпретации. В замечательных исследованиях Жегина была предпринята попытка прояснить строение “иконных горок” *more geometrico* с учетом позиции художника и зрителя, относящихся к единому непрерывному акту созерцания. С одной стороны, пространство иконного изображения акоммуникативно, я бы сказал, замкнуто на себя, ибо предполагает с самого начала нахождение художника не столько *вне* (такова наша позиция), сколько *внутри* изображаемого мира. Когда мы сегодня смотрим на икону, то как бы встречаемся со взглядом нашего визави; не мы, а он созерцает и создает изображение. Поразительно, но вполне органично для иконной логики восприятия то, что взгляд со стороны на живописное событие запрещен. Это событие несоотносимо с эстетической дистанцией, ибо икона — прежде всего объект религиозного культа. Тогда тот наблюдатель-творец, который якобы находится внутри изображаемого мира, должен быть предельно активен, да и само изображение должно интерпретироваться в силу динамической позиции, которую он занимает. Естественно, что для того, кто способен так видеть, кто осматривает каждую вещь отдельно и со всех сторон и кто пытается ее изобразить именно во множестве точек зрения на нее, эта вещь закономерно утрачивает свою глубину, “уплощается”, одновременно разрастаясь в визуальном поле, я бы даже сказал, *простирается*. С другой стороны, изображение как целое было бы невозможно, если бы не было завершающей процедуры композиционного суммирования различных точек наблюдения¹³. В результате подобного суммирования “активное пространство” иконы (активное изнутри) становится статическим для внешнего наблюдателя. Однако это не значит, что перцептивные силы, участвующие в изображении, стираются и уходят из поля видения внешнего наблюдателя. Напротив, они присутствуют во всей полноте, но присутствуют в виде необычайных смещений, сдвигов, изгибов, сокращений, увеличений и т.п., как знаки единой трансформации всего зрительного поля иконного изображения, но как знаки застывшие, уже утратившие энергию созерца-

ния. Жегин указывает на необычное соотнесение двух планов изображения, чья застывшая динамика открывает возможность для понимания того, почему вздымается твердь земли, почему тектонический панцирь покрывается трещинами и разломами. То, что мы видим, исходя из внешней дистанции, наш визави видит, как уже говорилось, изнутри. Для иконописца находиться изнутри значит находиться внутри сферы (божественной). Поэтому то, что для внутреннего наблюдателя всегда будет дальним и внешним, *вогнутым*, для нас, наблюдающих извне, всегда будет самым близким, *выгнутым наружу* (выпуклым), *вываливающимся* на нас из изображения. Итак, в иконе первый план изображения всегда выгнут наружу, а второй — всегда вогнут. Более того, подчеркивая сферичность иконного пространства, Жегин указывает на то, что “первый план есть оборот второго плана”. Переход же от первого плана ко второму (от выпуклости первого — к вогнутости второго) со стороны внешнего наблюдателя “происходит не постепенно, а в резких зрительных сдвигах, обычно маскируемых в виде геологических сдвигов — в виде “оползней”¹⁴. Место, где происходит трансформация второго плана первый или первого во второй, и предстает перед внешним наблюдателем в качестве излома, сгиба, обрыва.

Теперь можно оставить в стороне положения субъектов (художника и зрителя), от которых так зависело понимание иконного изображения в интерпретациях Жегина и Успенского. *Складка* проявляет себя в геологическом сдвиге, она его *дает*. В таком случае первый план будет изобразительной поверхностью, двумерной плоскостью, на которую переносится (или проецируется) сферическая, световая конструкция Мира. Из столкновения двух поверхностей — одной, ограниченной двумя измерениями, и другой, неограниченной в измерениях, — и рождается иконное изображение, появляющееся при прохождении световой геометрии Мира через материальную фигурацию по-сусторонней, двумерной реальности.

В исследовании “Иконостас” Флоренский делает важное с нашей точки зрения замечание: он полагает, что иконостас в целом играет роль своего рода “костыля духовности”¹⁵, т.е. является орудием проявления божественных, а это значит, трансцендентно-световых образов и состояний. Икона как световой протез. Иконостас открывает путь верующему, но сам иконостас есть не путь, а мастерская психопротезов, если гово-

речь на другом языке, далеко от православной экзегетики. Этот “костыль духовности”, световой протез необходим верующему для осуществления перехода из одного — мирского — поведенческого пространства в другое, которое в истинном смысле слова не является пространством и не определяется календарным временем. Скорее нужно говорить о том, что икона и иконостас выводят верующего за пределы возможных кантианских представлений о времени-пространстве; это прорыв в не-время-не-пространство. И как всякое промежуточное транзитивное средство “передвижения”, икона никогда не дается восприятию сама по себе, она — не объект искусства, а существует только ради религиозного действия. Если же мы говорим о *физике* иконы, ее технологичности, — ведь появлению иконы предшествует изготовление ее световой поверхности по определенной, строго канонизированной технологии, — то мы должны говорить об энергийной вещественности иконного света:

“техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе, как производимое светом...”¹⁶

Физика иконы проявляет в ней трансфизические основания: есть свет как свет, в своей физике распространения, и есть свет в своей трансфизичности, не освещающий, а возносящий. Эту тонкую и хрупкую черту, отделяющую физику от трансфизичности, Флоренский постоянно удерживает в поле своих размышлений. Ведь икона, иконическое изображение, с одной стороны, может быть проникновенной иллюстрацией святых событий и подвигов, но, с другой, смею предположить, икона не перестает быть специфическим “транспортом”, доставляющим верующего в само событие веры (из “мира дольного в мир горний”). И этот транспорт — световой, а это значит — *сверхбыстрый*. Мало того, в храмовом пространстве нет места для отдельной чувственной функции, оно *синестетично*, уплотнено перетекающими друг в друга телесными энергиями, как бы пропитано безличным эротическим воодушевлением. Ибо все, любой чувственный рефлекс, может “вознести” к состоянию ликозерцания, и поэтому можно сказать, что пространство храма *чувственно-вещественно*, оно все до краев заполнено — и предельно плотно — разнообразными частицами: теми, например, которые движутся в облаке фимиама, или теми, которые вкушают, или теми, которые лицезреют — как тот же свет, исходящий от икон, свет золотящийся, даже, собственно, не свет, а

вещественность света, заключенная в вихрях золотых частиц. Воспринимающая душа верующего как бы движется в этих разнообразных потоках чувственно-телесных частиц — и только тогда она *воспринимает*. Не случайно Флоренский, перечисляя чувственно-телесные энергии храмового пространства, стремится описать их в терминах физической геометрии: каждый поток чувственной энергии толкуется по модели взаимодействия различных поверхностей, и эти поверхности, сгибаясь друг в друга (а поверхность задается направленным движением частиц), указывают на пути, которые проходит кривая веры, их соединяя. Храмовое пространство непрозрачно, но обладает достаточной освещенностью, чтобы привести в движение сложную синестетическую машину религиозного действия, которая очистит телесно возбужденную “душу” от персонифицированных эротических отправлений, приведет ее к *прозрачности святого Лица*¹⁷.

Все эти сенсорные пороги, разнообразные психопротезы чувственности, действующие сообща и последовательно в храмовом пространстве, имеют своей конечной целью одно: *предоставить тело* (верующего) *в жертву Богу*¹⁸. Флоренский говорит о полупрозрачных “оболочках”, которые окутывают тело верующего, вступившего на путь видения истины Божьей, и по мере движения по этому пути эти “оболочки” как бы отпадают, высвобождая видение (или особое сверхчувственное восприятие) от телесных преград. Но что это все-таки значит — “предоставить тело в жертву Богу”? Я повторяю этот вопрос лишь потому, что его постоянно повторяет Флоренский, когда пытается найти ответ на него в своих трансфизических размышлениях. Им приводятся и разбираются два примера.

Первый пример: *сновидение о гильотине* (Мори)¹⁹. Видящий сон

“пережил чуть ли не год или более французской революции, присутствовал при самом ее зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни короля и т.д., был наконец, вместе с жирондистами, схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстал революционному трибуналу, был им осужден и приговорен к смертной казни, затем привезен на телеге к месту казни, возведен на эшафот, голова его была уложена на плаху, и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, ... он в ужасе проснулся”²⁰.

От чего же он проснулся? Сновидец

“проснулся *от того*, что спинка железной кровати, откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее”²¹.

Сновидение работает в двойном режиме причин и следствий: *актуальном и виртуальном* (или мнимом, если использовать понятие Флоренского). С одной стороны, факт пробуждения, который располагается в *реальности*, с другой — сновидение, *история*, которая пробегает перед глазами видящего страшный сон. Удар спинки кровати по шее спящего породил в его сознании историю, в ходе развертывания которой спинка кровати стала ножом гильотины. Если мы действительно, как это, кстати, и делает Флоренский, поставим в тесную зависимость содержание сновидения от внешней побуждающей причины, то сразу же заметим, что актуальная причина сновидения *внутри* самого сновидения становится следствием целого ряда виртуальных событий. Но главным образом интересно даже не это, а то, что *мгновение прерывания сна соответствует физическому времени самого сновидения*. Точка удара описывает эллиптическую фигуру с возвратом на то же самое место, перед нами некий вид “оборачивания” на самое себя. Точка удара имеет помимо актуального еще и мнимые параметры существования в сновидении. Мгновение как бы рассечено внутри себя, в нем свернуты, прямо-таки стиснуты две точки: спинка кровати и нож гильотины. Между этими двумя точками образуется особое пространство истории, точнее, пространство события, которое длится, пока длится его история. Точка пробуждения и точка удара совпадают в актуальном времени, но не совпадают в виртуальном — том измерении, которое Флоренский называет и *событийным*, и четвертым измерением. По отношению к актуальности точки удара сновидение обладает непостижимой скоростью (ведь почти год длившаяся “история” пробегает перед глазами спящего *якобы* с феноменальной быстротой сменяющихся кадров). Но на самом деле, как только мы перестаем соотносить *историю* с реальным порядком времени и обращаемся ко времени самого сновидения, то оно, в сущности, *исчезает*; поскольку сновидение находится во вневременном промежутке, *постольку время здесь останавливается и не существует, это как бы “мертвое время”, т.е. время, в котором ничто не происходит, но все случается и все длится*.

Второй пример: *путешествие Данте*. Флоренский, используя современные ему физические и математические теории, пытается тщательно проанализировать один из эпизодов “Божественной комедии”. Я привожу здесь три последовательных шага аналитической аргументации Флоренского: первый шаг дает

представление самого эпизода, второй уточняет физическую и геометрическую природу “путешествия” и, наконец, в третьем вводится понятие светового тела, которое образуется при бесконечном увеличении скорости света и его переходе в *пространство с мнимыми параметрами существования*.

- 74 По ключьям шерсти (Люцифера) и коре ледяной,
Как с лестницы, спускалась тень Вергилия.
- 76 Когда же мы достигли точки той,
Где толща чресл вращает бедр громаду, -
- 78 *Вождь опрокинулся туда glavой,*
Где он стоял ногами, и по гаду
За шерсть цепляясь, стал всходить в жерло;
Я думал, вновь он возвращался к Аду.
- 82 “Держись, мой сын!” — сказал он, тяжело
Переводя свой дух от утомленья.
“Вот путь, которым мы покинем зло”.
- 85 Тут в щель скалы пролез он, на каменья
Меня ссадил у бездны на виду,
Стал предо мною, полн благоговенья.
- 88 Я поднял взор и думал, что найду
Как прежде Диса; но увидел ноги,
Стопами вверх поднятыми во льду.
- 91 Как изумился я тогда в тревоге,
Пусть судит чернь, которая не зрит,
Какую грань я миновал в дороге.
- 94 “Встань на ноги” — заговорил пиит...
- 133 Мой вождь и я сей тайною тропую
Спешили снова выйти в Божий свет
И, не предавшись ни на миг покою,
- 136 Взирались вверх — он первый, я во след,
Пока узрел я круглый выход бездны,
Лазурь небес и дивный блеск планет,
- 139 И вышли мы, да узрим своды звездны.

(Пер. Д.И. Мина)²²

“Итак: двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл бы по прямой на место своего отправления уже вверх ногами. Значит, поверхность, по которой движется Дант, такова, что прямая на ней, с одним перевертом направления, дает возврат к прежней точке в прямом положении; а прямолинейное движение без переворота — возвращает тело к прежней точке перевернутым. Очевидно, это — поверхность 1⁰, как содержащая замкнутые прямые, есть *римановская* плоскость, и 2⁰, как переворачивающая при движении по ней перпендикуляр, есть поверхность *односторонняя*. Эти два обстоятельства достаточны для геометрического охарактеризования *Дантова пространства* как *построенного по типу эллиптической геометрии*”²³.

“...мы наглядно представим себе, как, стянувшись до нуля, тело проваливается сквозь поверхность — носительницу соответственной координаты, и выворачивается через само себя, — почему приобретает мнимые характеристики. Выра-

жаясь образно, а при конкретном понимании пространства — и не образно, можно сказать, что пространство *ломается* при скоростях, больших скорости света, подобно тому, как воздух *ломается* при движении тел со скоростями, большими скорости звука; и тогда наступают качественно новые условия существования пространства, характеризующиеся мнимыми параметрами. Но, как провал геометрической фигуры означает вовсе не уничтожение ее, а лишь ее переход на другую сторону поверхности и, следовательно, доступность существам, находящимся по ту сторону поверхности, так и мнимость параметров тела должна пониматься не как признак ирреальности его, но — лишь как свидетельство о его переходе в другую действительности. Область мнимостей реальна, постижима, а на языке Данта называется *Эмпиреем*. Все пространство мы можем представить *двойным*... но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя²⁴.

Сумеречные, ночные зеркала, которых так страшился Флоренский; тень становится зеркалом, зеркало прячется за тенью и пугает до смерти.

“Зеркальное отражение тоже казалось двойником. Если нечаянно увидишь свое изображение в зеркале, особенно наедине, и тем более ночью порою, — разве не охватит чувство тайны, смущение, робость? А если ночью приходится долго видеть себя в зеркале, разве не переходит робость в ужас, в непреодолимую неспособность заниматься перед зеркалом? Двойник зеркальный повторяет меня; но он только *притворяется* пассивным моим отражением, мне тождественным, а в известный момент вдруг усмехнется, сделает гримасу и станет самостоятельным, сбросив личину подражательности. Кажется естественным, а таковы ли на деле — большой вопрос: это-то и страшно. А разве все мы не знаем физического объяснения, почему происходит зеркальное отражение? Разве мы не слышали об отражении света? У Суворова боязнь зеркал доходила до полного перенесения вида зеркальной поверхности, все зеркала должны были быть завешены. И не без причины это ожидание, что личина физичности в любой момент может быть вот скинута: ведь в гаданиях с зеркалом так и получается — вместо отражения появляются другие образы, и мистический трепет переходит в подлинный ужас”²⁵.

И все же... Может быть, лишь зеркальное отображение убеждает нас, что мы *телесно* присутствуем в мире, что наше тело может существовать наряду с другими телами не только в качестве внутреннего образа (“чувство я”), которым мы наделены с рождения, но и в качестве *внешнего*? Мой взгляд на меня самого как Другого в зеркальном отображении должен совпасть с моим воображаемым телесным обликом, внутренним чувством телесного “я” и его переживанием как моего. Зеркало в данном случае не столько разоблачает, “фотографирует”, сколько вновь и вновь удостоверяет меня в жизнеспособности моего наивного нарциссизма. Я не включен, а противостояю *зеркальной механике*. И полнота моего присутствия в мире зависит от насыщенности этого мира моими зеркальными Двойниками, чьи знаки присутствия могу расшифровать только я. Я

живу, существую, пока отражаюсь, пока узнаю собственные следы в предметном и телесном окружении, самом близком и самом далеком, пока нахожу знаки своего прошлого присутствия в самых отчужденных от меня формах существования.

Мое присутствие-в-мире определяется непрерывностью существования моего зеркального двойника, я обладаю им, отражаюсь в нем как в форме моего внутреннего опыта идентичности.

Итак, я вижу себя, но вижу в чем-то, что делает меня *видимым*, т.е. вижу себя в ином, вневременном мне месте, в том призрачном пространстве, что растекается по зеркальной поверхности и в котором на самом-то деле я не существую. Я нахожусь в одном — предзеркальном — месте, но вижу себя посредством *иного* места, в котором я физически не присутствую, и вместе с тем только благодаря ему обретаю собственный образ. Мое “я” находится в зеркале, некотором *не-месте*, *non-place*; именно это не-место дарует мне знание о том, что я *есть, существую*, что я выгляжу именно так, а не иначе. Всегда опережающий нас феномен зеркальности — ведь мы не способны опознавать себя без зеркального Двойника. Вы хорошо знаете, что, например, фотография, приближаясь к зеркальному отображению, подчас загоняет нас в невыносимую ситуацию фиксированной мертвенности нашего образа. На нас смотрит наш Двойник с поражающим нас до сердечной колики безразличием. Да, это я на фотографии, но чужой самому себе; отсутствует взгляд, который искал бы меня, удостоверял, обращался бы ко мне, любил бы меня. Вот почему, достаточно долго разглядывая собственную фотографию, мы постепенно аннулируем власть зеркально-фотографического Двойника над собой. Мы как бы *миметируем его*, оживляя собственным пульсирующим отношением, и уже не видим то, что в нем *есть*, то, что является навсегда застывшим. Зеркало не может лгать, но мы делаем все возможное, чтобы оно лгало. Что же мы делаем? Мы пытаемся устранить взгляд Двойника и, следовательно, то место, из которого он приходит к нам. Двойник, лишенный собственного взгляда, становится нашим “я” и более не в силах таить в себе угрозу.

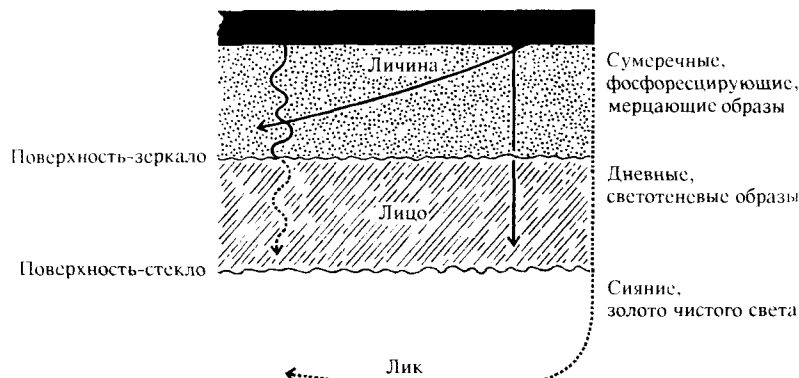
Но есть и другое, случайное, спорадическое появление зеркала в моем мире, подобное тому, о котором сообщает Флоренский: оно возникает, когда мы плуруем в полумраке незнакомо

го нам пространства и неожиданно натываемся на самих себя в зеркале, встретившемся нам на пути. Шок, отторжение, неузнавание. В это мгновение наше тело, являясь, исчезает в контурном блике тела Другого. Подумаем немного об этом мгновении неузнавания, страха, ужаса! Когда мой взгляд находит в зеркале не меня, смотрящего на себя, а только Другого, — того, кто не может быть мною никогда и вместе с тем является именно мною, — возникает то, что можно назвать временным психомиметическим расстройством, нарушающим единство моего “я”. *Не я вижу, а меня кто-то видит; и раз меня кто-то видит, я не вижу того, кто видит меня.* “Взгляд”, исходящий от Другого, скрывает его облик. Затянем это мгновение, пускай оно обретет онтологический статус и захватит собой все время моего присутствия в мире. Что же произойдет в таком случае? Психомиметическая подстройка к собственному зеркальному образу (гримасы, изменение позы и жеста, проба голоса), которая так необходима для узнавания себя в зеркале, в этом промежутке времени невозможна. Возможна лишь взрывная реакция на неузнавание, которая отчуждает меня от собственного телесного образа. В это мгновение я не узнаю себя. И если мы будем его вновь и вновь повторять, возобновляя наши попытки “постичь” собственного Другого “каждый раз сначала”, сила нашей миметической реактивности так и останется *негативной* (страх, ужас, обратные, отрицающие жесты). И тогда, действительно, не останется ничего иного, как лишь “заклиниться” на этом постоянном удвоении себя в телесных образах Другого, как лишь *двоиться*, и нет никакой надежды на то, что в конце концов сможет выпасть счастливое число этих удвоений и тогда я узнаю себя и состоится мое возвращение к себе из этого ужасного путешествия в зазеркалье. Мои психомиметические силы поглощаются телесностью Другого в то время, как мой телесный облик стирается в моей памяти: я становлюсь Другим, не будучи в это мгновение самим собой. Мое присутствие-в-мире определено раз и навсегда этим постоянным умножением своих собственных двойников, с которыми утрачена психомиметическая связь. Мое переживание собственного тела распадается на подвижный и зыбкий контур множественной, фрагментированной, остаточной чувственности, которая не может быть синтезирована никаким единством моего “я”; именно это единство разрушено. Я навсегда (в это длящееся мгновение) утрачиваю образ своего тела, ибо тело Другого больше не “мое”.

Я полагаю, что можно выделить два главных направления, которыми движется зеркало в нашем психомиметическом пространстве: в одном случае оно его мгновенно *пересекает*, в другом — постоянно *сопровождает*. И каждое из этих направлений устремляется к своему пределу: первое ведомо взглядом, которым настигает нас *идол* (мертвая маска); второе, подобно сходящимся параллельным прямым, завершает собой путь в бесконечности *иконы*. Так, наш нарциссистский взгляд — взгляд в зеркало — это взгляд, который желает видеть только то, что в нем отражается, и он “видит” только потому, что видимое для него избыточно (за ним ничего нет), все — в нем, этот взгляд как бы “тонет” в слоях видимого, утрачивая свою силу в пределе самого взгляда, а этот предел — *идол Я*. Предел взгляду полагает лишь само желание видеть себя, обладать собой и принадлежать себе. Это явление можно назвать *идолатрией взгляда*, которая проявляется в неизменной позиции нашего я по отношению к зеркалу (когда зеркало всегда “под рукой” и в любой момент может быть предъявлено в качестве нарциссистской очевидности) и тут же распадается, когда зеркало исчезает, появляясь вновь лишь затем, чтобы пересечь путь взора, желающего видеть только себя. Зеркало, мерцающее в сумерках, таит в себе угрозу; оно разрушает, двоит, фрагментирует внутренний телесный образ, порождает идолов-двойников, и наш психомиметический жест *отрицания* (“Это не я, это Другой”) — он-то и будет признанием их существования. Мы оказываемся захваченными циркуляцией взглядов Другого, множеством взглядов-вспышек, заставляющих нас вздрагивать, пугаться, загораживаться от них жестами отрицания и страха. Взгляд, порождающий идола, наш взгляд, исполненный желания найти себя вновь, искривляется под действием психомиметических сил, которые мы отдаем взгляду Другого.

Иное дело — икона (иконный лик или агиографический канон). Совпадая с иконным ликом, зеркало теряет непредсказуемую свободу движения, а главное — быстроту и внезапность появления. Иконный лик смещает зеркальный, мы лишаемся нарциссистского обольщения, но обретаем “зеркало души”, которое не признает случайной игры сумеречных отражений. В сущности, хотим мы того или нет, но иконный лик, замещая зеркальный (и отбрасывая идолатрию взора), привносит в наш опыт совершенно иную экологию восприятия. Не мы видим, не

наше “я”, а иконный лик обращается к нам, “приносит весть”, дефокусирует наше зрение, лишая его насильственной точности и быстроты, ауратизирует зрелищную поверхность, освобождая ее от свойств механического отражения. Икона уже не зеркало, а рама, окно, получающее трансцендентный, “световой” статус, и поэтому то, что в нем “отражается”, есть путь к тому, что не может быть отражено. Другими словами, окно-стекло-икона делает *вдруг* видимым невидимое, открывает нашему взгляду, теперь уже визуально-пассивному, созерцательному, бесконечность светового пути, которым восходят к лику божества. Взгляд, созерцающий икону, восходит к бесконечному, не задерживаясь в материально ощутимой плотности живописного образа; одухотворенный чистой эмоцией, религиозный, он получает качества светового луча. Видение иконного образа — это *видение без взгляда*.



Про-явления иконного лика вызывает в зрителе-верующем особое мистическое событие — световое восхождение к уникальному пралицу, к тому, что Флоренский называет “божественным ликом”. Этот лик (а икона по сути дела и открывает возможность явленности чистого светового лика) есть *световая поверхность*, которая проводит своими невидимыми линиями границы между собой, *лицом* и *личиной*. Лицо “случайно” — “сырая натура”, оно еще не определено в своей колеблющейся игре между светом и тенью, так как лицо — это свет, смешанный с тьмой, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами²⁶. Кроме того, что лицо является,

оно не имеет никакого другого более устойчивого статуса в нашем восприятии самих себя и других. Непрерывный переход из тени в свет и, наоборот, световое колебание, которое полностью зависит от того, насколько наше собственное лицо нисходит в свою личину или восходит в лик. И тем не менее его неустойчивая *устойчивость* поразительна. Лицо герменевтично: оно множественно, ибо собирается из совокупности своих мгновенных изменений и толкований. На свету дня — а лицо мы застали в широком световом пространстве — оно является зеркалом, в котором попеременно отражается то наше нарциссистское Я, то лицо Другого, которое мы “читаем”, исходя из собственного опыта олицетворения. То же, что Флоренский называет “личинной”²⁷ — это уже нечто иное, некое паразитарное образование на лице, “наrost”, “скорлупа”, маска, окаменевшая и пустая изнутри. Она никогда не сопровождает наш путь к себе и высшему идеалу олицетворения, а прерывает, *пересекает* его. Действие иконы — как понуждающее к восхождению — как раз и заключается в том, чтобы создать все необходимые предпосылки для выхода за пределы обыденной коммуникации с собой и Другим, которая, как мы можем видеть, ограничивается то скользящими и не всегда распознаваемыми переходами между масками лица и самим лицом, то шоковыми переживаниями встречи с собственной личиной — с собой как себе Другим. Иными словами, ограничивается полем действия зеркальной механики. Необходимо восходить к божественной коммуникации, нерукотворной и чисто световой. *Лицо Бога есть Лик*. Можно сказать и так: мы овладеваем тайной человеческого лица, постоянно стирая слои ларвы; и лишь тогда, когда оно обретает черты *прозрачности* (взамен призрачности), хриstopодобно олицетворяется, именно тогда оно переживается как насыщенный светом контур, из которого уходит временность лицевых искажений. Лик — это как бы световое бытие лица. Флоренским акцентируется различие между случайными, рукотворными световыми источниками и божественным статусом светового начала. Икона — переход в пространство святости, именно поэтому иконопись неживописна и противостоит пантеистической вере в самопроизвольное свечение вещей.

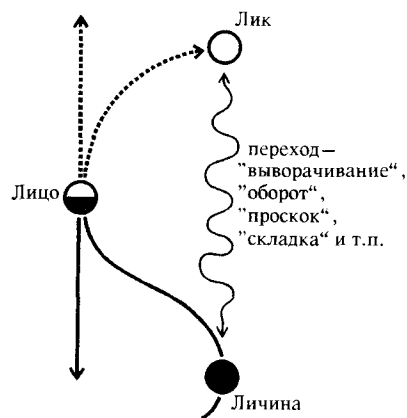
“Рембрандт — что это такое, как не горельеф из световой материи? Даже ставить вопрос о единстве перспективы и единстве светотени тут нелепо. Пространство тут замкнуто, а источника света вовсе нет; все вещи — склупление светового, фосфоресцирующего вещества”²⁸.

Мгновение апокалипсической прозрачности: *стекло вместо зеркала*. В этом отношении примечательна переписка между Флоренским и Белым:

“В тумане, в пыльном воздухе отдаленные предметы кажутся совсем близкими. Не был ли такой же обман зрения и у первых христиан? Туман сознания скрадывал от них исторические глубины мирового процесса, а Христос Грядущий казался им близким — вот-вот придет время. Может быть, и еще остается туманность у нас, может быть, и мы обманываемся собственной пылью...? Может быть, да. Но ослепительная яркость красок, ясные, как драгоценные камни, тона показывают, насколько уменьшился слой тумана, пролегающего между сознанием и Ликом, насколько он стал мало поглощать лучей”²⁹.

И рефрен, уточняющий Андрея Белого:

“Мое “Я” — есть *стекло*. Если пыли больше в “Я”, чем стекла, то устранение этой пыли повлечет за собою быструю и резкую гибель, смерть и осуждение. Наоборот, очищение всегда постепенно...”³⁰



Лицо дается в изначальном *раз-двое*, двухипостасно. Для Флоренского, если я верно понимаю ход его размышлений, лицевой образ ценен лишь в качестве *точки отсчета*, откуда и через которую проходят линии олицетворения, то нисходя, то восходя. Лицо нейтрально и поэтому зыбко, переменчиво, неустойчиво в своей *выразительности*. Лицо выраженное никогда не есть Лицо, оно или уже Лик, или еще Личина; лицо выражающееся

— лишь физиогномически пульсирующая, мнущаяся материя. Поэтому определяющим остается сам переход от Лица к Личине и от Личины к Лику, переход, который определяется *внетелесным оборачиванием* (или выворачиванием). Нужно представить себе некую *среду олицетворения*, где все высшие значения отнесены на сторону лика, а все низшие — на сторону личины, эта среда поляризована силовыми линиями, которые, проходя через нулевую, лицевую, точку, обращаются в себе противоположное: лик — в личину, личина — в лик. Отсюда различие в

пространственно-временных интервалах, которыми задаются все эти инстанции олицетворения.

В любом акте воспризнания реальности есть то, что Гуссерль называл интенциональностью, *направленностью* (сознания) на *объект*, и эта направленность *содержательна*. В акте визуализации образа таким интенциональным содержанием будет качество *прозрачности*. Прозрачность является *вещью* (произведение, объект и т.п.), а не отношением, световой средой, наконец, а не чем-то, что не может быть нами уловлено в акте зрения. Попробую выстроить основы этой экзистенциальной логики. Я знаю, что вижу прозрачно, но это делает меня слишком зависимым от разнообразных идеологий прозрачности. Не лучше ли будет проверить то, чем я вижу, проверить собственное зрительное поле и посмотреть, не записаны ли на сетине моего глаза чужие письмена, знаки, образы, которые я лишь освещаю творческим горением? Зрение оказывается проекцией знаков реальности, причем столь плотно напыляющихся на поверхность видимого, что не приходится говорить больше о *реальности*. В таком случае нужно извлечь из той или иной степени прозрачной среды саму *прозрачность*, и это извлечение созвучно требованию приблизить реальность как она есть сама по себе, без каких-либо посредников или носителей нашего взгляда. Невозможное требование. И тем не менее оно выполняется. Если *действительно* подобное требование могло бы быть выполнено и из нашего зрительного поля была бы извлечена прозрачность, то мы лишились бы зрения. Но художественная рефлексия “делает” это, и никто не слепнет — ни художник, ни зритель, ни “объект”. Естественно, что такого рода хирургия восприятия является чистым фантазмом. А, собственно, почему она должна быть чем-то иным? Прозрачность, как этому учит Флоренский, тогда и есть прозрачность, когда она призрачна, фантазматична, — всегда на периферии зрительного угла и никогда — в центре (месте, занимаемом объектом). Знаки, копии, символы — от них не избавиться. Ведь даже выявив прозрачность, представив, расположив в центре обозрения, мы все же остаемся в ней, а она — с нами, по-прежнему там, где она и должна быть, — чуть с края, позади, впереди, но никогда не *перед*. Вот такое прямотушило художника легко осудить, ибо он относится к прозрачности даже не столько как к объекту, сколько как к теме, некоему заданному образу, но вовсе не

как к условию самого зрения, которое не может быть переведено в открытый визуальный знак, в некую вещьность.

Сведем все к формуле: прозрачность — это всегда то, что между и не принадлежит ни зрительному Это, ни его объекту. А это значит, что следует отличать друг от друга прозрачность как субстанциальное качество ("качество-в-себе") и прозрачность как вид предикации: тому, что мы видим, мы приписываем, предиклируем качество прозрачности. Между-положенность прозрачности делает ее независимой от субъектно-художественной предикации. Назвать что-то прозрачным — это значит говорить от имени прозрачности. Но только "от имени".

Прямодушие художника, — а оно проявляется тогда, когда прозрачность задается в качестве темы, — я бы даже сказал, его нечувствительность к зрительному механизму самого акта зрения приводит к художественно обедненному жесту. Кивок в сторону прозрачности и только! Чрезвычайно суженный набор рефлексивных процедур, а ведь сказав "да" подобным процедурам, надо двигаться дальше... но не получается. Так нечто, *наперед* сказанное, став объектом, останавливает движение к постижению феномена прозрачности. Прозрачность обретает фигуративную стилистику, например, страстно желает стать монументальным образом бытия и завывает социальные требования к непрозрачной среде. Этот вид экспонируемой прозрачности есть Истина. Потом показывают, как прозрачность слонится, слой за слоем... регулярный порядок гербария насекомых будет последним слоем, справедливо, хотя и с опозданием, напоминающим о вязкости и липкости наложенных слоев прозрачного. Напоминание имеет отдельную экзистенциальную ценность. Окно, зеркало, фигуративные пятна на стекле, чистота стекловидных конструкций — все эти массивные знаки преобразований прозрачного уже давно стали символами, которыми легко манипулировать, развивая и обогащая тему. Как-то незаметно угасает пафос экспериментирующей рефлексии; работа с ней тут же бросается, когда кажется, что выбор объекта уже совершен (точнее, выбор экзистенциального *нечто*). Объект поедает рефлексивный путь, не дает ему пройти сквозь себя; вот почему в нем нет следов, говорящих о невозможности или случайности его появления (во всяком случае они достаточно приглушены, почти стерты). Возможно, одна из работ, увиденных мною на недавней выставке, *неожиданно* продвинет нас к фундаменталь-

ной онтологии прозрачности: мяч, повисший в небе как лунное тело, измеряет упругость, звучность и чистоту воздуха, самого прозрачного из всех прозрачных тел, и просто замечательно, что *этот* мяч никогда не упадет на землю. Если бы меня спросили, что такое глаз, я бы ответил без раздумий: это волей-больный мяч, который невозможно погасить.

1. Флоренский Павел. Мнимости в геометрии. М., 1991, с. 60.
2. Там же.
3. Переход от осязательной функции к зрительной представляется Флоренскому лишь процессом утончения чувства осязания, "если уж есть в нас способность осязать, то это есть зрение, а орган осязания — глаз. Из всех органов ему принадлежит наибольшая способность братья за вещи активной пассивностью, — трогать их, не искажая, не вдавливая, не сминая" (Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993, с. 90). Эта двойственность в самом акте зрения — *пассивное*, точечное касание и *активное*, линейное — не устраняет функцию осязательную, а придает ей топологическую размерность, так как через одно и то же место восприятия проявляется активно-пассивный режим касания, развертывающий вещь в движении и покое. Глаз как бы движется через касания-пятна и касания-разрезы точно и линейно (Там же, с. 93).
4. Ср.: "Эта последняя (картина. — В.П.), повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но не способна даже дать геометрическое подобие *кожи вещей*: она есть необходимо символ символа, поскольку самая *кожа* есть *только символ вещи*. От картины созерцатель идет к *коже вещей*, а от *кожи* — к *самой вещи*" (курсив мой — В.П.). Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990, с. 88.
5. Там же, с. 86—87.
6. Там же, с. 47—48.
7. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях, с. 195.
8. Там же, с. 200.
9. Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994, с. 112.
10. Священник Павел Флоренский. Философия культа. Из богословского наследия. — В кн.: Богословские труды, XVII. М., 1977, с. 218.
11. Там же, с. 217.
12. Еще одно различие — уточняющее. Отказ от плоти как внепокровной явленности человеческого тела. Обнаженное тело есть плоть. Вот почему плоть — не тело, но и тело не есть тело. В христианской аскезе тело смещается в просветление одежд и ликов. *Лик повторяет складки одеяний, складки — лик*. Единая машина одухотворения. Есть высшая мера духовной прозрачности человеческого образа, апофеоз, захваченное им человеческое тело обретает свойства тела-стекла, ничто не скрыто, все явлено, все завершено: *тело Конца мира*.
13. Успенский Б.А. О семиотике иконы. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1971.
14. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970, с. 61.
15. Флоренский П.А. Иконостас, с. 62.
16. Там же, с. 140.
17. Различие между стадиями олицетворения может определяться эффектом *освещенности* или *достаточной прозрачности* среды. "Лицо — всегда на свету дня, личина — господство тени, сумеречность, темнота образа, а вот икона,

иконный лик требует храмовой освещенности, воссоздаваемой из волнующихся бликов горящих свечей. Это освещение в данном случае — отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателье или музейной залы, но неровный и неравномерный, колышущийся, отчасти, может быть, мигающий свет лампы. Расчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порой граненое, стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответственных условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, — я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея” (Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств. — В кн.: Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988, с.27).

18. Флоренский П.А. Иконостас, с.58—59.

19. См. разбор сновидения Мори: Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913, с.356—357.

20. Флоренский П.А. Иконостас, с.43.

21. Там же, с.43—44.

22. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии, с.45.

23. Там же, с.46.

24. Там же, с.51.

25. Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых лет. М., 1992, с.174—175.

26. Флоренский П.А. Иконостас, с.56.

27. Там же, с.54—55.

28. Там же, с.139.

29. Контекст—1991, М., 1991, с.28.

30. Там же, с.31.

V. Точка-в-хаосе

Пауль Клее как тополог

Есть логика в том, что я начинаю с хаоса, и это наиболее естественное начало.

П.Клее. Дневники

Переходное пространство

Начнем со слабостей нашего глаза. Ведь именно глаз, издавна приученный к созерцанию “простых”, линейно-перспективных форм живописного пространства, мгновенно опознающий их в самых различных и подчас скрытых измерениях, испытывает понятные трудности при взгляде на полотна Пауля Клее. Да и можно ли вообще решиться признать в этих странных цветовых и графических конструкциях то, что обычно называют живописью или живописанием (и поэтому наделяют смыслом, провозглашая “произведением искусства”), если в них не закодированы удобным для нас образом *правила созерцания*? Это не значит, что их здесь нет вовсе, это просто означает, что переход из нашего повседневного пространства в другое, живописное, не только затруднен, но и более того, что между ними *зияние*, отбрасывающее нас назад к собственному созерцанию, пустоте его объекта, которую мы не в силах постичь. *Плавный* переход невозможен, ибо многое отсутствует; в частности, отсутствуют знаки телесной ориентации, нет “рассказа”, “фигур”, “рамы”, открывающей глубину, упорядочивающей движение взгляда, увлекающей все наше тело в пространство, где все легко узнаваемо, где мы видим, как могут видеть нас самих эти призрачные, но поразительные в своей реальности фигуры персонажей на полотнах старых мастеров. Мы видим, созерцаем, но и *нас видит* живописное про-

странство, ибо оно существует для нас и во имя нас — *отраженным светом мира*. Непрерывный обмен взглядами: наш взор, брошенный *вдаль*, возвращается к нам обновленным дополнительными силами созерцания благодаря тому универсальному полю зрения, которое образует пространство изображаемого. В старой классической живописи *пути* восприятия канонизированы: если мы “вступаем” в новое пространство и время, то они ничем не отличаются от повседневно переживаемых нами пространства и времени. Другими словами, пребывание *здесь*, в повседневной реальности, или *там* — в реальности полотна — ничего не меняет ни в мире, ни в его восприятии. Великие гарантии достоверности! Дистанция созерцания неизменна; может уменьшаться или расти лишь разрешающая сила нашего глаза, зависящая от культурного навыка созерцания, но дистанция по-прежнему остается дистанцией, указывающей на глубину мира, его *смысл* и соответствующие возможности нашего глаза. И это повторяется всякий раз, поскольку глаз и тело соединяются друг с другом в созерцании благодаря определенному предпространству, которое можно назвать *переходным* или *промежуточным*; оно создает перцептивно-смысловые и психомоторные предпосылки для плавного перехода зрителя из повседневного в живописное пространство, из реального — в отраженное и обратно. Вероятна гипотеза, что наш глаз возможен как *глаз созерцающий* (и, следовательно, понимающий) только в силу существования этого невидимого, “плавного” предпространства, которое образует нечто подобное подвижной границе, отделяющей два указанных пространства только потому, что делает их в себе едиными и равными.

Однако, стремясь обнаружить подобное предпространство в графических образах Клее, натываешься на подвижную плоскость, не имеющую определенной пространственной размерности и отчужденную от нашего привычного поля созерцания. Графика Клее при всей экономии выразительных средств (намеренной экономии) вовсе не облегчает пути восприятия. Напротив, проявляет себя чередой запретов, которые мы еще должны будем описать. Беспомощное и совершенно наивное вопрошание: *на что похожи эти* тончайшие конструкции людей, птиц, животных, вод, пустынь и т.п. и *что это может означать* или какой *смысл* этому можно придать? Что же, воззвать снова к глазу? Но *как* можно видеть все это богатство цветов и линий? Освободившись хотя бы на время от отчуждающего действия

графической магии и принудив себя к внимательному и холодному разгляду, я, возможно, увижу вдруг в причудливых изгибах линий нечто подобное остаткам иероглифического письма, может быть слишком древнего и безвозвратно искаженного, чтобы его можно было сегодня дешифровать. А может быть, если размышлять дальше, отказывая в доверии глазу, перед нами разновидность нотной записи, и на место глаза следует перевести тонко чувствующее ухо. Бессилие графического перед силами музыки. Во всяком случае, многие графические работы Клее отмечены символами музыкального ключа. Допустим, музыка и есть отыскиваемое нами *предпространство*, позволяющее вступить в произведение Клее, сохраняя свой мир. Чтобы увидеть, добиться созерцания, мы уже должны быть в этой музыке: глаз как орган *созерцания* должен сформироваться в ходе слушания законов полотна. Может быть, действительно необходим не столько глаз *видящий*, сколько *глаз слышащий*? Возможно. Но тогда в графическом или цветовом изображении должна присутствовать своя — притом строгая — перцептивная логика, соответствующая особому музыкальному ряду, но независимая от него; в противном случае изображение так и останется все той же загадочной, обрывистой, хрупкой нотной записью неведомой музыки. Возможна и еще одна версия: перед нами *примитивизм*, намеренная стилизация детских рисунков, как если бы художник ставил перед собой единственную цель — добиться свободы для рисующей руки, незнакомой с запретами и правилами, не различающей между собой “вещи” мира.

Можно сказать, что эксперимент Клее обращен к созданию формаций *чистой видимости*, в каждой из которых, как своей естественной среде, проявляется способ видения, независимый от видящего. *Видимость эта дофигурна, допространственна, довременна*. Иначе говоря, первая ошибка в восприятии полотна Клее может заключаться в том, что мы пытаемся созерцать их, соотнося с той пространственной рамкой, которой, как нам представляется, мы владеем. Клее же открывает другие рубежи живописи, — может быть, даже то, что можно назвать *не-живописью в живописи*, но не в смысле отрицательного значения частицы “не”, а в смысле позитивном, утверждающем живопись там, где она не-живопись — где она *становится живописью*. Изображение освобождается от функций репрезентации, теряет свою, и без того хрупкую, исчезающую, связь с изображаемым. В поле изобразительных знаков и их “случайных” ге-

ометрий вступают не *вещи*, не *бытие* или *мир отраженный*, а силы, становления сил. Словно повторяя слово в слово формулу Ницше, Клее утверждает: "...становление более важно, чем бытие". Нашему глазу, плывущему в пространстве созерцания, предстоит столкновение с прозрачной стеной, на которой ему не за что зацепиться, — реальность изображаемого дематериализована и само изображение если еще и может представлять собой материальный след, то лишь полностью освобожденный от созерцающего тела, — *абсолютно инертный след*. Клее определяет задачу:

"...избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло и т.д.) в пользу использования идеальных данных (линия, тон, цвет), которые не являются затрагиваемыми вещами"¹.

Даже явление самого полотна как носителя графических и цветовых значений предстает в качестве случайного: то, что перед нами, это не графика-для, а *графика-в-себе*, и это не образы, а *диаграммы сил становления*, если хотите, пред-образная материя образа — то, что делает образ видимым и исчезает, как только он появляется. Если же его появление задерживается, то мы сталкиваемся с существованием того, что делает возможным его актуализацию, *что дает нам видимое*. Я хочу еще раз подчеркнуть, что наряду с обычным оптическим пространством, в котором открывается видение полотна как символа отраженной реальности (здесь значимы позиция наблюдателя и движение его тела), существует и другое пространство, которое я назвал *предпространством*, *пространством переходным*, *промежуточным*, дешифрующим живописные знаки, как бы переводя один вид энергии (допустим, графический) в другой (телесный, психомоторный), — пространством, без которого мы не в силах предаться созерцанию произведения. И это предпространство, в свою очередь, контролируется способностью нашего тела к определенным реальным и воображаемым трансформациям (например, к психомоторной индукции оптических значений). Примером нам может послужить, в частности, анализ Т.А.Пасто полотна Брейгеля "Охотники". В ходе анализа исследователь склоняется к выводу, что *значение* в визуальном искусстве есть "полное перцептивно-моторное осознание, посредством которого данный нам в опыте материал через визуально инициируемые нейрофизиологические процессы соотносится с телесной организацией субъекта (его положением и перемещением во

времени, пространстве и окружении)". И чуть далее: "...композиции Брейгеля пережиты им, т.е. испытаны в живом опыте как нейрофизиологические подсознательные структуры, или конфигурации". Брейгель не пытается представить зрителю ландшафтное "переживание" (он даже и не знает, как это можно сделать), а скорее вовлекает его в двигательное событие ландшафта, как бы заставляя "зрительское тело" вспомнить пережитый им прошлый ландшафтный опыт в его неразрывности со всем миром Внешнего. Оптический рефлекс опирается на вспомненный телесный ритм, по кривой которого возвращаются домой усталые охотники. Достигается это тем, что находящаяся в центре изображения фигура охотника снимает своим "движением" противоречие между вертикальным отвесом дальней перспективы и ниспадающей к ней перспективной линией, по которой сквозь редкий лес бредут охотники. Причем это движение локализовано в *наклоне головы* центрального персонажа, энергия мускульного усилия которого освобождает его тело от гравитационной жесткости вертикальных линий и позволяет ему проходить близлежащее пространство, затрачивая ровно столько энергии, сколько требуется для того, чтобы о-граничить собственным шагом, дублируемым в знаке наклона, все удаленные снежные поверхности. Итак, это ландшафтное пространство определяется той скоростью движения, с какой оно может быть пройдено, и эта скорость будет настолько медленной, насколько она может создавать эффект космического равновесия, единой пространственной соразмерности человеческого тела, его движения и мира. Зритель, художник и изображаемая фигура охотника — три тела, еще недавно расположенные в различных пространствах, — встречаются в одном телесно-моторно-перцептивном опыте движения. "Наклон головы" — вот где проявляет себя предпространство, или переходное пространство². Последнее обеспечивает непрерывность созерцания, или, точнее, *плавное* вхождение нас в другой пространственный опыт, — *другой, но подобный нашему*, — и мы его осваиваем по мере того, как наделяем смыслом повседневного существования. Вопрос только в том, *какое тело нам необходимо, чтобы войти в него и созерцать*. В одном случае это тело всегда преднаходимо: оно как бы задает собой горизонт созерцания и определяет его возможную пространственность; это культурно и символически развитая телесная форма, с которой разом соотносится и художник и зритель, поскольку именно она их соединяет, когда

они пытаются освоиться в том времени, в котором исторически пребывают. Выбор тела исторически, эпохально обусловлен. Но можно предположить и невозможное: существует предел в историческом выборе телесного канона, да и сама постановка проблемы выбора неверна, так как требуется совершить такое телесное превращение (чтобы “понять” видимое), на которое мы не способны — не способны не потому, что у нас не хватает сил или мы не умеем его совершать, а просто потому, что ничего подобного от нас не требуется. Живопись, относимая нами к *не-живописи*, не нуждается в нашем теле и присущих нам телесных образах и не дает повода к переводу дофигурного в фигурное, абстрактного — в органически конкретное, следа — в знак, знака — в символ и тем самым для возврата (а то и навязывания силой) смысла тому, что изначально лишено всякого смысла. Не-живопись в живописи проявляется не со стороны человеческого опыта, — вот что, мне кажется, говорят нам полотна Клее, — но тогда с какой? К этому вопросу оказался чувствителен Рильке, хорошо знавший творчество Клее:

“Подобно тому как потерпевшие кораблекрушение или зажатые в полярных льдах, преодолевая себя, стремятся до последней минуты заносить на бумагу свои наблюдения и переживания, чтобы их жизнь прочертила след на чистых полях листа, куда раньше еще никому не удавалось добраться, — так и Клее... предстает регистратором всех взаимосвязей и соучастий в явлениях этого мира, хотя последние сами по себе уже бессвязны и отворачиваются от него, и настолько для него бесполезны, что он, “*ivre d'absence*”, лишь как бы роскошествуя в своей бедности, способен иногда пользоваться их формами. Здесь, вероятно, и начинается его собственное “ясновидение”, предощущение которого наполнило меня уже в то время, когда в моей комнате (в 1915 году) в течение нескольких месяцев находились примерно 40 листов с его работами.

То, что его графика часто представляет собой переложение музыки, я уже тогда догадался бы, даже если бы мне и не рассказали о его увлечении скрипкой. И это для меня самый зловещий момент в его творчестве: хотя музыка и подкашивает кисти художника некоторые закономерности, действующие равно в обеих сферах, тем не менее я не могу без известного содрогания наблюдать этот сговор искусств за спиной природы: как если бы оттуда нам грозило внезапное нападение, перед которым мы окажемся ужасно беззащитными...”³.

Конечно, проблема заключается не в том, что в произведениях Клее наблюдается смещение жанровых границ и графическое следует музыкальным закономерностям. Беспокойство у Рильке вызывает не жанровая синкретичность полотен Клее, а скорее невозможность определить *изначальную точку*, с которой художник видит мир. Вот почему эта графика кажется слишком занятой собой, отчужденной от нас как от полноправных членов графической коммуникации: мы — случайные посетители,

и те полотна, которые мы разглядываем и даже пытаемся созерцать, словно не видят нас, уже стоящих перед ними, или, если видят, то во всяком случае так, что мы никак не можем почувствовать себя причастными их радости, бурлению сил, скрытым в них новым ценностям познания. Но Клее не только никогда не скрывал своей позиции — он все время пытался ее обосновать, прибегая к метафизическим терминам. Известно, что он соотносил ее с поиском изначальной точки, которую называл *космической*⁴; если эта точка по определению должна быть *бесконечно удалена* от нас (удалена не в смысле бесконечности расстояния) и в то же время *бесконечно близка*, то, вероятно, предполагается радикальное изменение в нашей манере видеть, я бы даже сказал, в нашей манере *быть в мире*. Что бы мы сказали о нас самих, если бы задумались на мгновение о том опыте, который переживает Клее? — ведь если нас видят с *космической точки*, то видят не так, как видим и опознаем себя мы сами (эффект зеркала), нас видят по-другому — посредством оптики, различающей в нас присутствие космических качеств⁵. Попробовать вообразить человеческое существование “без зеркал и без различного рода умозаключений *aposteriori*”, которые мы получаем от зеркальных отражений. *Мир Клее лишен человеческих зеркал*. Он — не просто без зеркал, а без зеркал, отражающих человеческое. Антизеркальный характер живописных и графических миров Клее позволяет нам понять его отказ от всякого подобия изображаемого с изображающим. Эта психомиметическая связь, обычно даруемая нам зеркалом, отсутствует. И что тогда? В зеркальном мире нет соответствующих мер, форм, способов представления человеческого. Полотно — не отражение, не зеркальный отблеск уже существующего, данного, а нечто совершенно иное: поверхность, где отрицаются подобия и утверждаются только различия в качествах проявляющейся энергии (световой, графической, цветовой, композиционной и т.п.). Произведение есть вид энергии, пробегающей с разной степенью интенсивности инертную поверхность полотна и оставляющей на ней свои знаки. Полотно Клее — что-то вроде космических рентгенограмм: они не представляют “живых картин”, не являются двойниками реального или “окнами в мир”; открытое в них новое пространство существует независимо от оптического, тактильного, сонорного и т.п. пространств; оно — вне-и-по-другую сторону, оно — дофигуративно, фрагментарно, прерывисто. Сам термин “пространство” в данном

случае не выглядит удачным, так как Клее не создает пространств в том смысле, в каком мы обычно говорим о живописном пространстве или “пространстве картины”. Графика Клее *показывает нам движение тел* (точнее: необычное богатство их проявлений, следов), *которые не могут быть опространствованы, переведены в видимое*. Эти силы составляют с материей неразрывное целое. Когда мы говорим вместе с Клее об “энергиях”, “силах”, “движениях”, мы описываем модусы существования самой материи (в том числе и живописной).

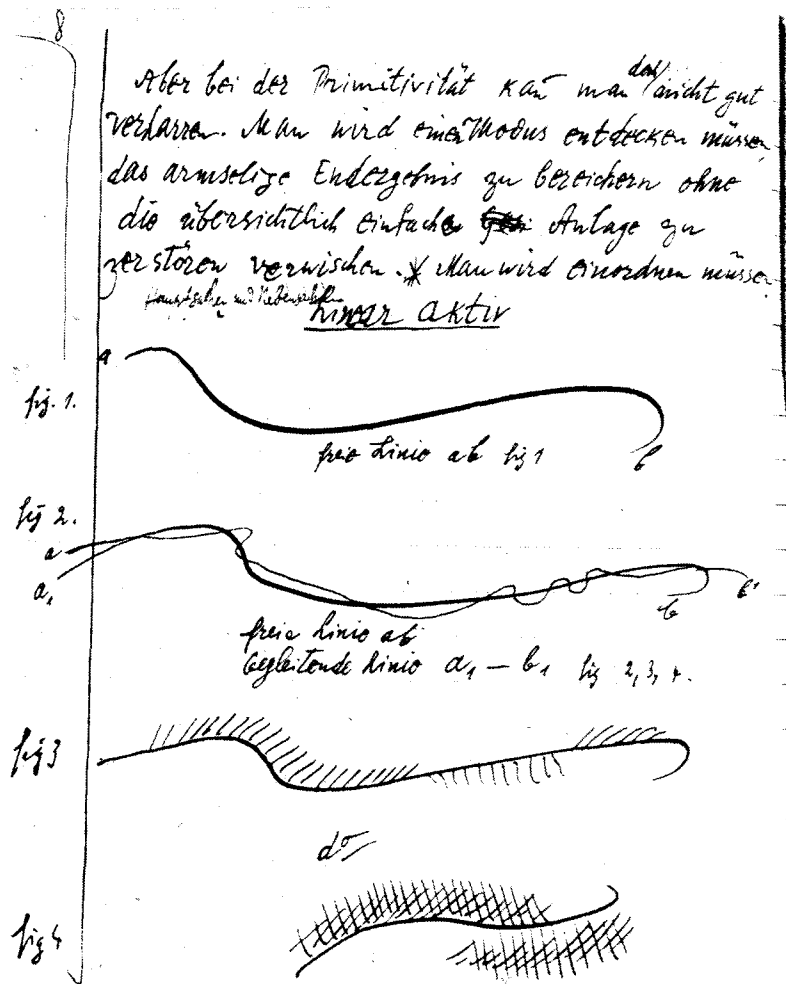
Итак, в произведениях Клее мы не находим подобного пространства или переходного пространства, но, повторяю, это не значит, что его вообще не существует, — оно может быть “сделано” по-другому. Совершенно очевидно лишь то, что перцептивный “вход” в произведения Клее не определяется ни оптическими возможностями созерцающего глаза, ни нашим естественным стремлением захватить видимое с помощью дистантных телесных переживаний (проекций, идентификаций, имитаций, уподоблений и т.п.). Смысл, которого мы требуем от видимого, всегда оказывается возможным лишь в антропометрических пространственно-временных конструкциях бытия. *Нам необходимо тело, чтобы постигать, созерцать, воспринимать — только с его помощью мы способны дешифровать живописные знаки, придать им значение*. Клее же, насколько я понимаю, пытается приоткрыть нам путь в *другой мир*, который обнаруживает свое присутствие именно в той точке, где нас как непрерывно созерцающих существ нет и не может быть, т.е. нет как таких “разумных” существ, которые, познавая, всегда используют в качестве универсального орудия познания собственное тело как меру мысли и живого созерцания. Классическая живопись открыла опыт пространства (в той или другой степени ограниченный), который всегда опирался в своей перцептивной основе на четкие телесные каноны, она удваивала, ре-презентировала (re-presentation) созерцающее тело в пространстве картины, устраняя всякий намек на их несовместимость. Образы Клее, напротив, не являются изображениями чего-либо и несводимы к себе как элементам значения, которые нужно лишь правильно трансфигурировать; они внетелесны и словно не ведают о зрителе, по определению обладающем почти божественной способностью непрерывного созерцания и, следовательно, живым телом, требующим для себя пространственного воплощения, места в зримом.

Идея линии

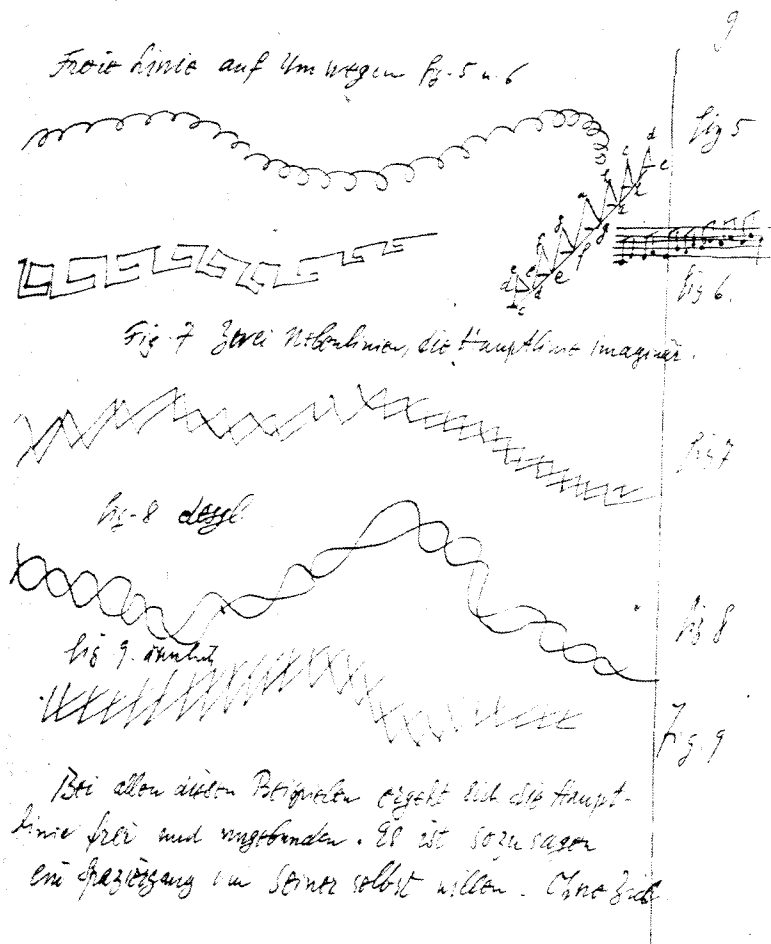
Клее строит совершенно иную метафизику линии, которая больше не определяется органическими, пред-ставимыми контурами вещей и событий. Прежде всего эту линию перестает преследовать ее вечный фантом — фигура-фон, а это значит, что эта линия движется лишь потому, что более не принимает во внимание классическое требование адекватного воспроизведения перспективного равновесия между уходящим вглубь фоном и выступающей из него фигурой, она не ставит своей целью “воспроизводить видимое”, она дает видимое⁶. Но еще недавно, если вспомнить великие образцы классической живописи, линия обладала фигурной полнотой и стремилась в одной непрерывности своего движения связать изображаемое с самой вещью, добиться того, чтобы изображаемое и изображенное находились в идеальном перцептивном согласии. Эта линия “делала” вещи, тени, горизонты, фигуры и пространства и была исключительно имитационной, являясь как бы самым подвижным человеческим взглядом: она набрасывала схему пути, которым тот должен был пройти по зыбким контурам вещей и ограничить их бытие так, как того требовала зрительная чувствительность, полностью подчиненная чувствительности тактильной, т.е. тому типу чувственности, который сегодня называют *гаптическим*. Глаз—рука—тело — именно в этом психомоторном ритме шло углубленное созерцание картины, совершался полный оборот перцептивного цикла. Изображенные вещи открывали свое присутствие в мире благодаря “ощупыванию” глазом, но сам глаз видел только потому, что мог прокладывать тактильные пути к самим вещам.

“Равномерное твердое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все моделирующие тени так тесно связываются с формой, что прямо-таки вызывают осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождественными”⁷.

Парадокс самой телесной дистанции: как ни удален от наблюдаемого объекта глаз, он тем не менее в силах “ощупать” вещь на любом расстоянии, превышающем физические возможности руки: самое далекое становится самым близким. Вёльфлин говорит о стиле живописной линии, которая своим явлением в эпоху барокко обесценивает линию осязательную, — именно тогда видимость начинает торжествовать над бытием⁸. Глаз теперь видит не то, что “знает”, а то, что *просто* видит, он получает удовольствие от чистого созерцания самой видимости вещей, он



уже не вовлекает тело в свою активность и не поддерживается им, не подчиняется связке рука—глаз, чья экспансия на мир всегда неизменна и сводится к тому, чтобы овладеть, захватывать его, создавая антропомерные пространства; ему доставляет удовольствие наблюдать движение живописных масс, чьи границы размыты, наблюдать видимость движения, а не геометрию тектонической статики фигур: движется не он, а "бытие". Контуры вещей расплываются, они подвижны и скорее подобны



ритмическому покрывалу, которое окутывает вещи, когда они застигнуты глазом в момент движения; эта живописная линия, которую Вёльфлин относит к барочной живописи, определяется не силой руки, а скорее мощью самой "перцептивной материи", вышедшей из повиновения и открывающей иные ритмы, разрушающие статическую определенность вещей. Живопись начинает служить глубинным силам материи, силам до-вещным, до-фигурным, до-телесным, или, точнее, сверхтелесным. Этот пе-

реход к линии живописной (если использовать терминологию Вёльфлина) имеет решающее значение, так как впервые в поле зрения анализа попадает движение сил материи. Настолько же продуктивными оказываются и другие различия, введенные Воррингером, Риглем, Эйзенштейном. Именно в свете этих различий может быть осмыслен и путь Клее, который в своих метафизических штудиях начинает обсуждать особую мощь космической линии, более не воспроизводящей или имитирующей видимое, как это делает линия земная, а дающей нам сам процесс возможного проявления сил невидимого из видимого.

Первая разновидность линий (земная, органическая, видимая) полагает себе ряд ограничений и, в сущности, исчерпывает свою изобразительную энергию фигурой, существуя для ее *репрезентации*; здесь перед нами воля к фигуре (телу), завершенность в последней всех перцептивных путей — ведь эта линия движется так, что смыкает в себе все разнородное в однородное, упорядочивая и располагая его на определенном расстоянии от глаза, причем так, чтобы он, глаз, и был единственным, всесильным творцом бытия: она сохраняет нас, созерцающих, в евклидовом пространстве, не давая нам никакой иной мерности, кроме человеческой. Но вот появляется *другая* разновидность линии, которая уже самодостаточна, “случайна”, неравновесна и противится собственному “прочтению” в традиционных парных знаках восприятия: правое—левое, верх—низ, фигура—фон, глубина—поверхность и т.п. Новый тип линии, открытый Воррингером в готике Северного Возрождения, назван им *абстрактным*⁹. Эта линия в своей отличии от органической репрезентации, или органической линии, придает исключительное значение не симметрии или равновесию в подобию изображаемого и изображенного, а интенсивности повторения, она умножает каждый случайный мотив до бесконечности, а не парализует его, умиротворяя в заранее предуготовленной органической форме. Глаз, захваченный силой этой линии, видит иначе, если вообще обладает зрительной способностью; он устремлен к постижению чистой видимости вещей мира, неотягощенный их органической, “природной” формой, на которую он постоянно наталкивается, но которая им же и преодолевается. Другими словами, глаз утрачивает свои чисто оптические качества, оказывается все менее и менее способным следовать физиологической функции. Эта линия экстатична — в каждой точке ее движения существуют силы, превосходящие любую из

попыток остановить ее; она всегда как бы “проскакивает” между актуальной и виртуальной точкой, ей свойственна

“растущая мобильность без точек остановки и явно проявляемого акцента, и повторение не имеет другого смысла, как только возвышать отдельный мотив к бесконечному могуществу”¹⁰.

Нарастающая мощь вихревого, форсированного движения — вот во что вовлечен “глаз”, который уже не наслаждается видимостью движения, а должен *принадлежать ему самому*; и тогда там, где прошла эта линия, мы не найдем тел, покоящихся или движущихся в органическом равновесии; эта линия не в силах закрепиться на застывших или контурно очерченных формах, развернутых в глубину по горизонтальной или вертикальной осям: она создает *поверхность* и не может остановиться, как не может застыть подвижная поверхность. Эта линия имманентна изображаемому движению, но трансцендентна фигуре, через которую она проходит, делая ее “спиритуальной”. Интенсивность движения линии настолько высока, что она стирает органическую основу изображаемого. Двигаясь вслед за ней (а точнее, пораженный ею), глаз уже не в силах отождествить изображаемое с чем-либо органическим, фигуративно реальным. Не поэтому ли так странны эти львино-человеческие фигуры, лица-морды-листья в северном средневековом орнаментальном рисунке: они и не человеческие и не животные, — линия разматала, стерла все их органические качества, упростила их до отдельного жеста и гримасы словно для того, чтобы сказать: подлинное сосуществование человеческого и животного не может быть измерено органической репрезентацией, независимой от трансцендентных сил, равно имманентных движению и животным и людям, т.е. от того типа движения, которое и делает саму жизнь такой неистовой, жестокой и странной. Абстрактная линия Воррингера резко смещает путь глаза, приучая его видеть не “вещь”, а скорее саму силу, которая и дает глазу “зрение”; эта сила не нуждается в подкреплении ее анатомической и материальной достоверностью отображаемого объекта, ей не с чем сравнивать себя — ведь глаз, который ею создается, имманентен ей, и в этом нет ничего парадоксального. Не глаз видит, управляет и порождает видимое, дает ему “быть”, скорее он сам есть продукт абстрактной линии, ее перцептивный орган; а еще более точно: видит не сам глаз, а определенный аффективный тип телесности, имя которому — *истерия*¹¹.

В своих педагогических штудиях Клее пытается составить предельно полный словарь линий — одни *активные*, другие *пассивные*, третьи *посредствующие* — в их самых разнообразных вариациях. Это линии не геометрические, и Клее не стремится их математизировать; их можно было бы назвать *средовыми* (или экологическими) линиями. Их конфигурация определяется средой, через которую они проходят, и тогда линии мы будем понимать как векторы сил, действующих в той или иной среде (не только, например, подземной или водной, но и в цветовой, графической). Другими словами, *линии Клее не имитационны и не декоративны*; и то, что они бывают порой визуально доступны, мало что говорит об их невидимой природе. Что такое линия? Это точка в движении, частица, молекула и даже не столько некое мельчайшее материальное тело, сколько *след*, оставляемый траекторией средовых сил. Между точкой и линией существует сговор, ибо точка сама по себе — некая “случайность” в отличие от непрерывного движения сил, их смещений, всплесков, остановок и новых взрывов; но она часто представляется как далее неразложимое мельчайшее единство, способное встать на пути любой линии и разрушить ее. Линия допускает этот физикалистский фантазм и вступает по этому поводу в сговор с точкой: *ограничивать, принуждать к остановке, менять направление линии будет точка*, однако на самом деле линия проходит не *через* одну-единственную точку, а между двумя и более точками, если под последними мы будем понимать временно образовавшийся узел средовых сил. Вот почему Клее так старательно обдумывает траектории линий в их зависимости от *средовых* эффектов. Ведь линия, которая образуется в воздушной среде, будет отличаться от линий, что образуются в водной или подземной средах, поскольку *парить* в воздушном пространстве (птица) совсем не то же самое, что двигаться в водном (рыба). Две отличаемых друг от друга системы линий — как два вида существ, обитающих в той или другой среде. В таком случае художник, овладевая *линией движения* в водной среде, может создать *рыбу*, а на следующий раз — овладевая *линией движения* в среде воздушной — сможет создать *птицу*.

Замечательно описывает движение средовой линии Мерло-Понти (имея в виду и постоянно ссылаясь на опыты Клее):

“Начало прочерченной черты устанавливает определенный уровень или модус линейности, определенный способ быть или делаться линией, “линиться”. По

отношению к этому началу и к этому модусу линейности всякий последующий изгиб будет обладать диактрическим значением, окажется отношением линии к самой себе, будет формировать приключение, историю, смысл линии, согласно чему она изогнется больше или меньше, более или менее круто, более или менее плавно. Прокладывая путь в пространстве, она при этом подтачивает прозаическое пространство и *partes extra partes* и развивает некий способ активной протяженности, который подразумевает как пространственность вещи вообще, так и пространственность яблоки или человека”¹².

“...не существует видимых линий “самих по себе”, ... ни контур яблока, ни граница поля и луга не пребывают здесь или там, но располагаются всегда по сю и по ту сторону той точки, где устанавливаются на первый взгляд, посреди или позади нами зафиксированного, ... они обозначаются, предполагаются и даже повелительно требуются этими вещами, но не как вещами самими по себе. Предполагалось, что они очерчивают яблоко или луг, но яблоко и луг “образуются” сами собой и нисходят в видимое, подобно выходам из некоего допространственного “замирья”...”¹³

Движение руки

Вступление темы руки. Откуда “рука” начинает? Из точки неопределенной, но все собой определяющей, — *из точки хаоса*, — и в этой точке как своем естественном начале пребывает художник. Первый штрих, первые следы “черной энергии на белом” указывают на положение руки художника по отношению к становлению сил невидимого, которые проходят сквозь него. То, что изображается, не есть “вещь” или “фигура”, но мгновенный след движения космических сил, изначально противостоящих земным ограничениям. *Белое* — это Космос, *Черное* — это Земля. С этих решающих означений начинается метафизика природы Клее. И здесь вступает рука, которая господствует в промежуточных сферах, соединяющих и разъединяющих две тотальности — космическую и земную; вступает, освобожденная от зависимости по отношению к любому другому виду *промежуточной материальности*. Сфера материального сужается до чистого следа графического письма, и этот след — поскольку он заполняется чернильной влагой — остается материальным в этом ограниченном промежутке, и только в нем — и нигде более — может проявляться вся идея материальности. Белое, как мы видим, доминирует над Черным. *Земля должна пройти свой путь в космической тотальности и потерять многие из своих качеств, без которых она не может быть собою*. Вот где действует рука Клее. И это не рука картезианского слепца, ощупывающая мир, прежде чем увидеть его, и тем самым уже уступившая упорству и силе вещей. Движением ру-

ки художник упорядочивает бушующий в нас хаос чувственных переживаний; рука может быть не только *рукой-следом*, но и *рукой хирурга*, если хочет открыть в видимом невидимое, преодолеть оптическую плотность вещей, земных объектов, проникнуть за “кожу” — к внутренней арматуре составляющих их космических сил и тем самым открыть в покоящейся вещи становление. Рука Клее движется не по следам вещей или навстречу им, обегая их контуры и горизонты, но *поперек*¹⁴. Рука — со всеми признаками хирургического инструмента — не ищет выражения единственного и обожествленного контура, в который, как в западню, должны попасться вещи мира, она глубоко внедряется в плоть вещей, чтобы открыть их особую анатомию, которая должна быть соизмерима со специальной анатомией картины, всякий раз уникальной, несводимой к другой.

“Картины имеют свой скелет, мускулы и кожу подобно человеческим существам. Можно сказать о специфической анатомии картины. Полотно, представляющее “обнаженную модель”, не должно быть создаваемо по законам человеческой анатомии, но только по законам анатомии композиционной. Прежде всего выстраивается арматура, благодаря которой конструируется картина. Как далеко можно зайти при конструировании арматуры — это уже проблема выбора; художественный эффект может достигаться арматурой, и он может быть глубже, чем эффект, вызываемый одинокой поверхностью”¹⁵.

Рука Клее-хирурга, создающая арматуры, действует всегда “поперек”. Рука, задающая линию первого разреза, проходящего по поверхности белого листа именно в тех точках, где уже собраны энергии сил черного, готовые прорваться сквозь белизну.

“Вещь представляется рассеченной, ее внутреннее открывается посредством разрез. Ее качество организуется, подчиняясь числу и видам разрезов, которые необходимо сделать. Подобное можно назвать интериоризацией видимого то с помощью острого ножа, то ли посредством более утонченных инструментов, способных ясно выявить структуру или материальные функции вещи”¹⁶.

Арматура — это порядок сил (решетки, треугольники, квадраты, кристаллы, лестницы и т.п.), приведенных к собственному равновесию и в этом смысле как бы удерживающих себя неизменными в поле созерцания. Действие руки *поперечно*, так как оно направлено против фигуративного образа вещи к ее внутренней анатомии, костяку, устойчивости всей ее организации, которые определяются не Внешним, понимаемым как форма вещи, а Внешним как внутренним, т.е. раскладом сил в каждой арматуре, сил Космоса и сил Земли.

Вот следы, оставляемые рукой на поверхности бумаги в обширном горизонте топологических трансформаций видимого объема путешествия:

“От неподвижной точки, тяготение к первой акции подвижности (*линия*). Чуть позднее — остановка для того, чтобы перевести дыхание (*линия разрушенная*, или, в случае повторных остановок, *артикулированная*). Взгляд назад, на сделанный путь (*контр-движение*). Ментальная оценка скрытой дистанции и той, которая всегда остается неизменной (*связка линий*). Поток создает препятствие, садимся на корабль (*волнистое движение*). Вверх по течению, найти мост (серия *арок-мостов*). На другом берегу встреча с духовным братом, который также желает достичь того места, где обретается высшее познание. От радости, которая с самого начала не делает все одним (конвергенция), и мало-помалу проявляются различия (разделенные следы *двух линий*). Определенное взаимодействие одной части с другой (*выражение, динамизм и психолинии*). Мы пересекаем распаханное поле (*поверхность, изоборожденную линиями*), далее чащу леса. Мой товарищ сбивается с пути, ищет его и неожиданно совершает классическое движение бродячей собаки. Я полностью утрачиваю хладнокровие; границы нового потока скрыты туманом (*пространственный элемент*). Вскоре он рассеивается, из него выступает тележка корзинщиков (*колесо*). С ними ребенок в кудряшках более удивительных, чем можно вообразить (*движение по спирали*). Далее наступает ночь, настолько глубокая, что понижается температура (*пространственный элемент*). К горизонту яснее (*линия зигзага*). Верно, что поверх наших голов еще сверкают звезды (посев точек). Первый этап наконец завершен, и до того, как уснем, вещи еще многократно появляются в воспоминаниях, так как всякое, даже небольшое путешествие изобилует впечатлениями.

Линии самые различные. Пятна. Мягкие касания. Гладкие поверхности. Затуманенные. Изборожденные. Движение волнистое. Движение задержанное. Артикулированное. Противодвижение. Плетение. Тканье. Каменная кладка. Чешуйчатое наслоение. Одинокий голос. Множество голосов. Линия по ходу движения вплоть до ее утраты. Возобновить со всей мощью (динамизм)” (курсив мой. — В.П.)¹⁷.

Удивляющая нас картография внутреннего переживания пути. Составляется карта духовного пространства. Ландшафтная структура призрачна и не имеет (или не получает) путей к реализации вещественных деталей: взгляд художника идет за вещи в их иное, я бы сказал, возможное бытие, где они распадаются на особые пластические элементы, *идеальные цветковые и ритмические единицы* графического опыта репрезентации. В видимом становится видимо невидимое: линии, скручивания, точки, развороты, одно переходит в другое, не встречая препятствий для себя и не мешая другим элементам. *Топологический слепок* путешествия. Все переживания ландшафтного опыта закрепляются на графической арматуре, словно это один из наборов мнемонических средств, созданный лишь для вспоминания увиденного. На самом деле происходит совершенно другое. В этом путешествии нет путешественника: можно сказать, что путеше-

ствуется рука, а можно сказать — удивительное *бестелесное существо*, которое фиксирует не конкретные ощущения и положения своего тела, а изменения *ландшафтных формаций*, словно пересекающих единую и непрерывную поверхность мира. Я назвал бы это *пребыванием в имманентном*. Ведь переживание зримого оказывается лишь переживанием изменения той или иной формации, текстур земных поверхностей. (Здесь уместно не забывать о Гибсоне и Мерло-Понти.) И это “пребывание” удивительно для нас тем, что оно фиксируется графически и в этом фиксировании “схватывается” *сила, изменяющая состав, плотность, распространенность, интенсивность той или иной чувствуемой формации*. Можно ли вообще говорить о видении, “зрении” художника, если он по сути дела ничего не видит и лишь фиксирует себя в качестве существа, переходящего из одной формации в другую? *Нечто теплеет, потом холодеет, затем разворачивается и затрудняет путь, вдруг обрывается или, напротив, легко скользит*.

Что такое формация? Это понятие Клее пытается строго отделить от формы, от того, что пришло к завершению, получило выражение в чем-то. Формация — это форма в становлении, отдельный блок времени для становления материи в форме произведения. Формация — форма, которая всегда *становится*, но никогда не может *стать*. Вот почему, говоря о формации, мы должны прибавлять уточняющие ее состав материальные текстуры: “клеточная”, “тканевая”, “уплотненная” или “интенсивная по цвету (холоду, теплоте и т.п.) формация”. Только в этом смысле можно говорить о произведениях Клее как экспериментальных образцах различных перцептивных формаций, совокупности различных текстур и поверхностей¹⁸.

Два измерения руки Клее: одно *космическое*, другое *земное*. И ей равно доступно и то и другое. Рука как утонченный регистратор (даже машинописец) становящихся в хаосе космических сил: вот она колеблется, внезапно прыгает, перескакивая от одной линии к другой, в мгновенной быстроте удаляется от земных ограничений, оставляя после себя ритмические знаки, следы противоборств сил черного и белого. Эта рука наделена необычной способностью превращать все видимое (органическое и антропоморфное) в абстрактное, а точнее, в невидимое. Особая экономия графического письма: *видеть невидимое*. Но как? В масштабе тотальности. А это значит, что всякая графическая

или цветовая формация обладает (или должна обладать) целостностью своих элементов, т.е. равновесием (будет ли оно цветовым, органическим или абстрактным). *Переводить неравное в равновесие — это значит мыслить формациями, тотальностями*. Среди множества работ Клее, обращенных к проблеме удержания “равновесия”, наиболее очевидной и показательной для меня является “Канатный плясун” (1923). Задержим на ней внимание. Канатный плясун — странная прямоугольная фигурка в центре литографии — продукт игры сил неравновесия и равновесия, сил, нашедших абстрактно-геометрическое выражение. Фигурка-значок. Нам не дано увидеть ни лица танцора, ни точной позы, ни мышечного усилия, позволяющего ему удерживать равновесие. Клее стремится постичь в путешествии канатного плясуна нечто большее, чем его возможный человеческий образ или “я”, он хочет постичь силы, увлекшие его в опасное путешествие. Вот он движется, ничего не зная о них, но руководствуясь их действием на него. Путешествие сомнамбулы. Этот танцор — не символ *реального* танцора, а скорее путь руки. Открыть этот путь во всей сложности амплитуды и интенсивности его движения — для Клее это значит прежде всего освободить линию от земного притяжения, сделать ее космической линией, проходящей околоземным пространством. И если то живое существо, которое мы условно называем канатным плясуном, движется по этой линии, то оно естественно стремится достичь космического равновесия, которое невозможно без участия Земли. Канатный плясун — знак *хаоса*, не порядка; или, точнее, он — знак порядка в хаосе. Его путешествие не определяется прохождением канатного пути (не важно, сможет ли это существо пройти его или нет) — существенное значение имеет лишь то, что он должен удержать равновесие там, где не может быть никакого равновесия. Или иначе: его путешествие — это поиск самого минимального равновесия, т.е. такого, где утрата равновесия есть первое условие его удержания. Итак, необходимо удержать равновесие в хаосе действующих космических сил. Танцор начинает движение, *как если бы “начинает”*, ибо это движение всегда уже есть, ибо оно определяется не его волей или страстью к танцу на канате на глазах публики, а *изначальной потерей равновесия*. Есть такая точка бытия, где потеря равновесия *первоначальна*. Существует также прямая зависимость между степенями интенсивности танца и все большим включением в танец сил, подрывающих

своим вторжением любое достигнутое танцором мгновение равновесия. Одно дело, допустим, когда танцор движется по широкому полю, другое — если его путь сужается до узкой горной тропы, до ствола хрупкого дерева, перекинутого через пропасть, или тонкой проволоки, что удерживает его от падения из-под купола цирка. Однако все эти поиски образов, указывающих на материальную достоверность пути, не приведут нас к правильному пониманию природы равновесия в хаосе. Ведь путь танцора пролегает не в земном, а в космическом ландшафте, и этот путь есть *путь познания*, ведущий нас (при взгляде на литографию) *назад*, к первоначальному очагу неравновесных сил, к силам хаоса, где *активно* действуют микроскопические силы материи, более мощные и множественные, чем какие-либо иные. Именно эти силы подвергают его постоянной опасности *падения вниз* и поэтому требуют от него особой телесной чувствительности и гибкости, которые все-таки позволили бы ему удержаться в очаге неравновесных сил и достичь космического равновесия. *Минимальный уровень равновесия требует максимальной интенсивности тела (или движения). Минимум равновесия — максимум телесного движения.* Клее поясняет:

“...низший путь проходит сквозь статический порядок и производит статические формы, в то время как высший путь проходит через динамический порядок. Для пути вниз, подчиненного земному притяжению, сохраняются проблемы статического равновесия, девизом которых может быть: “Удержись на ногах вопреки всем случайностям падения”. Путь вверх обусловлен вдохновением освобождения от земных пут для того, чтобы посредством плавания и полета достичь свободного подъема и чувства освобождающей скорости”¹⁹.

Путь раздваивается, так как есть путь к статическому равновесию и есть путь к динамическому равновесию, земному и космическому, *путь вниз и путь вверх*. В таком случае наш танцор балансирует в некоей промежуточной точке, где пересекаются две кривые, — космическая и земная, — и ни одна из них не может нарушить достигнутого равновесия, ибо оно постоянно регулируется положением тела актера, все время остающегося вне этих мощных направлений движения. Ведь движение вниз будет просто *падением к центру Земли*, которое невозможно остановить, ибо мы земные существа и продолжаем падать, даже когда взлетаем. Живопись Клее принадлежит космическому плану, поэтому он так внимателен в этом “падении по ответу”, ибо его не столько нужно обойти, сколько принять во внимание как неизменную угрозу космической жизни со стороны земли.

*Все земные направления движения обозначаются стрелками и стрелами (различных цветов). Все космические направления движения ими не обозначаются*²⁰.

Поэтому кривая, описывающая падение, будет кривой направленной, тогда как кривая космическая не будет иметь направления, она эллиптична, бесконечно замкнута на себя, и поэтому нет необходимости *открывать ее в зримом*. Одна кривая дается как видимая, другая как невидимая.

Серая точка

“Хаос как антитеза порядка не есть собственно хаос, действительный хаос; это понятие “локализованное”, относительное по отношению к понятию космического порядка и его пары. Истинный хаос

невозможно утвердить на балансирующей плоскости, он всегда пребывает неуравновешенным и несоизмеримым. Скорее он корреспондирует с центром баланса. Символом этого “не-понятия” является *точка*, точка не реальная, но математическая. Это бытие-ничто или ничто-бытие есть неконцептуальное понятие не-противоречия. Для того, чтобы сделать его видимым (приняв как решение по его предметности, так и установив его внутренний баланс), необходимо обратиться к понятию серого, к *точке серого цвета*, роковой точке между тем, что становится, и тем, что умирает. Эта точка является серой, потому что она не является ни белой, ни черной, или потому, что она настолько черна, насколько бела. Она серая потому, что не находится ни выше, ни ниже и потому, что она и то и другое вместе. Серая — потому что ни холодная, ни горячая. *Серая — потому что остается неизмеряемой точкой, которая находится между измерениями и на их пересечении, на пересечении путей.* Установить точку в хаосе — это значит признать необходимость серого по причине его принципиальной концентрации и сообщить ему характер оригинального центра, откуда порядок мира выбрасывается во все стороны, излучается во всех измерениях. Аффектировать точку центральной ценности — это значит дать место космогенезу. В этом пришествии корреспондирует идея всех начал (концепция мира, солнца, излучения, ротации, взрыв, фейерверк, сверкание искр) или лучше: *понятие яйца*”²¹.

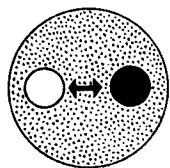
Установить точку в хаосе (впечатлений, переживаний и т.д.) это значит организовать хаотическое движение в определенном направлении, ввести его в порядок. Хаос — это космический порядок, который представляется хаотическим только с точки зрения макроскопического, но не микроскопического наблюдения. Собственно, хаос обретает черты порядка на микроскопическом уровне. Масштаб этого смещения следует учитывать при анализе произведений Клее: то, что мы видим микроскопически, есть, возможно, остатки, следы, обломки невидимого космического мира. *Зрения же, чтобы видеть микроскопическое, мы не имеем.* Попытка Клее беспрецедентна в смысле очищения нашего взгляда от привычных форм видимого. Этого, однако,

мало. Точка, построенная на единстве (растворяющем) бытия—ничто, отсутствия—присутствия, черного и белого как на абсолютной точке начала, точка, которая должна непрерывно удваивать себя, чтобы не быть себе тождественной, эта точка является серой, потому что не имеет в себе ни готовой структуры пространства и времени, ни структуры цветовой или световой. Она есть вечно совершающееся событие рождения мира (его смерть и начало).

Почему, чтобы создать произведение, необходимо аффектировать “серую точку”? Моя гипотеза: необходимо установить точку рождения произведения и организовать вокруг нее формуляцию изображения — некую длительность, некое первоначальное условие равновесия, ибо произведение есть мгновение в горизонте неизменно пребывающей в движении космической тотальности. Организовать равновесие в неравновесном — это значит создать произведение; та точка, с которой видим универсум, выступает как соединительное промежуточное пространство, абсолютно нейтральное по отношению к сверхнапряжению двух крайних образов, форм, движений.

Экономия мельчайшего

Самое очевидное нуждается в пояснении. И это очевидное определяется склонностью Клее рисовать мельчайшее, удерживаться на тонкой грани между тем, что мы привыкли называть письмом, и тем, что называет



Серая точка
(с включенными оппозициями)



Серая точка
(с исключенными оппозициями)

ся рисованием. Между объектом (или моделью) и рисуемым образом существует допустимая шкала сведения одного размера (реальной размерности объекта) к другому — более мелкому или более крупному. Метафизически говоря, рисовать — это или увеличивать, или уменьшать естественные пропорции об-

ектов видимого мира. Причем у рисования есть свой предел, переходя который оно становится письмом, где на первый план выходят не живописные, а языковые значения. *Письмо и рисование — одно и то же*, — так говорит Клее; я бы добавил: “одно и то же”, поскольку для художника их различие не столь существенно, в то время как для потребителя живописных значений это чрезвычайно важно: ведь он либо читает, либо созерцает. Но Клее пытается спутать два ритма восприятия, и поэтому у него чрезвычайно трудно найти ту тонкую грань, которая отделяет рисование от письма, трудно, поскольку мы не знаем принципов экономии мельчайшего.

Клее “изобретает” *пантограф*, некую оптическую машину, позволяющую соотносить между собой реальные и невозможные пропорции объекта — или сверхувеличенные, или сверхуменьшенные.

“869. Январь. Пантограф, система А

Функция этого пантографа — увеличивать или уменьшать масштаб рисуемого. Увеличивать: поместим иглу в точку №1, ведущую точку, в точке №2 проходит процесс рисования, чтобы можно было получить увеличение в точке №3, где расположена ручка, которой создается желаемое увеличенное изображение. (Для уменьшения масштаба: игла в точке №1, точка рисования №3, ручка в точке №2.) Изменение масштаба увеличения определяется смещением зажимов в точках 5,6. (Для копирования без увеличения: игла в №2, рисование и ручка в №1 и №3 или в №3 и №1.)

früher schon usch (Schuh).

Erste Sätze: «da si Papa» (da ist der Papa). Im Moment drauf: «da is de Papa!». «Da si Fuss», «da si Licht», «wosi?», «dasi!» (kuku à dada). Wenn er Kinderstimmen hört, springt er ans Fenster und ruft: «nic!»

Mit Morgensterns Galgenliedern sei das Jahr beschlossen.

1910

869 Januar. Der Pantograph oder der Storchschnabel System A



Dieser Storchschnabel hat den Zweck, Zeichnungen zu vergrößern oder zu verkleinern. Um zu vergrößern: setze man den Stachel an Nr. 1, den Stift zum

Система В

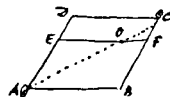
Линейка EF должна быть параллельна CD и AB. В точке O — пересечении диагонали AC с EF — в качестве неподвижной оси закрепляется игла. Эта точка является соединением точки рисования A и ручки в точке C.

Пропорциональность размеров двух фигур a и o та же самая.

Отношение AO к OC равняется отношению AE к ED и может быть изменено по желанию смещением линейки EF²².

Nachfahren auf der gegebenen Zeichnung an Nr. 2 und den Bleistift für die gewünschte vergrößerte Zeichnung an Nr. 3. (Um zu verkleinern: Stachel Nr. 1, Nachfahrstift Nr. 3, Bleistift Nr. 2). Die Größenbestimmung der Kopien wird durch gleichmäßiges Verlegen der Schrauben 5 und 6 bewirkt. (Kopie ohne Vergrößerung: Stachel Nr. 2, Nachfahr und Blei Nr. 1 und 3 oder Nr. 3 und 1.)

System B



Das Lineal E F sei parallel zu C D und A B. In dem Schnittpunkt O, in dem sich Diagonale A C mit E F schneidet, befindet sich als feste Achse der Stachel. In A steckt der Führungsstift und in C der Schreibstift.

Das Größenverhältnis der beiden Figuren a und klein o ist gleich.

AO zu OC und gleich AE zu ED und kann durch Verschiebung des Lineals E F beliebig verändert werden.

Но он не пытается с помощью этой машины регулировать отношения с объектами, подчиняющимися зеркальному пропорциональному разложению. Скорее, если я правильно понимаю его принцип экономии, суть эксперимента заключается в соотношении между собой бесконечно великого и бесконечно малого. Пантограф устанавливает эту мистическую зависимость, которая полностью определяется экономией детали, причем детали мельчайшей. В таком случае, когда мы видим, что подавляющее число созданных Клее работ находится в области мельчайшего зримого и размер обычного тетрадного листка достаточно част у него, то естественно возникает вопрос: почему выбрана именно такая манера письма (рисования)? Выбрана ли она случайно или метафизически сознательно? Я не берусь доказывать эволюцию стиля (стилей) Клее и остановлюсь лишь на выборе, совершаемом метафизически сознательно, доктринально. Экономия мельчайшего делает рисунок Клее “примитивным”, “детским”, но она достигается на путях высшей концентрации сверхувеличенного в сверхмалом, в некоей промежу-

точной области, где они уравниваются: в области рисунка. Тогда мельчайшее возникает как экономия зрительных знаков, позволяющая передать величайшую энергию космического плана. Сведенная деталь интенсивна, а не экстенсивна. Запрет на проективную фигурацию сверхкрупного, чем и является Космос. Вот этот дисбаланс между мельчайшим и сверхувеличенным будет разрешен в рисунке, который использует минималистские средства для передачи свободных космических энергий. Положение самого художника здесь оказывается герменевтическим ключом к разгадке. Он совершает путешествие: космическая точка зрения располагается в мельчайшем.

“Я кристалл, во мне хаос, я начинаю с того, что испытываю чувство содрогания, хаоса...”²³

1. Если я говорю, что Клее является топологом (линии, цвета, температуры, света и т.п.), то делаю это, не ссылаясь, на его обширные и точные исследования живописного произведения как природной тотальности. Все эти “строгие геометрии”, “точные исчисления” — ведь они явно не имеют отношения к топологии и в то же время являются ее элементами, причем активными, конструктивными элементами. Вот набор самых разнообразных линий или направляющих стрелок, или структур (текстур, фактур и т.п.); все эти наборы остаются конструктивными элементами, некими единицами значения, отвечающими на вопросы: что такое линия, что такое точка, план, поверхность, направление, цветоделение и цветосмещение и т.п. Составляется этот учебно-пропедевтический набор наборов, “ящик с орудиями” (ср.: Витгенштейн о языке) так, как если бы он был особым техническим языком, которым должен пользоваться художник (а в самом деле, может ли он пользоваться им или нет?). Существует ли необходимость, обязательность его применения? Вот где проблема — проблема экономии произведения. Можем ли мы сказать, что эти наборы есть атомарный, элементарный язык, которым, сознательно или нет, пользуется художник, и что без него невозможно произведение как выражение определенных отношений между этими идеальными единицами художественного опыта?

Последовательность

- точка хаоса, неравновесие, очаг серого;
- полюсовые точки, с дистанцией между ними;

— белое-черное (для графики);
 — начало движения, которое возникает наподобие искры между двумя полюсами (черным и белым);
 — точка хаоса, структурирующая точка для любой оппозиции, через которую должна проходить любая другая точка, чтобы стать собой. *Все части тотальности есть образы тотальности* (помноженные на целое, которое выражает себя через часть);
 — функция тотальности, великая пустота равновесия, удержать в равновесии то, что готово распасться и исчезнуть в хаотическом, ненаправленном, импульсивном движении;
 — создать произведение — это достичь порядка (тотализации) в хаосе природных событий. *Произведение создает образы порядка в хаосе, которые имманентны ему*. Или, говоря иначе, произведение преодолевает изначальный хаос, открывая в нем имманентный порядок (не тот порядок, который может быть привнесен, а тот, который ему свойствен);
 — символ хаоса проявляет себя только с *земной* точки зрения, с космической же точки зрения там, где был хаос, мы обнаруживаем особый порядок, рационально непостижимый. Религиозное стремление Клее — занять космическую точку, погрузиться в *очаг* серой точечности мира, пребывающий *внутри мира и вне его*, ибо эта внутренняя позиция залегает неизмеримо глубже, чем любое представление о ней, и в то же время является близкой нам как космическим существам.

2. Топология Клее — это его произведения, и мы не найдем ее нигде больше. Каждое произведение есть топологический образ, но не потому, что оно представляет собой отдельный и уникальный набор наборов, т.е. не потому, что в нем *не по правилам* применяются различные точные приемы, как если бы точные приемы применялись *неточно*. Топология Клее определяется поиском равновесия, целостности для каждого фрагмента — случайного или вторичного — бытия земного. В космосе нет человеческого равновесия, но в маленькой картине, в странном письме Клее присутствует эта ничем не сокрушимая *воля к равновесию*, и она обладает топологически богатым разнообразием воплощений (цветовых, световых, линейных, точечных, структурных и т.п.). *Воля к равновесию* *неравновесного, изначально неравновесного отрицает статику земных гравитаций (систему тектонических ответов, указывающих на центр земной тотальности) и признает только динамические виды равновесий — равновесий микроскопических*. Переход

из неравновесного состояния в порядок, делающий неравновесие *устойчивым*, есть *топологический переход*. В своих произведениях Клее пытается достигнуть именно этого типа равновесия — не инерционного, тектонического, или земного, а космического.

1. Klee P. *Théorie de l'Art moderne*. P., 1969, p.58.
2. Пасто Т.А. Заметки о пространственном опыте в искусстве. — В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972, с.164, 172.
3. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Отост Роден. Письма. М., 1971, с.274—275.
4. Klee P. *Théorie de l'Art moderne*, p.58—59.
5. Klee P. *Tagebücher. 1889—1918*. Köln, 1957. S.194.
6. Klee P. *Théorie de l'Art moderne*, p.34.
7. Вёльфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. Проблема стиля в новом искусстве. М.—Л., 1930, с.24—25.
8. Там же, с.27.
9. “Готическая линия является абстрактной по природе...” (Worringer W. *L'Art gotique*. P., 1967, p.116).
10. *Ibid.*, p.86.
11. Воррингер говорит о “спазматической чувственности” средневекового человека, об “утонченной истерии”, которая характеризует готический феномен в целом (*Ibid.*, p.86.).
12. Мерло-Понти М. *Око и дух*, с.46—47.
13. Там же, с.46.
14. Klee P. *Théorie de l'Art moderne*, p.42.
15. *Ibid.*, p.11.
16. *Ibid.*, p.44—45.
17. *Ibid.*, p.35—36.
18. *Ibid.*, p.60.
19. *Ibid.*, p.45—46.
20. *Ibid.*, p.128—140.
21. *Ibid.*, p.56.
22. Klee P. *Tagebücher*, S.252—253.
23. *Ibid.*, S.255.

VI. Видеть и говорить

Мишель Фуко и живопись

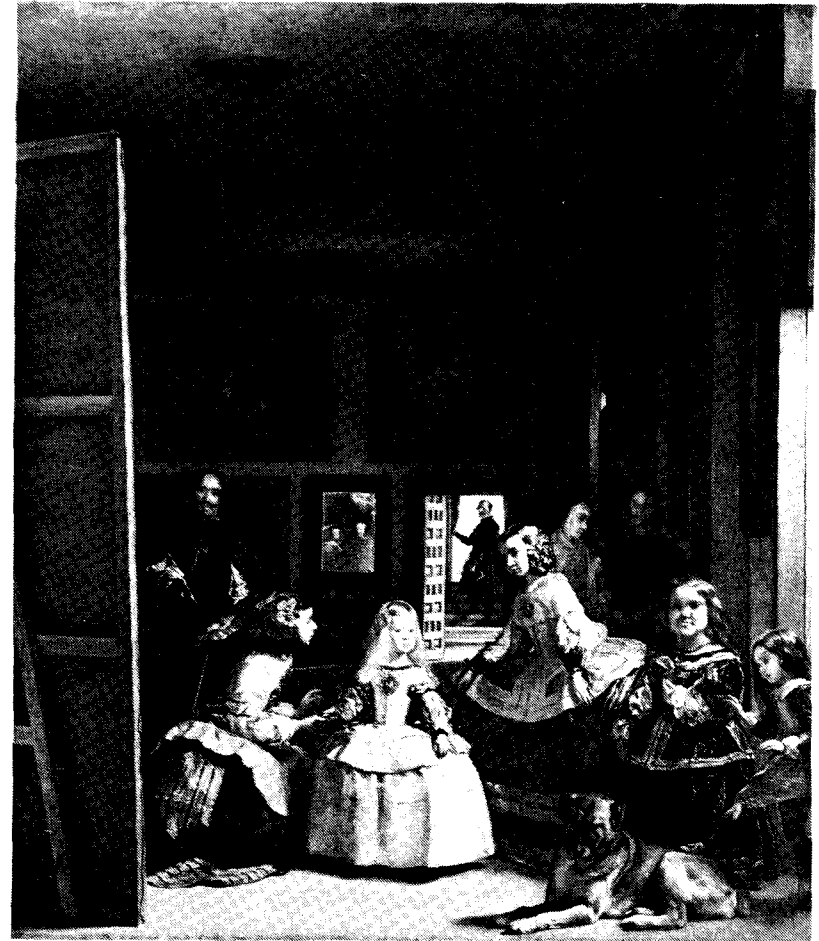
Глаз-бельмо

Предварительные замечания.

Наш анализ можно назвать постанализом или анализом анализа. А это значит, показывая, что “делает” Фуко, мы должны одновременно отвечать на вопрос, *почему он это “делает”*.

Если бы Фуко двигался вслед за перцептивно-языковым идеалом эпохи Просвещения, то он лишь повторил бы в своих исследованиях ее универсальную схему чувственных оснований знания: для получения знания необходимо, чтобы то, что высказывается о мире, совмещалось с тем, что может быть видимо, — между тем и другим не должно существовать темных и неясных зон; более того, если они даже и появляются, то должны быть тут же преодолены, ибо классический концептуальный дискурс покоится на *прозрачности знания* (язык, вступая в видимое, придает ему силу прозрачности, а сам зрительный акт не нуждается более в сопутствующем ему комментarii, языке, ибо последний уже составляет его высказывательную арматуру, без которой глаз бы не видел).

Первое, что поражает своей очевидностью в “Менинах” Веласкеса, это прямо-таки насыщенное взглядами глубокое пространство, причем все эти взгляды, начиная со взгляда художника, инфанты, придворной челяди и дальнего случайного посетителя, направлены на нас — тех, кто в данный момент видит



это полотно (стоит перед ним). Руководствуясь пожеланиями Фуко, я бы сказал: “как бы направлен на нас”. Пространство “Менин” пронизано линиями взглядов, словно “повешено” на взглядах изображаемых персонажей. Можно сказать, что это пространство — *активно зрительное*, опережающее наш взгляд, рассматривающее нас, случайных зрителей, с упорством, неизменностью и восхищением. Итак, прямое действие взглядов. Что послужило поводом для их необычайной активности? То, что должно было быть изображено художником, занимающим левую сторону картины, *отсутствует* (перед нами — лишь изнанка полотна) и только случайно проскальзывает в глубине — в дальнем зеркальном блике. На полотне отсутствует “королевское место” (испанский король Филипп IV и его супруга Марианна, ведь именно они являются предметом изображения на скрытом от нас полотне). Это “королевское место” видимо всем картинным персонажам, но только не нам, случайным зрителям. Все же взгляды устремляются к “королевскому месту”, точнее, указывают на него как на то, где действительно располагается королевская чета. *Это место находится в реальности созерцания картины* (в ней же оно только помечено зеркальным бликом). И вот здесь открывается вся двусмысленность этого места, его *гетеротопическая структура*¹. Ведь поскольку мы его занимаем, чтобы видеть картину, следовательно, оно *наше*, т.е. место Зрителя, но оно и место Художника (создателя невидимого полотна и собственного автопортрета) и, наконец, место королевской четы (видимое всеми персонажами, но невидимое нами). Это пространство явно не нуждается в Зрителе. Художник лишь в той мере направляет свой взгляд на нас, в какой мы находимся на месте, соответствующем его сюжету. Мы, зрители, лишние. Попав под этот взгляд, мы изгнаны им, замещены тем, что все время находилось здесь до нас: самой моделью. Итак, не только взгляд Художника, но и все без исключения взгляды обладают кинематическим действием: они выталкивают нас из места перед изображением на полотне, из той, в сущности, реальности, где мы обречены быть только зрителями. Но, с другой стороны, не вдаваясь в тонкости внешнего разгляда, это место должно быть и есть место Зрителя (любого зрителя), созерцающего полотно и немышляющего о том, чье место он занимает, ибо видеть его можно только с этого места и ни с какого другого. И видеть полотно с точки зрения его центральной фигуры — маленькой ин-

фанты: ведь она единственный из всех персонажей, кто занимает место в центре и причем место свое, которое не в силах занять ничто другое.

Начнем наш анализ с того, что можно назвать безусловной очевидностью: мы говорим “нечто имеется”. Имеется полотно Веласкеса “Менины”, также имеется текст Фуко “Придворные дамы”, помещенный в начале его известной работы “Слова и вещи. Археология гуманитарных наук” (1966). Нечто имеется, или нечто, что есть, *имеет себя* в качестве существующего. А это значит, что это “нечто имеется” не может быть наделено никаким другим дополнительным смыслом. Имеется картина и имеется текст, они имеются *совместно*, но не просто рядом, а находятся между собой в определенных концептуально-зрительных и высказывательных отношениях. Я должен проследить глубину взаимоотношения текста и полотна-изображения, установить, насколько эффективно действует текст *против* полотна-изображения. Ведь нельзя скрыть от самих себя цель Фуко: он создает текст, который, последовательно разбирая полотно-изображение на гетерогенные слои визуальных и высказывательных значений, открывает иную, концептуально достоверную реальность того же самого полотна, но уже впервые дающуюся нам только в тексте. Если полотно-изображение имеет свой текст, то он будет в данный момент текстом Фуко. И последний, — вот что я хочу подчеркнуть, — не располагаться ни *под* изображением, ни *сбоку* от него, но *в* нем самом, и потому его замещает или сдвигает под себя: текст — это первое, второе — это полотно-изображение, которое существует только до тех пор, пока работает текст, производящий всю его геометрию, цветовые и световые эффекты, пространственно-высказывательные формы (имена). Вот этого соотношения между текстом и полотном-изображением я и буду придерживаться.

Существует последовательность операций, которые позволяют Фуко заместить полотно-изображение текстом.

Описание, description. Представим себе, а к этому нас поужаает исследовательский опыт Фуко, полотно-изображение в качестве *картины, tableau*, но понимаемой в медицинско-анатомическом смысле (картина заболевания или симптомов и т.п.). Вероятно, это представление будет перекликаться с требованием П.Клее, определявшего произведение из его *внутреннего* анатомического образа, несводимого к материальным сред-

ствам внешнего выражения. Достаточно напомнить здесь о той медицинской страсти (подобной страсти художника), с какой Фуко описывает сцены казни Дамьена, устройство паноптикума Бентама, “корабль дураков”, “клиническое пространство”. Результатом описания всегда является появление *объекта*, который подчиняется оптической логике, избегающей однако какого-либо номинативного, символического или герменевтического толкования. Выявленный объект будет очагом, где рождается собственно живописная реальность полотна. Объект описания несводим к субъекту репрезентации (изображенной на полотне сцене). Видеть — это не говорить (афористическая формула Бланшо — ориентир для Фуко).

“Однако отношение языка к живописи является бесконечным отношением. Дело не в несовершенстве речи и не в той недостаточности ее перед лицом видимого, которую она напрасно пыталась бы восполнить. Они несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместится в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности. Но имя собственное в этой игре не более, чем уловка: оно позволяет показать пальцем, то есть незаметно перейти от пространства говорения к пространству смотрения, то есть удобным образом сомкнуть их, как если бы они были адекватны. Но если мы хотим оставить открытым отношение языка и видимого и говорить, не предполагая их адекватности и исходя из их несовместимости, оставаясь как можно ближе и к одному, и к другому, то нужно отбросить имена собственные и удерживаться в бесконечности поставленной задачи. Так, может быть, именно посредством этого серого, безымянного взгляда, всегда скрупулезного и повторяющегося в силу его чрезмерной широты языка, живопись мало-помалу зажжет свой свет”².

При всем желании (которое может быть даже замечено) я не в силах следовать за анализом Фуко, этим медленно развертывающимся маленьким эпистемологическим романом. Я могу лишь указывать на те пункты его анализа, которые позволят нам добиться отчетливого представления о процедуре описания, *шозистской практике*, которой верен Фуко. Освобождая себя от естественных, “натуральных” единств классической репрезентации, он приводит к различным геометриям отдельных взглядов, которые не совпадают друг с другом и вместе с тем друг друга поддерживают.

Магия объективистского взора (“клинического взгляда”) проникнута любовью к геометрии: есть треугольник взглядов Художника (мастер — модель — изображение на скрытой от нас поверхности холста), есть *спираль*, — “спиралью закручен-

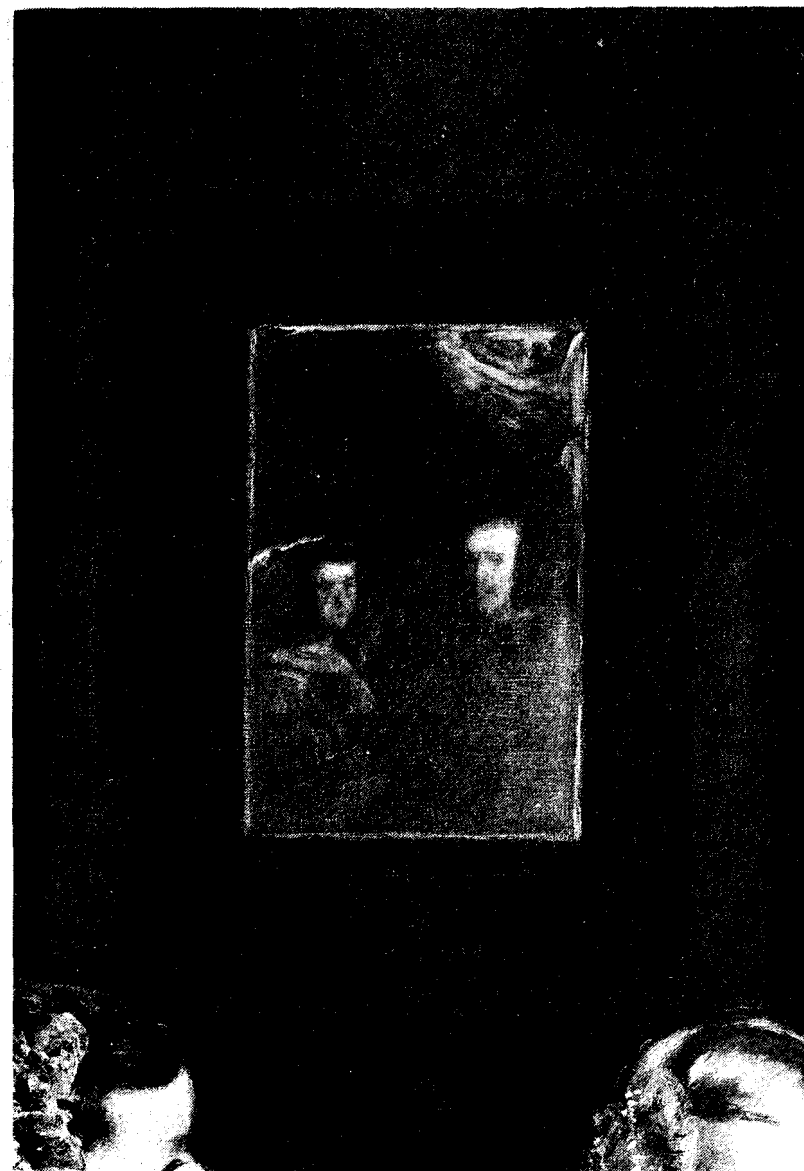
ная раковина”, — которая образуется, если следовать по подсказке Фуко от изнанки холста к глазу художника и далее по кривой, выходящей на поток света, вдруг прорезывающегося сбоку и захватывающего кисть художника, оставляя лицо в тени, здесь геометрия рождается из светового вращения; есть *андреевский крест*, в центре которого глаза маленькой инфанты, “верхняя левая точка — глаза художника, а правая — глаза придворного, внизу левая точка совпадает с углом полотна, изображенного своей оборотной стороной (более точно — с опорой мольберта), а правая — с карликом (его ступней в туфле на спине собаки)”³; есть и кривая, похожая на дугу, в чем-то схожая, как это видит Фуко, с формой раковины, кривая, которая, двигаясь от взгляда художника к взгляду дуэньи и проходя через лицо инфанты, достигает взгляда придворного, как бы очерчивая свой собственный центр — призрачную рамку зеркала.

Очень важно упомянуть о том, что все персонажи взглядов незаконченны, оборваны, в то время как световые циклы — эти световые дуги, изгибы, вращения, колыхания — самодостаточны и завершены: они управляют ритмами видимости; в то же самое время глазные линии находятся в ожидании появления невидимого, того, что придает смысл всей композиции, хотя и не дается в ней в материальности окружающих персонажей двора, — в ожидании *королевской четы*, чье зеркальное отображение слишком призрачно, хрупко и только означает необходимость места, но никак его не заполняет.

Итак, активность первой перцептивной функции определяется *светом* (световой объем, истечение, колебания, игра тени и ее отражение на фигурах и т.п.), и свет всегда уже *есть*. Необходимо заметить, что фукианская геометрия руководствуется скорее принципами проведения линий между двумя и более точками, но совершенно избегает участия в созерцательной практике. И это понятно, поскольку глаз в своей пульсирующей подвижности никак не может совпасть с позиционными точками, в которых бы собрались лучи канализированной, перцептивной геометрии. Глаз годологичен, но вовсе не геометричен. Однако в том-то и цель Фуко, чтобы в своем анализе быть предельно точным *геометрически*, чтобы все изображаемое пространство было симметрично размечено и выстроено вглубь из геометрических фигур и блоков, себетожественных и законченных. Но при проверке их в описании — объектном видении — они оказываются нетождественными и незаконченными. Ор-

ганизация пространства может не совпадать — и чаще всего не совпадает — с организацией световых истечений, потоков и объемов. То, что мы видим, не подчиняется геометрическому толкованию, языку геометрии.

И пока мы находимся в этом пространстве видимого (того, что дается нам изображением, картиной), мы не в силах заговорить: этого просто не требуется. Но есть одна возможность остановить всю эту сложную механику видимого, сцепляющуюся с иным пространством, отчасти *реальным* (поскольку мы в нем находимся), отчасти *ирреальным* (поскольку в нем “находится” и королевская чета). Эта возможность открывается в *акте называния*, именно он придает качество достоверности реальности ирреального. Дать имя тем, чье место окружено взорами. Следует спросить художника, на кого он смотрит, кто является его моделью, — и мы тут же получим ответ, который снимет все проблемы неясности самого видимого. Ответ — в том слабо мерцающем, неом блике, что еле удерживается в раме зеркала на стене на дальнем плане. Странный иероглиф, что он отражает? Ведь это, как замечает Фуко, не зеркало голландской живописи, которое, размещаясь в глубине, а точнее, позади изображенных вещей, дает их пространственное удвоение в искаженной оптике. Это — зеркало (поскольку имеет все качества зеркальности), ибо отражает две фигуры; но и не зеркало, поскольку не отражает ничего кроме этого. Следовательно, оно играет какую-то иную роль в композиции картины: *оно дает видимость невидимого*. Действительно, зеркальное отражение свидетельствует в пользу реальности невидимого и противостоит той реальности видимого, которую мы созерцаем, разглядывая геометрию взоров. Я бы хотел сказать, что помимо того, что мы видим, и того, что нас видит (взоры персонажей), в пространстве картины есть еще место для глаза-бельма; точнее, не просто глаза-бельма, а слепого глаза, на ретине которого отпечатана ослепившая его “картинка”. Глаз-бельмо не видит нас, но он указывает на себя как на место, куда могут прийти *имена* короля и его супруги. Я бы сказал и так: глаз-бельмо — это единственное место в картине, где становится возможным язык, где может вдруг открыться план исторического повествования, — и мы попадем в другое время, о котором можно только говорить. Фуко прав, когда пишет, что анализ видимого становится возможен лишь в том случае, если мы притворимся, что не знаем, чей образ мерцает в том далеком



зеркальном блике. Глаз-бельмо, точка ослепления всего зрительного поля картины, не организует вокруг себя глубинное пространство и скорее должен быть понят как разрыв, дыра, пропуск, как некая пустота визуального, где появляется язык, где впервые становится возможным рассказ, развитие плана повествования. Назвать невидимое — это значит организовать с помощью языка пространство для видения.

Нужно понять: мы видим только потому, что видимое уже названо. И когда Фуко говорит о “чистоте объективности”, “незаинтересованности” анализа, более того, напоминает нам о взгляде “сером и безымянном”, он тем самым предлагает нам следовать путем *анализа*, т.е. попытаться не столько видеть или созерцать полотно, сколько различать в видимом составляющие его конструкции; и вот эти составляющие, образуя видимое, невидимы. В другом месте Фуко говорит еще более определенно:

“Можно сказать, что именно Имя организует всю классическую дискурсию: говорить или писать означает не высказывать какие-то вещи или выражать себя, не играть с языком, а идти к суверенному акту именования, двигаться путями языка к тому месту, где вещи и слова связываются в их общей сути, что позволяет дать им имя. Но когда это имя уже высказано, весь язык, приведший к нему или ставший средством его достижения, поглощается этим именем и устраняется. Таким образом, в своей глубокой сущности классическая дискурсия всегда стремится к этому пределу, но существует, лишь отстраняя его. Она движется вперед в постоянном ожидании Имени. Поэтому в самой своей возможности она связана с риторикой, то есть со всем пространством, окружающим имя, заставляющим его колебаться вокруг того, что имя представляет, выявляющим элементы или соседство, или аналогии того, что оно именует. Фигуры, которые дискурсия пересекает, обеспечивают запаздывание имени, которое в последний момент является для того, чтобы их заполнить и устранить. Имя — это предел дискурсии”⁴.

Имя есть предел. Но предел не только целого эпохального дискурса, но и предел конкретный, точный, — предел видимого. Именование устанавливает предел видимого, и видимое никогда не превзойдет свой собственный предел, положенный ему в имени. Так с помощью языка видимое получает единственно возможную модальность существования в перцептивном опыте, — модальность *видимости*, некоей полупрозрачной пленки, накидываемой именем на вещь, которую оно называет, разновидность слабой или сильной катаракты. Имя всегда будет предшествовать видимому и всякий раз ставить под сомнение нашу перцептивную веру в то, что мы можем видеть безымянно, не называя, из глубины “нейтрального и серого” взгляда. И это другое пространство, не аналитическое, не объективное, про-

странство, которое внезапно озаряет светом представления — через эти бледные, отраженные фигурки в глубине — всю картину, и нам остается только говорить, только называть; полотно становится видимым посредством речи, последняя как бы “вдавлена”, “нацарапана” на нем, образуя нечто вроде “складки” и оставаясь необъяснимым зеркальным свечением на темной поверхности холста, — тем, что является местом начала представления видимого. Вся плоскость картины теперь состоит из имен; имя королевской четы как Имя всего представления дает другие цепи именовании: имена инфанты, придворного, художника, шута и т.п., — все разом втягивается в план повествования, и теперь совершенно нет никакой нужды поддерживать оптический режим анализа, он прекращает свое существование с появлением Имени. Имя названо — мы видим.

Далее мы должны постоянно удерживать для себя этот разрыв между именованием и видением как таковым, т.е. видением, которое не видит, а следовательно, и не называет, не имеет имен для называния. Я должен быть соотнесен с полотном так, как если бы я не имел никакого знания о том, что на нем изображено. Невозможная и в принципе нереализуемая задача. И тем не менее Фуко реализует ее аналитически-дискриптивным способом отношения к видимому.

Видеть — не говорить

Попытаемся продвинуться чуть дальше. Теперь нам предстоит разобрать ряд перцептивных

идей, выдвинутых бельгийским сюрреалистическим художником Ренэ Магриттом (1898-1967), чья серия рисунков и полотен под общим названием “Это не трубка” подвигла Фуко на написание небольшой книги “Ceci n'est pas une pipe” (1973). Сначала представлю материал нашего будущего постанализа:

“Результат философии — это обнаружение тех или иных проявлений простой бессмыслицы и ссадин, которые мы получаем в процессе понимания, наталкиваясь на границы языка”.

Л.Витгенштейн. Философские исследования.

Как и прежде, мы будем двигаться в анализе *параллельно* ряду текстов: живописных (Магритт), философских (Фуко, Витгенштейн). Наша задача не столько откомментировать уже сделанное, “помысленное”, сколько обнаружить нервные узлы

мысли, наталкивающейся на язык, когда она пытается объяснить механизм восприятия.



Магритт, художник достаточно изощренный в философских способах аргументации, рисует многочисленные изображения курительной трубки, каждый раз налагая на них печать, удостоверяющую не-существование трубки как реальности: *это — не трубка*.

Начнем с того, что я представляю вам реальную трубку. Вот она, в моей руке, гладкая, имеющая вес, темно-коричневого цвета, обкуренная, имеющая особую форму и устройство, позволяющее ее использовать по назначению, т.е. *курить*. Я могу даже сейчас ее раскурить и получить удовольствие от курения. Все мои манипуляции с трубкой и ее употребление в качестве устройства по курению находятся в некотором опыте *реальности*. Можно ли отрицать эту реальность? Вероятно, нет, ведь эта реальность разворачивается через ряд моих действий, вполне конкретных и необходимых, о которых я не могу говорить как об ирреальных. Они реальны, поскольку мною не осознаются, поскольку, оперируя с трубкой, я вовсе не задаюсь всеми теми вопросами, которые могли бы лишить меня удовольствия от курения. Вот, повторяю, трубка. Когда я так говорю, я все-таки останавливаю свое действие. Я говорю: “вот трубка” или “это трубка”. Я вам ее показываю, называя. Заметьте очень важный переход: *показываю, называя*, — ведь я говорю, что вот эта вещь и есть трубка, не какая-либо другая, а именно эта и толь-

ко эта. Что же я делаю? Я ввожу трубку как бы в *сцену представления* (показа-называния). Вы и не заметили, но реальность трубки получила новые качества показа-называния, и эти новые качества сделала трубку — вот эту, в моей руке или на столе — *ирреальной* или, может быть, менее радикально, — *ареальной*. Что же произошло? Произошло что-то совершенно иное — *трубка получила собственное имя*, которое, как вы знаете, не имеет никакого отношения к реальности трубки как вещи и орудия курения. Что же я сделал? Вся операция перевода трубки в *иную* реальность, *реальность представления*, может быть разложена на элементы, входящие обычно в состав *остенсивных высказываний*: “это”, “есть”, “трубка”. Остенсивная триада, на острие которой находится указательное местоимение *это*. Я беру свою трубку и подвигаю ее под табличку с именем “трубка”, но мало этого, налагая имя “трубка” на реальное тело вещи, я не просто налагаю, я указываю. Я говорю, что **ЭТО** есть ТРУБКА.



←—————→ ЭТО
 ТРУБКА

Главное не то, что я называю “трубкой” какую-то вещь, а то, что я называю именно эту вещь, которая теперь будет иметь имя трубки. Послушаем Витгенштейна:

“Пожалуй, правда, что мы нередко, например давая остенсивное определение, указываем на именуемое и при этом произносим имя. И, таким образом, например,

давая остенсивное определение, мы произносим слово *этот*, указывая на некоторую вещь. Тем самым слово *этот* и имя чисто занимают одно и то же место в составе предложения. Но для имени характерно именно то, что оно толкуется с помощью остенсивного определения. [...] Именование выступает как таинственная связь слова с предметом. И такая таинственная связь действительно имеет место, а именно, когда философ, пытаясь выявить соотношение между именем и именуемым пристально вглядывается в предмет перед собой и при этом бесчисленное множество раз повторяет некоторое имя, а иногда также слово *это*. Ибо философские проблемы возникают тогда, когда язык *бездействует*. И *тут* мы, конечно, можем возомнить, будто именование представляет собой некий удивительный душевный акт, чуть ли не крещение предмета. И таким же образом мы можем сказать слово *это* самому предмету, *обратиться* к предмету со словом *это* — странное употребление этого слова, встречающееся, пожалуй, лишь при занятиях философией”⁵.

Итак, процесс называния имени *невозможен* без *это*. Здесь укрыт бесконечный переход от указательного пальца к самой вещи, как если бы на кончике нашего пальца вещь и возникала как вещь. Но вспомним о дзэнских мудрецах, которые предо-

стерегали: вы можете указывать на луну пальцем, но вы должны быть осторожны и не путать собственный палец с луной. *Это* — еще не имя, но и не вещь, *это* скорее вид перехода, возможно мгновенного в обыденном восприятии, от имени к вещи и от вещи к имени. *ЭТО* образует особый вид потенциального означивания, некую пустоту, в которой вдруг соединяются вещи и их имена, — пространственную пустоту. Я говорю *это*, и движение руки указывает на место представления вещи, вещь же представляется в имени. В данном случае нас совершенно не должна беспокоить мысль о реальности этой трубки, что лежит у меня на столе, она еще не есть вещь-имя, а просто устройство для курения. И если мы попытаемся описать последовательно ее устройство, форму, качества любимого табака, удовольствие во время курения и т.п., то мы опишем реальность существования некоего устройства по курению, но не трубку, хотя, конечно, есть что-то в трубке от трубчатости как вполне определенного материального свойства, принадлежащего самой вещи. Указательное местоимение дает *место имени трубки* в высказывании остенсивного типа. Не меньше, но и не больше того. Реальность трубки как устройства по курению ни в коем случае не может быть подвергнута сомнению через язык, она по своей природе неязыковая. И когда Витгенштейн столь упорно настаивает на том, что язык не пропустит нас через свои границы к реальности вещи, то он прав лишь в том случае, если язык, именуюя, включает вещь в себя в качестве некоего языкового представления, но не прав, когда полагает, что язык в силах закрыть от нас реальность, или реальностью окажется то, что есть на кончике нашего указательного пальца, а там всегда уже есть имя вещи.

Я мог бы вас спросить: что такое трубка? Или: это трубка? Кто даст мне объяснение, где находится трубка, — там, где она еще не названа или там, где она уже названа? Трубка, которую я держу в руках и говорю: “вот это трубка”. Но тут вступает в размышление Магритт и говорит: “это не трубка”. Как это возможно, чтобы то, что я держу в руке, ощущая ее форму, поверхность и даже слегка посасывая ее кончик, оказалось не трубкой? Я ведь держу в руках саму реальность трубки. Куда уж более... И тем не менее это не трубка. Магритт прав. Трубкой, а точнее, устройством для курения эта трубка будет лишь в момент курения, и этот момент находится в другой реальнос-

ти, я бы сказал, реальности безымянной, еще не получившей имя. Функция вещи, момент ее использования располагаются до самой вещи как некоей сущности, открытой для показа-именования. “Это не трубка”, — говорит Магритт и начинает рисовать трубку, усложняя ее расположение в визуальном пространстве; и это усложнение идет за счет наделения трубки все новыми и новыми позициями, благодаря которым у зрителя будет нарастать чувство реальности существования трубки. Трубка в трехмерном изображении, трубка, отбрасывающая тень, но также и трубка, которая размещается уже на нарисованном мольберте, трубка дымящаяся... и все-таки это не трубка. Это отрицание “не трубка” выбивает у нас почву под ногами. Ведь мы снова указываем на некую вещь и говорим *это*, но говорим, что это не (есть) трубка. Это образ, столь похожий на трубку, но он остается только образом и не может стать трубкой. Между трубкой как образом и трубкой как устройством для курения существует различие — как между *точкой* и *непрерывной линией*: в точке трубка получает свое место-имение, имя; вступив в линию, она становится набором действий, способствующих получению удовольствия от курения, и эта линия курения, замыкаясь на себя, описывает всю процедуру курения, и она длится, оставляет след, пока длится курение. Мы-курающие находимся как бы *внутри* непрерывно совершаемых нами операций, мы курим, и этим все сказано. Курить — это не быть в языке, — вот что я хочу сказать.

Но откажемся от нашего соотношения двух реальностей: реальности языковой, называния-показа, и реальности трубки как устройства для курения. Перейдем к другой оппозиции, которая обладает большей ценностью для Фуко и Магритта, оппозиции *фигуры и текста*:

“Обычно на странице иллюстрированной книги у нас нет привычки задерживать внимание на этом маленьком белом пространстве, которое проскальзывает выше слов и ниже рисунка и которое будет их общей границей для непрекращающихся переходов; поскольку именно там на нескольких миллиметрах близости, на этом маленьком покоящемся пляже страницы, пробивающемся между словами и формами, располагаются все отношения означивания, называния, описания, классификации. Каллиграмма вновь вбирает в себя этот разрыв, *interstice*; ловушка была бы фактурой на пустоте: образ и текст ниспадают каждый со своей стороны согласно закону гравитации, которому они подчиняются. Ни образ, ни текст не обладают больше общим пространством — местом, где они могли бы смешиваться друг с другом, где слова были бы способны к тому, чтобы обрести фигуру, а образы — вступить в лексический порядок. Перед

нами небольшая, тончайшая лента, бесцветная и нейтральная, которая в рисунке Магритта разделяет фигуру и текст, и необходимо увидеть место пересечения, регион неопределенный, колеблющийся, который отделяет здесь трубку, плавающую в своем небе образа, и шарканье дефилирующих по земле слов, вытянутых в повествовательную линию. Еще, быть может, стоило бы добавить, что между ними — пустота, *vide*, или лакуна, *lacune*, и это указывает скорее на отсутствие пространства, стирание “общего места” между знаками письма и линиями образа. *Трубка*, которая смогла бы быть неотделимой от высказывания, ее называющего, и от рисунка, который должен был бы очертить ее, эта трубка, уходящая в тень, тeneвая, пересекаемая разом линиями формы и фибрами слов, является трубкой намеренно утаиваемой”⁶.

В этом пассаже для меня важны следующие мотивы. Во-первых, мотив *пустоты*, перерастающий в тему. Достаточно полистать альбомы Магритта, чтобы заметить, насколько вся его экспериментация может быть “оправдана” идеей “пустоты”. Это главное в его странной живописи. И это не пустота вообще, не просто метафизический или экзистенциальный знак, это структура восприятия воспринятого. Вы вообще с некоторого времени должны себя приучить к тому, что, когда вы смотрите на картину или рисунок, ваше восприятие не всегда может концентрироваться в некоей точке созерцания. Может быть, чаще всего происходит совершенно иное: некоторые образы живописи рисуют, изображают сам процесс восприятия, они как бы дают нам перцептивные формы (какие — другой вопрос), в которые мы попадаем, как если бы они были чьим-то изображаемым. Или, точнее, изображение строится таким образом, чтобы лишить вас интереса к изображаемому за счет изменения самого поля восприятия. Трудно порой бывает сказать, чем все-таки Магритт отличается от Витгенштейна и Фуко, но уж во всяком случае не тем, что он — художник, а они — философы. Видение пустоты — вот что не перестает поражать в эксперименте Магритта. Пустота полагается им не как объект, а, скорее, как перцептивная *ловушка*, в которую мы должны, обречены попасть. “Это не трубка” и есть утверждение пустоты между актом называния и вещью, текстом и фигурой. Ведь когда мы повторяем за Магриттом его бесконечные вердикты-тексты “это не трубка”, то не всегда замечаем, что вся перцептивная драма разворачивается вокруг невозможности совершить остенсивное высказывание, а точнее, его совершение его же и отменяет. Я говорю *это есть не* (это); я полагал, что *это есть это*, а оно, оказывается, не есть *это*. Вот почему речь идет о ловушке: ведь я все же делаю высказывание, и тем не менее завершение высказывания его отменяет. Двойное действие: отмена *это* и

провисание всех трубок в какой-то совершенно необъятной по своей плотности и размерам пустоте. Трубки Магритта “подвешены”, они висят не в пространстве, а именно в языковой пустоте и олицетворяют собой проявление чистой графической формы, которая не может занять общее с текстом место. И поскольку она не занимает никакого места, когда “висит”, а если и занимает, то только в самой структуре фразы “это не трубка”, постольку она падает в язык со своей высоты пустого неба, а затем вновь поднимается на “свое” место. И так же мигрирует фраза, ведь действие остенсивного высказывания не прекращается. Пустота образует то общее место, которое попеременно занимают слова, текст и фигура, но ни те, ни другие не могут соединиться в этом месте друг с другом и образовать единство полного присутствия трубки.

Феномен пустоты — активной, энергийной, наделенной свойствами вакуума, который не признает различий и близости вещей по подобию и неподобию, — есть визуально чувствуемая форма “не-отношения” между двумя гетерогенными реальностями. Это, можно сказать, универсальный прием Магритта: соединять несоединимое пустотой, вдавливающей друг в друга различные по плотности, конфигурации, сопротивлению поверхности. Перцептивные нарушения, которые так тщательно перепроверяет Магритт, определяются только этим странным по своей напряженности полем притягивающей пустоты. “Это не есть это” становится языковой формулой пустого неба. Поверхности проходят друг сквозь друга, оставляя друг в друге следы собственного прохождения, нигде не смешиваясь, а, напротив, еще более четко отделяясь друг от друга.

Наконец, перед нами мотив разрыва, складки, сгибания, о котором мы уже говорили, обсуждая тему “складки”, *pli* и говоря о переходе Мерло-Понти к топологическому исследованию размерности телесных образов. Фуко, повторяя пути анализа Магритта, пытается установить серию ниспадения и гравитаций между текстом и фигурой, чтобы обнаружить движение этой “тончайшей нейтральной ленты”, разделяющей и связывающей их. Важно понять, *как* мы читаем и *как* мы видим, т.е. *что* происходит, если подпись “это не трубка” становится доминирующей в нашем отношении к изображаемому на рисунке или полотне, или, напротив, является лишь вспомогательной, до-

полнительной, оставаясь только переходом к видимому — фигуре трубки. Фуко обсуждает следующее движение:



нс /трубка/

видимый образ *ниспадает* и “заглазывает” в себя указательное местоимение *это*; видимое оказывается в речевой цепи, и поскольку оно оказывается в ней, постольку никакое словесное выражение имени трубки не может стать *трубкой*. Речевое высказывание пересекается свободно

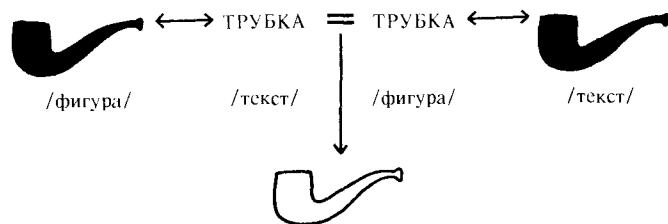
падающим образом трубки. И тогда, действительно, это, т.е. образ видимой трубки, несовместимо со звуками, образующими имя трубки.



/это/ нс

Это начинает движение, я как бы указываю на рисунок и говорю “это”, т.е. указываю на изображение трубки, и поскольку я указываю только на образ трубки, а не на саму трубку, то сама трубка сразу же ускользает в другое, *невидимое* пространство — то, где должна быть

трубка. В одном случае мы могли бы сказать: трубка, в которой исчезло *это*, есть трубка, которая нам дана со всей очевидностью присутствия, и она не сводима к трубке как набору звуков; в другом, — раз установлено, что ТРУБКА не есть /трубка/, *это* действует дистанционно, как бы отвергая претензии образа трубки, и тогда это (образ трубки), конечно, не является той трубкой, которая если и существует, то только на перекрестии этих двух стратегий.



1. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с.180—181.
2. Там же.
3. Там же.
4. Там же.
5. Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985, с.95—96.
6. Foucault M. Ceci n'est pas une pipe. P., 1973, p.33—35.

VII. Начало в пространстве мысли

Мераб Мамардашвили
читает Марселя Пруста

Творчество Мераба Мамардашвили необычайно объемно и разнопланово. И все же особое — если не главное — место в нем занял Марсель Пруст. Ему были посвящены два цикла лекций общим объемом свыше семидесяти печатных листов (Тбилиси, 1982, 1984). Поворот к Прусту... Что послужило причиной к этому повороту, — казалось бы несколько неожиданному, — если знать, что долгое время М.М. был полностью поглощен интерпретацией таких “слишком” классических мыслителей, как Декарт, Кант, Гегель? Ответ не был бы полон, если бы мы искали его в традиционном соотношении между философией и литературой (философия завершает свой путь установлением демаркации между видами знания и областями творческой активности). “Пруст как философ” — и эта формула была бы неточна. М.М., конечно, видит в Прусте мыслителя, но не философа, т.е. не стремится найти в его романах следы академически признанной философской терминологии и соответствующих правил ее интерпретации. Скорее Пруст как научающий *жить-мыслить*, Пруст как этик, знающий законы человеческого поступка и видения, нежели Пруст как теоретик познания.

В своей попытке приблизиться к Прусту и “понять” его мысль М.М. избрал определенную стратегию, где изначальным интерпретационным событием выступает построение речевого произведения. М.М. отважился на то, чтобы *говорить о Пру-*

те, отважился на непрерывное говорение, со-мышление вслух, и теперь он будет все время следовать то параллельно, то пересекая, то по касательной за прустовским произведением, не давая ему уйти в себя, замкнуться и завершиться в молчании чтения. Эта слишком свободная речь будет все время раскраивать прустовский текст на отдельные атомарные высказывания, на своего рода этические максимы, которые нуждаются в толковании независимо от того контекста, в котором они рождаются. Все переворачивается: мысль Пруста вплавлена в цепь текстуальных событий и им имманентна, и, в сущности, большой риск извлечь ее из них, не повредив; но М.М. идет на риск, ибо он полагает, что быть писателем — это нечто вторичное по отношению к *мысли, выражающей свое отношение к жизни*, мысли, как бы естественно переходящей в нравственный поступок или нравственно оправданное действие. Стратегия Пруста, его индивидуальный опыт жизни и письма оказываются вне игры. Ведь существует не только точка начала мысли, из которой разворачивается речь М.М., — существует еще и начало, или, точнее, *точка начала письма Пруста*. Прустовское начало необходимо и не может быть отвергнуто, ибо оно представляет собой не столько чисто мыслительную или коммуникационную процедуру (феномен книги как заверщенного в себе произведения), сколько — и это, быть может, самое главное — *начало письма автобиографического*. Почему я говорю? Почему я все время пытаюсь *начать все сначала*? В каждой лекции я устраиваю для себя новое начало — и как бы стираю все предыдущие, что были объявлены ранее. М.М. всегда говорит из некоей безначальности начала, каждый раз (и это видно по его лекционной работе) находя все новые и новые фразы Пруста, которые требуют интерпретации, — *единственные и уникальные*. Чтобы говорил М.М., необходимо и Пруста превратить в собеседника, заставить и его произносить эти двусмысленные, словно обреченные на комментирующую реплику, высказывания. Заставить говорить и запретить писать, думать о своем — о том, что ему важнее, чем что-либо, получающее форму нравственного закона, оккупированного речью Другого. Пруст-собеседник уже больше не писатель, не тот, кто пишет свою жизнь, — он втянут в беседу философического толка, и от него требуют, чтобы каждый его ответ был соразмерен комментаторскому усилию. М.М. не устает вопрошать Пруста о должном, на что тот Пруст, который пишет, мог бы сказать: *такова моя жизнь*,

и она без-нравственна, она не может быть истолкована в этических терминах героизма и вины, я не могу думать за всех и быть героем, я должен писать...

Иногда мне кажется, что любовная тяга М.М. к Прусту соответствует его внутреннему образу мыслительной жизни. Быть мыслителем значит быть *медленным*, очень медленным. Желать медленной, *очень* медленной жизни, как если бы эта жизнь полностью соответствовала ходу мысли — этим медленным циклам и поворотам одной-единственной мысли. И это — как Закон. Ибо мысль, которая постоянно удерживает себя от падения в собственное начало, оспаривает последнее, создавая его дубли и отражения, эта мысль не может быть *быстрой*. Этический Герой, а именно таким мне представляется М.М., не может жить *быстро*. Слишком многое замедляет жизнь в мысли. Взять хотя бы первое требование, которое не устает заявлять М.М. Представьте себе ситуацию, что вы переживаете глубокую феноменологическую редукцию и, постепенно вынося все за скобки, оказываетесь исторгнутыми из самих себя, из своих натуральных отношений с миром, становитесь как дети — и это прекрасно. Но перед вами трудная задача *вновь вернуть то, что вы утратили*. И этот возврат начинается с первым словом, которое должно назвать вещи “своими” именами — теми, что только и будут возможны с той точки зрения на мир, которую вы завоевали в феноменологической редукции. Вы — Адам, первый человек, вы называете мир.

Посмертный архив

Рукописи М.М.... Но рукописи ли? Не рукописи, а стенограммы лекций. Да и это уже пере-

вод. Первая реальность посмертной мысли — кассеты с записью лекций. Но поскольку опыт М.М. должен быть переведен в *текст*, а текст издан, мы все же должны считаться с этими стадиями перевода: от кассет — к стенограммам, от стенограмм — к текстам; считаться и с тем, что *этот* разрыв между записанной на магнитофон речью и изданным текстом никогда не может быть устранен. Поэтому я буду удерживать это различие-отделение, говоря о том, что стенограмма — это не текст, а магнитофонное воспроизведение голоса М.М. — это не стенограмма. В зависимости от того, что вы выбираете в качестве объекта исследования, точнее, первоисточника мысли М.М. — маг-

нитофонную ленту, стенограмму, текст, — неизбежно будет выбрана и стратегия вашего понимания. Если вы выбираете стенограмму, то тогда следует учесть, что стенограмма — это всегда вид вторжения, интервенция механического перевода в устойчивое жизнепроявление мыслителя, интервенция, которая совершенно неадекватно передает атмосферу живой речи, всего живого пространства общения, в котором любил пребывать М.М., его творец. Но стенограмма со своими знаками высвечивает, оплошая, мысль сказанную. Стенограмма освещает. О магнитофонных записях — ведь это “первая реальность” — можно высказаться как о неоспоримых свидетельствах присутствия М.М. в нашем прошлом времени; они погружены в мрак ночи, мы слушаем, но не видим, точнее, не опознаем все множество жестов, ударений, неслышимых движений, которые обычно сопровождают лекцию. Слышание охватывает нас, но этот одинокий голос уже как бы покинут всеми, скоро он станет совсем далеким — напоминанием, знаком другого мира, который становится для нас, когда-то бывших в нем, непостижимым. Величайший обман — голос, записанный на магнитофонной пленке: он говорит, “живет”, но уже иной, далекой жизнью, которая все более и более уходит в тень от нашего “сейчас-здесь”, и поэтому этот далекий голос обречен остаться один на один с собой — без слушателя. И даже если собрать все свидетельства присутствия М.М., мы все равно не составим то живое пространство его речи-мысли, которое многие из нас достаточно хорошо знали и встречу с которым пережили. Это пространство утрачено навсегда. И то, что я об этом говорю в несколько патетическим тоне, объясняется не только болью утраты (хотя этого чувства не избежать). Однако тем более я бы не хотел, чтобы эту проблему утраты присутствия М.М. в нашем времени расценили как только чисто техническую. Ведь проблема утраты наделяется здесь драматизмом потому, что со смертью М.М. исчезло не просто его живое пространство и место в актуальном потоке времени, — исчезло речевое пространство мысли и исчезло навсегда. *М.М., как известно, был мыслителем, который мыслил изустно, вслух-мыслящим-мыслителем*. Отсюда два пути интерпретации его мысли: один неизбежно ведет нас к созданию *текстов* М.М., которых он никогда не писал, другой же путь — это путь воскрешения: читая его “тексты”, надо настраиваться на работу по реконструкции того живого пространства речи, которое от нас ушло навсегда. И это

“воскрешение” не имеет в себе ничего мистического, ибо возможными аналитическими средствами (раз других не существует) подвергнется “воскрешению” сложная, топологически неявленная форма речевого пространства мысли М.М., без которой, как мне представляется, не может быть понята сама мысль, событийность мысли. Мне также кажется, что такого рода аналитическая реконструкция обладает большей силой “реальности”, чем совокупное множество материальных свидетельств. Важен не посмертный архив сам по себе, а то, как мы организуем его присутствие в нашем времени. Конечно, если бы М.М. создавал тексты, если бы он “умел” и “любил” писать, то эффект присутствия его в нашей мысли был бы не столь проблематичен. Но то, что я слышу, и даже то, что я читаю, — это не текст; в том, что передо мной, — а передо мной, допустим, стенограмма, — нет ни композиции, ни логики письменной организации мысли; более того, здесь отсутствует участие речи и, как следствие, здесь нет письма. А в результате здесь не появляется феномен книги. Как для речевого пространства мысли было исключительно важно телесное присутствие мыслящего в том, что он мыслит, так и для письменного столь же важна операция описывания мыслящего в то, что он мыслит. М.М. никогда не был “писателем”, да и не стремился занять подобную позицию в культуре. Он не умел писать. Таков приговор. Он умел говорить. Таково смягчающее его вину, но не отменяющее приговор обстоятельство. М.М., по его собственному, часто повторяемому признанию не был любимцем языка. Однако я не могу сказать, что он был столь радикален, как Арто, заявивший некогда, что “всякое письмо — свинство”. М.М. не превращал свои мысли в книги и тем не менее он создавал речевые произведения.

Кто такой Сократ?

Сократ это тот, кто не писал книг (ответ Ф.Ницше).

Один из самых притягательных постулатов М.М. заключался в требовании думать *о мысли с помощью немисли*. Постулат не столь невинный, как может показаться на первый взгляд. Причем, как бы далее ни ветвился общий ход мыслительных актов, “первая” мысль не должна потерять своего начального места. Чрезвычайно интересно то, что происходит до встречи двух мыслей, что случается в этом “межмысленном пространстве” в тот момент, когда две мысли захватываются мгновением встре-

чи. Я думаю, что вправе анализировать его опубликованные и пока еще не опубликованные тексты (магнитофонные записи, стенограммы) *как тексты*, невзирая на то, что в них есть слишком много свидетельств речевой практики. В целях анализа я должен на время забыть, что передо мной не тексты, а стенограммы речевых событий, я должен читать стенограмму как текст, намеренно пренебрегая тем, что делает философию М.М. “живой”, “мемориальной”, “цитируемой” даже в ситуации всеобщего перед ним поклонения, сменившей собой ситуацию всеобщей нетерпимости к нему со стороны академической и партийной элиты.

Итак, я буду ориентироваться на стенограммы (магнитофонные пленки) как на тексты. Благодаря такому приему я получаю картину неосуществленного философского письма, которое располагается у М.М. на доязыковом (недискурсивном) уровне, хотя и использует язык. Далее. Стенограмма, *ставшая* текстом, сохраняет в себе, “замораживает” психомоторные остатки действия самого мышления (интонации, жесты, нагнетания и ускорения, паузы и обрывы, повторения и *ритм*). Обретая качества текста, стенограмма открывает строение метафизики М.М. И если сохранить такой угол зрения, то можно выявить по крайней мере три ее важных компонента, из которых первый — словесное использование физической терминологии, в основном достаточно точной и эвристически богатой, возникшей в результате революции в физике (языковые инновации Н.Бора, А.Эйнштейна и многих других теоретиков, пытавшихся разработать теорию физического языка). Этот компонент можно отнести к слову “мета”. Например, понятие *наблюдателя* (относительного и абсолютного), которое как теоретическая модель обеспечивало эффективность многих его мыслительных ходов. Второй компонент — это непосредственная *физичность* самого стиля мысли М.М. “Физика”, но уже без “мета”, без физики как образа специального знания о мире; это уже нечто другое, нежели уместное и “правильное” использование физической терминологии, это, повторяю, физичность, если хотите, телесность самого стиля философствования. И в текстах (все-таки им написанных), и в лекциях (кто слушал, тот знает) можно видеть, как М.М. активно использует то, что я бы назвал *глагольной* стратегией речи, где глаголы играют роль активных инициаторов познавательной метафоры. Шокирующее впечатление от стиля философствования М.М. (особенно на первых лекциях)

заклучалось, как я теперь понимаю, в том, что, строя какое-то высказывание, он всегда вводил в свою речь специфические глагольные события, которые вызывали у слушателя интеллектуальную реакцию только потому, что сами оказывали воздействие, подобное психомоторной индукции. В 60-х годах, когда М.М. начинает активно читать лекции, употребление таких терминов, как “сращивать”, “кристаллизовать”, “разрывать”, “сдвигать”, “вдвигать” было совершенно шокирующим. Можно было бы, конечно, значительно расширить здесь представленный словарик подобных психомоторных глагольных форм, которые мы находим в текстах (написанных) М.М. Ими раздвигается занавес на межмыслимом пространстве мысли как речевого события, и мы можем видеть, что делается за кулисами, — и мы видим, что две мысли соединяются не с помощью рефлексивных процедур, а с помощью введения трансгрессивных глагольных форм, которые индуцируют в слушателе некое психомоторное состояние, дающее возможность искать, находить и следовать за физически-телесным продвижением М.М. от одной мысли к другой. И тогда видно, что если в первой точке мы закрепляем ситуацию рефлексивного действия и обдумываем какую-то мысль как таковую, в ее “данности”, когда она просто уже есть, и мы должны с ней считаться как с готовой мыслью, закрепленной в определенном непротиворечивом высказывании (таким высказыванием может быть не только суждение, но и афоризм), то следующий шаг, шаг к другой мысли выполняется с помощью глагольного, телесного действия, действия метафорического, которое дает импульс нашему мыслительному движению, не обеспечивая сам переход никакими рефлексивными процедурами. Соединение двух отдельных мыслей выполняется глагольной формой, указывающей на вид их соединения, и тем самым в сознании слушателя индуцируется физический образ мысли, если хотите, ее метафорическая арматура. Дидактическое в стиле философствования М.М. заключается как раз в том, что он “пригоняет” не нашу мысль, а наше тело к другой мысли, которую иначе нельзя понять. Мы овладеваем смыслом, который строится нашим психомоторным усилием, мы как бы делаем сначала то, что потом понимаем. Мыслитель как стенограф — он учит правилам стено-(сцено)-графии мысли, правилам рефлексивности, но сам при этом строит свои ст(ц)ено-графии из дорефлексивных действий. Его речь оказывается системой записи телесных событий мысли. М.М. настаивает на

трансцендентальной рефлексии собственного философствования. И это, как мне кажется, философски очень продуктивная мистификация М.М. Всякий раз, когда он что-то пытается аргументировать более строго, он всегда ищет новый образ, метафору, очевидный пример, короче, ищет и находит то пространство для мысли, где она еще не стала понятием, еще не скована терминологическим рядом. Задача: показать путь мысли, который она, когда рождается, оставляет в предмыслимом, предрефлексивном или предпонятийном пространстве, и не пытаться удерживать мыслимое в логической последовательности рефлексивных операций, которые, если им строго следуют, уничтожают трансгрессивные элементы философствования. Весьма возможно, что М.М. — великий анархист мысли, если учесть его нескрываемое отвращение к использованию уже нагруженных значением готовых философских понятий. И когда он говорит, что не является любимцем языка, то лишь подтверждает философскую значимость самомистифицирования, которому он упорно следует, даже зная наперед, что основная линия его аргументации не будет разворачиваться по правилам того классического системного порядка рефлексии, который должна предполагать заявленная им позиция. Можно заметить и следующее: дидактическое движение мысли М.М. постепенно вводит в такую ситуацию мышления, которая означается общей программой: то, что я понял, я должен показать реконструкцией всего процесса понимания. Собственно, этот процесс реконструкции и будет *пониманием*. Мир, реальность обладают модусом существования через *сделанность*, как если бы я признавал существующим только то, что сам сделал, “выполнил”. *Понимание как выполнение понятого*. Парадоксальность данной ситуации — чистая кажимость: самомистифицирование естественно и необходимо для каждого философского акта. Таким образом, подлинное философствование нуждается в начальном ходе, который и будет самомистифицированием, и ему присуще качество, называемое В.Шкловским “энергией заблуждения”. Понимать мысль других, но не понимать свою собственную. М.М. демонстрирует эту стратегию с большой силой, так как все те условия, выполнения которых он требует от других, он сам никогда не выполняет и не должен выполнять. Рефлексия М.М. не обращается на свою собственную философскую речь. Да это и не нужно. И тем не менее энергия заблуждения оказывается началом мысли, продуктивным началом. Энергию заблуждения можно инсцени-

ровать, но невозможно транслировать слушающему в качестве дидактического упражнения. Импульс этой энергии всегда способен “послать” слушателя в “предпонимательное” состояние, в само событие мысли, но он не гарантирует последующую фазу сознания — *понимательную*. Инсценируется *начало* мысли. Дальше ты должен двигаться сам. Я помню, какой неизменно сильный эффект вызывало кружение мысли М.М. вокруг начала мыслительной ситуации: слушатель мог двигаться следом и быть разом в точке, где происходило событие мысли, и через это событие — во многих других, и ему “мнилось”, что он овладевает мирами всех других мыслей, которые есть или еще могут состояться. Создавалась иллюзия, что благодаря этому кружению вокруг одной точки начала слушатель мог быть способен обозреть уникальный горизонт мысли. Правда, потом, когда лекция была завершена и занавес над “межмыслимым” пространством быстро опускался, слушатель, при попытке выразить то, что недавно слышал-понимал, становился своего рода интеллектуальным афатиком. Психомоторные поддержки, как бы гарантировавшие смысл недавно понимаемого, исчезали — и он оставался один на один со своей будущей работой по восстановлению в мысли понятого. И это было его подвигом.

Но вернемся к нашей основной теме. Возможна ли встреча между человеком *речи* и человеком *письма*? Бесспорно, она, эта встреча, возможна лишь в определенном, иногда достаточно узком, горизонте, который определяется избранной позицией одного из встречающихся. М.М. как философ выбрал свою позицию, обозначив ее в качестве *трансцендентальной*: в трансцендентальном опыте мысли, если хотите, гуссерлевском “чистом сознании”, уравнивается уникальный опыт всех мыслящих, там они лишаются собственных имен, биографии, судьбы, приывчек, тела и становятся существами мысли. Все мыслящие существуют в едином для них “умном месте”. Не отрицая философскую значимость такого места, я хотел бы высказать следующее: мысль не есть мысль, она становится мыслью только тогда, когда обретает *выражение*, т.е. мысль и ее выражение составляют качество самой мысли как мысли; мысль же “чистая”, “самодостаточная” как “идеальный образец” не может обрести мыслительное содержание без имманентных ей правил выражения. Естественно, что подобные рассуждения могут быть отвечены простыми и, возможно, справедливыми упреками: “Что об

этом говорить! Вся эта технология выражения мысли *вторична*, мысль же — там, где она достигает статуса идеи, — вечна по своей природе, вечна и нейтральна. И М.М. работал с трансцендентальными образами сознания, стремясь реконструировать мысль как событийность-для-себя, в качестве Закона”. В таком случае мой ответ будет таков: я анализирую условия (трансцендентальные) выражения мысли не для того, чтобы свести мысль к способу выражения, а для того, чтобы установить, если это вообще возможно, ту ускользающую грань, которая отделяет выражение мысли от мысли как интеллектуального усилия, не обретшего языковой формы. Мысль становящаяся и есть мысль. Поэтому мысль выраженная есть мысль как *форма*, а не просто нечто расплывчатое, плавающее в сознании или, напротив, нечто подобное геометрической схеме. Способ, каким мы что-либо пытаемся высказать, является условием высказанного — самой мысли, — и это условие имманентно высказанной мысли и не может быть из нее исключено. М.М. не стремился достичь конечного результата в мыслительном движении, а скорее избегал его, разрабатывая возможности многих путей выражения для одной и той же мысли. Вот почему тривиальная идея, казалось бы всем известная и многократно выраженная, неожиданно получала “вторую жизнь” — и получала ее лишь за счет того, что она обретала новые пути выражения. Трансцендентализм М.М. заключался, как мне кажется, в одной операции — операции *удержания* (о которой еще придется говорить чуть позже в контексте *этики усилия*): *удержать немыслимое в мысли*, т.е. сделать мысль всегда открытой к новому способу выражения. Конечная формула мысли — “это есть то” — в таком случае никогда не закроет границу мысли, ибо ее граница всегда находится в том, что еще неосмыслено, непонято, невыведено в горизонт “чистого сознания”. Удержание есть операция, позволяющая сохранить мысль *живой*, а для этого необходимо посредством различных способов выражения трансгрессировать саму мысль. В любой мысли — и даже в той, которая претендует на законченность, — всегда есть некоторая избыточная энергия выражения, которая требует от мыслящего “продолжать работу”, требует для себя все новых и новых способов и планов выражения, новых повторов того же самого, и только в этой неустанной тяге к выражению мысль и остается мыслью. Мысль не может завершиться, пока включена в этот нескончаемый процесс отыскания формы выражения.

Что значит точно мыслить.
К метафизике символа

М.М. говорил, что, когда
мы неточно мыслим, нами
играет дьявол. Термин *точ-*

ность здесь играет двоякую роль, причем первый смысл — точность как строгость, последовательность, законченность мысли — уступает второму, который низводит значение точности к нахождению и удержанию мысли в избранной *точке начала*. “Точно мыслить” — это значит удерживать *точку начала мысли*. Выразить что-либо со всей точностью — это указать на точку начала мысли, опереться на точку. Конечно, точка здесь не должна пониматься в логическом или математическом смысле. Точно мыслить — это значит как бы иметь за собой отправную точку мысли, в которую мыслящий не только может всегда вернуться как в свое единственное убежище, но и должен все время — пока мыслит — возвращаться. Мысль отходит от начала, чтобы в него возвратиться. Ибо немислимым является не мыслимый предмет, а само начало мысли, непредметное. Вот почему мы должны считаться с тем, что точка для М.М. это многообъемное и сложное понятие трансцендентального свойства, которое не связано с представлением о какой-либо точке, а определяется различными и одновременно едиными операциями мысли. Точка не мельчайшее геометрическое единство, которое начинает линию, не царапина на стене, не место географического пункта. Точка — это *место*, где пересекается между собой ряд мыслительных операций. Удержать мысль — это значит помочь ей вернуться туда, откуда она началась (к тому, что вызвало ее, породило, “толкнуло”), вернуться и повторить свое начало, ибо те мыслительные содержания, которыми обогащается мысль, выходя за свои пределы, нуждаются в подтверждении через точку начала. Трансцендентальные операции М.М. сводимы к этому удержанию начала, — тому, что он сам называл *этикой усилия*, — изобретению различных способов возврата мысли к собственной точке начала. Поэтому *мысль есть всегда иная и та же самая* (“иная” — поскольку выходит за свои пределы к образам предметов, “та же самая” — поскольку вся эта мыслимая предметность должна быть развернута через точку начала)

В сущности, вся интерпретация М.М. текста Пруста и заключается в нахождении этой *точки начала*, ее удержании и непрерывном повторении в интерпретационном движении собственной речи. Что же это за точка, раз она должна быть найдена?

Послушаем, что говорит М.М.:

“Помните, у Данте путешествие совершается путем нисхождения вниз по кратеру, и этим нисхождением он проходит разные круги, а потом в один момент, в точке, где сошлись все тяжести, Данте и Вергилий, уцепившись за шерсть Люцифера, начинают подъем, но при этом Вергилий предупреждает Данте, что они, начиная подъем, перевернулись. И, перевернувшись, совершают странный подъем по странной кривой, — некоторые математики пытались истолковать ее в терминах мнимых геометрических поверхностей, — и оказываются в той же точке, что начали, но головой уже вниз, и над ними другое небо. Так вот, представьте себе, что Я — левая сторона равенства, о котором я говорил, в точке начинает движение вглубь и завершает его там же — только это уже вторая, правая половина равенства Я; и это — другое Я, если над головой другое небо” (Лекция 3, с.1-2).

“...есть некоторая точка, которую мы выделяем, которая выделена и самим построением нашей сознательной жизни. Точка *hic et nunc* (здесь и сейчас), главнoдействующая точка нашей сознательной жизни, в которой нет ни прошлого, ни будущего и в которой прежде всего запрещено удвоение мира и времен” (Лекция 4, с.5).

“В каком-то смысле наша точка обладает таким свойством, что в ней мы представляем себе мир как творимый заново в каждой точке, и нет некоторого готового, заданного мира, а он воспроизводится и длится именно потому, что воссоздается каждый раз — *в точке*. В том виде, в каком мир длится, он длится только потому, что он *заново воссоздается*” (Лекция 7, с.11).

“Я говорил вам о том, что древняя метафора Бога формулируется так: Бог есть бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность или периферия нигде. [...] Так вот, я обращаюсь снова к вашему воображению: на этой поверхности, которой нет, — “нигде” — мы должны представить точку. Мы в этой точке. Она нулевая (я говорил, что там — редуцированные предметные качества мира и психические качества человека и т.д.). Я требую от вас казалось бы невозможного: вообразить себя точкой на такой окружности, которой нет. Есть лишь центр, который везде (и к тому же в странном смысле). А окружности нет; я же говорю вам — вообразите себя точкой на этой окружности. Реалии нашей психологической жизни в общем легко подставить под эту нулевую точку. Например, я говорил вам: если я — кто-то, воображаю себя кем-то, то я уже выпал из центра. То есть я — не в этой точке, которая на равном расстоянии от центра, потому что — что такое центр? Это такая точка, в отношении которой все точки периферии, окружности, находятся на равном расстоянии [...] если я кто-то, то я уже не в этой точке” (Лекция 6, с.8-9).

“Точка рассеяния”, “нулевая точка”, “точка как система отсчета” (Лекция 8, с.9).

“Условно назовем нашу нулевую точку предельной или пограничной ситуацией, где мы один на один с миром в том смысле, что из мира вынуты все привычные связи и все привычные способы получения информации. И в (этом смысле) том числе из мира выброшен я сам. То есть меня с моим identity нет в этом мире” (Лекция 6, с.17).

“Я говорил вам, что мы миром поставлены в точку нулевую и в этой точке у нас есть один вид движения — это *движение вглубь*. Или подземное движение. Значит, два Я. Одно Я, которое получило впечатление, а оно лживо, потому что непонято, но оно должно быть, потому что без лжи не будет истины; и это Я может соединиться со вторым Я, которое в этой же точке, но второе понима-

ющее Я вы обретете, только нырнув вниз, т.е. под землю, и вынырнув оттуда (как у Данте), сначала перевернувшись. Чтобы снова оказаться головой вверх, но уже — в истине, в другом Я в той же точке” (Лекция 9, с.18).

“Я перейду к физическим, двигательным, что ли, ассоциациям. Помните, я предлагал вам вообразить плоскость, на которой проведена черта, — с одной стороны явления со знаком минус, с другой — со знаком плюс, и где-то посередине этой плоскости на этой черте, разделяющей отрицательные явления от плюсовых явлений, — нулевая точка, которую я называл точкой равноденствия. Где все тяжести мира нагнетены и сведены к нулю все различия между свойствами и качествами людей, между их положениями и т.д. и т.д., потому что в этой точке — кто бы ты ни был, откуда бы ни шел — ты должен сделать одно и то же, одну определенную вещь... Принцип и нищий в этой точке совершенно одинаковы” (Лекция 11, с.25-26).

“Вспомним точку равноденствия — некоторую точку, по отношению к которой безразличны все различия, где стирается все. Она фактически точка такого крайнего напряжения всей инерции мира, в которой как раз и должно случиться, совершается *только мое действие*, в котором не имеет никакого значения, кто я по профессии, кто я по социальной принадлежности, в какой момент времени это происходит и в каком месте пространства. Эта точка не имеет никаких привилегий, потому что в конечном счете *только в ней совершится* действие (так же как на войне, я говорил вам... есть точка, в которой решается все тем, что один человек бросается на другого человека в рукопашной схватке и побеждает тот, чье сердце сильнее; точно так же Пруст — барин, а Альбертина — сравнительно бедная девушка, но есть точка, в которой все это не имеет никакого значения перед лицом твердой непоколебимой воли Альбертины, которая все время ускользает от Марселя). Значит, эта точка, одновременно нейтрализующая, уравнивающая все различия, — некая мировая, нулевая точка, и она же — *индивидуализирующая* точка. Индивидуализирующая каждое действие. Пруст сам в этой точке. Не как барин или писатель — бессмысленно ожидать, что женщина будет тебя любить за твой ум и за твои достижения. Не в этой точке акт любви завязывается и происходит. И в то же время эта точка как бы есть указание на то, что только ты сам можешь и что непорочно на плечи никого другого. Нельзя отложить во времени, нельзя сложиться с усилиями других, — здесь усилия не суммируются, не вычитаются, а *индивидуализируются*. Теперь эта точка высвечивает для нас и то, что отделяет нас от нее. Ту область, через которую мы должны пройти, чтобы такого рода точка появилась” (Лекция 13, с.20-21).

Топологический анализ начинается с обсуждения *телесной ценности точки*, чтобы затем перейти к *линии*. В сущности, как мы далее убедимся, представление о точке или образ точки — это то, что необходимо преодолеть, чтобы открыть топологическую размерность тела (точнее, телесного образа). Но что такое точка, образ точки? Обычно принято понимать точку как некое далее неразложимое единство, атом или монаду, т.е. как наиболее простую дискретную форму, не обладающую никакими частями, в конечном итоге как некий образ предельной и мельчайшей единицы, находящейся в *одном месте* мира, образ постоянный и неизменный — вопреки непрерывно меняющему-

ся миру. Ставить точку, завершать, останавливать, обрывать — все эти и многие иные глаголы обслуживают физику точки. Точка, установленная где-то в мире, удваивает его: *точка против и отдельно от мира как некоего целостного образа бытия*. Совершенно ясно для меня и для вас, что для определения точки нам не следует здесь использовать математический аппарат — ведь мы знаем, что в геометриях точка используется как начало и ограничение прямой; и даже если точка получает движение в функциях математических кривых или поверхностей, она все равно остается минимальной *количественной единицей*, некоей абстракцией математического исчисления. Естественно, что нас будут интересовать *качественные интерпретации образа точки*. Когда я говорю “образ точки”, то полагаю уже с самого начала, что точки в эмпирической данности мы не имеем: она всегда или математический абстракт или чернильное пятно, царапина, место пересечения, т.е. всегда нечто непрерывно делимое и себе не равное, и нет такой эмпирически достоверной точки, которая бы совпала с математической фигурой точки. *Точка — это то, что появляется в нашем чувственном и мыслительном опыте, когда мы — в качестве субъектов — испытываем потребность выделить самих себя из своих отношений с миром*. Другими словами, точка обладает топологической размерностью, т.е. как бы составляется из тех образов-интерпретаций, которые нам необходимы (и всегда у нас “под рукой”), чтобы указать на нас как начало и конец мысли (события, нашего переживания). Точка, а я имею в виду только что-то “принятое” за точку, — всегда есть *место активной действующей силы* (восприятия, познания, чувствования и т.п.). Мы не можем сказать, что точка есть точка; мы не можем утверждать ее в некоей зоне *пассивности*, поскольку для того, чтобы ее выделить, были необходимы все те *силы*, которые и делают ее точкой. Точка слишком часто наделяется психическими, сознательными качествами, фактически (явно или неявно) приравнивается нами к “живому” или трансцендентальному “я”.

Нам же необходимо пройти свой путь, но не *от точки* (уже завоеванной и принятой различными философскими доктринами), а *к самой точке*. Как мы приходим к утверждению точки, как мы ее “делаем” и как мы ею пользуемся, когда “сделаем”? Сразу же хочу оговорить одно из условий этого пути.

Благодаря введению точки мир получает определенную размерность. И эта размерность всегда сводима к самой точке

(т.е. не только может, но и должна как бы свертываться в ней). Топологической размерностью мира я буду называть несводимость мира к введенной точке.

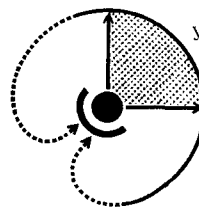
Проанализируем прежде всего стратегии, определяемые введением в мир субъектных точек (зрения). Точка, если она субъектна, есть точка зрения. В этом смысле можно говорить, что точек не существует, а существует или единая или частная — относительная — точка зрения. Первая может быть определена как метафизическая, или трансцендентальная, ее неизменное свойство — парение, зависание на высоте, уникальная обозримость, нечто подобное “глазу Бога”. Этим “глазом” философия всегда пыталась завладеть и тем самым захватить мир в целостный и единый образ. Это точка-над-миром. Вторая точка зрения располагается в мире, является ему имманентной, или, как я уже говорил, “живой”; чувственные и познавательные силы, что ее образуют, обрисовывают лишь ограниченный, неполный горизонт существования субъекта. Итак, это точка-в-мире. Последняя разновидность точек зрения, исключительно активных, но ограниченных, обычно определяется в терминах перспективизма.

Остановимся пока на этих двух видах точек. Начнем со второй — с общей теории перспективизма, к созданию которой в разное время были причастны такие мыслители, как Ницше, Джеймс, Лейбниц, Уайтхэд, Ортега-и-Гассет, Валери. Чтобы сразу же войти в проблематику перспективизма, выберем несколько “радикальных” текстов Ницше, которые, как мне представляется, могут позволить нам сделать это.

“Как далеко простирается перспективный характер бытия, или же оно имеет еще какой-нибудь другой характер, или не становится ли бытие “бессмыслицей”, если ему не дано какого-нибудь истолкования, “смысла”, да и не является ли всякое бытие в существенных своих чертах *бытием истолковывающим* (ein auslegendes Dasein), — все это такие вопросы, которые не могут быть решены как следует даже самым прилежным, самым добросовестным анализом и самоиспытанием интеллекта; ибо человеческий интеллект при этом анализе вынужден рассматривать самого себя в своих перспективных формах и только в них. Мы не можем осмотреться из своего угла: безнадежным любопытством будет наше желание узнать, что могло бы еще существовать для интеллектов другого рода: не могут ли, например, какие-нибудь существа ощущать уже истекшее время или попеременно грядущее и прошлое (вместе с этим существовало бы и другое направление жизни и другое понятие о причине и действии). Но я думаю, что мы в настоящее время далеки, по крайней мере, от смешной притязательности определить из своего угла декретом, чтобы все были *обязаны* держаться той *перспективы*, которая открывается из нашего угла. Мир для нас скорее еще раз сделался “бесконечным”, поскольку мы не могли ему отказать в возможности заключить в себе бесконечные толкования”¹.

“...увидеть однажды все иначе, захотеть увидеть иначе есть немалая выучка и подготовка интеллекта к возможной своей “объективности” — если разумеать под последней не “незаинтересованное созерцание” (каковое есть чушь и нелепость), а умение пользоваться своими “за” и “против” как фокусом, заставляя их возникать и исчезать по усмотрению и учась, таким образом, применять в целях познания именно *разнообразие* перспектив и аффективных интерпретаций. Будем-ка лучше, господа философы, держать впредь ухо остро перед опасными старыми бреднями понятий, полагавшими “чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания”; уберем себя от шупальцев таких контрастных понятий, как “чистый разум”, “абсолютная духовность”, “познание само по себе”; что требуется в них всегда — так это мыслить *глаз, который ничуть не может быть помыслен, глаз, который должен быть начисто лишен взгляда и в котором должны быть парализованы, должны отсутствовать активные и интерпретирующие силы, только и делающие зрение узрением...* (курсив мой. — В.П.)

Существует только перспективное зрение, только перспективное “познавание”; и чем большему количеству аффектов предоставим мы слово в обсуждении какого-либо предмета, чем больше глаз, различных глаз, сумеем мы мобилизовать для его узрения, тем полнее окажется наше “понятие” об этом предмете, наша “объективность”².



Интерпретирующие силы
(пластические, психомоторные, аффективные)

Ницше упорно отвергает всякого рода “атомизм”, “фактуальность”, “единичность”, я бы сказал, *точечность* материального состава бытия. Вместо точки зрения — узел, подвижный центр пластических сил, интерпретирующих налич-

ное бытие во имя его захвата и присвоения. С той же энергией он отвергает и устойчивые формы философского языка, якобы открывающие возможность для познающего оказаться в некоей особой точке зрения, в которой он может *парить-над*. Итак, зримое, то, что мы видим, неизбежно должно вернуться к себе, чтобы образовать центр сплетения чувственно-телесных сил, с помощью которого и станет возможным зрение под определенным углом, в определенной *точке зрения*. Глаз видит только взглядом и ничем иным. Но взгляд есть не просто физико-оптический феномен зрения, а нечто совсем иное: *во взгляде удерживается перспектива зримого, и удерживается именно за счет того, что в действие самого взгляда включены незримые — телесные — силы*. Угол зрения, что выделен на нашем рисунке, свертывается во взгляде, но свертывается как

бы за ним или до того, как будет способен что-либо увидеть. Этот момент *свертывания* исключительно значим для Ницше, ибо он образуется на пересечении различных телесных сил, — сил интерпретирующих. Но в таком случае совершенно очевидно, что всякая перспективная точка зрения претендует на захват зримого, т.е., пока длится и успешно развивается эта атака на видимый мир, этот мир и остается видимым, но видимым под определенным углом его захвата теми силами, которые в нем участвуют. Можно сказать, что всякая перспективная интерпретация, если учитывать здесь позицию Ницше, будет *активна* и никогда не может быть сведена к некоей застывшей точке; так, в то время как существует одна перспектива, рядом с ней и в ней самой существуют еще множество отдельных перспективных углов, которые она или включает в себя или отвергает, т.е. она всегда находится в состоянии борьбы за собственный перспективный образ мира. Если мы хотим видеть *вот так, а не иначе*, мы должны создать для этого “орган зрения”, который вовсе не сводим к способности получать и обрабатывать оптическую информацию, ибо этот орган должен каждый раз заново изобретаться. Ведь каждый орган чувств оказывается лишь одним из вариантов интерпретации и сам не в силах ничего из себя представлять. То нечто, наделенное чувственной способностью, что мы называем “глазом”, не есть собственно глаз как орган зрения, т.е. некая независимая от нас машина по производству оптических эффектов, а только, как говорит Ницше, “образ глаза”. Теперь становится понятным, что сама точка зрения появляется в результате действия пластических сил, которые выводят глаз из инертного дрейфа вдоль поверхности мира к взгляду как активному избирательному движению в зрительном поле. Между зримым и тем, кто видит, отсутствует *пассивная* дистанция, о которой мы обычно говорим, когда обсуждаем оптические феномены (нечто находится рядом, вблизи, а другое — в отдалении). Но это не значит, что дистанция вообще отсутствует. Дистанция понимается Ницше в терминах его учения о *pathos*’е. Мир, понимаемый перспективно, должен быть описан с точки зрения *пафоса дистанции* (*Pathos der Distanz*), но не просто дистанции, часто смешиваемой с интервалом или расстоянием, а дистанции, которая зависит от того, насколько точно она направлена на мир объектов и с какой патетической силой она себя утверждает. Перспективное зрение рождается из пафоса дистанции. Однако предполагать, что воз-

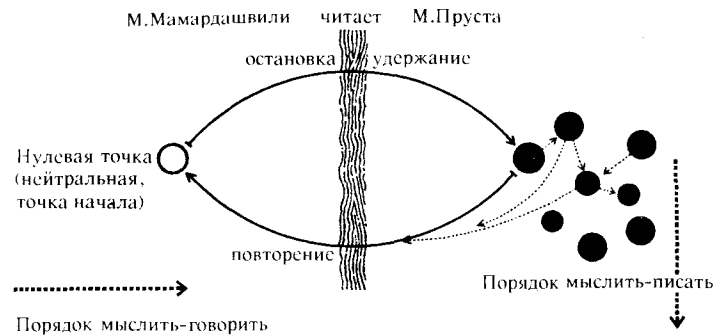
можно существование одной, абсолютной, господствующей над всеми другими точки зрения, было бы ошибочно. Вот почему дистанция не дана, а завоевывается в борьбе с другими патетическими дистанциями. Чтобы обладать желаемым объектом мира, избранной точке зрения приходится постоянно смещаться, вступая в союз с ей подобными и противостоя ей чуждым. Эта эстафета смещений и образует поле живых сил мира, но всегда уже интерпретированного мира, ибо невозможно допустить такую мысль, что мир не был бы интерпретирован. Нам важно здесь установить смещение точек зрения, и раз оно установлено, то мы уже не можем представлять их положение в пуск и кратковременной, но все же неподвижной перспективе. Перспективное поле зрения включает в себя множество углов-точек зрения, которые постоянно смещаются по отношению друг к другу, преобразуя объект захвата в зависимости от тех пластических сил, что позволяют возникнуть отдельной точке зрения. Пафос дистанции можно определить как способность субъекта к захвату определенной точки зрения на мир. В свою же очередь сам субъект не представляет собой трансцендентального единства “Я” и является множественным: его сфера действия то расширяется, то сужается, а он сам то господствует над другими, то, напротив, попадает к ним в рабство или гибнет. *Кто размещается в точке зрения?* Конечно, не некое сознающее себя единство позитивных сил и не “орган зрения”, не “самосознание”, не “личность”, а то, что Ницше называет аффектом воли к власти.

Некоторые итоги:

— точка зрения, или перспектива, должна пониматься нами как точка постоянно преобразующаяся, в которой субъект оказывается временной формой выражения телесных сил, аффектов, интенций;

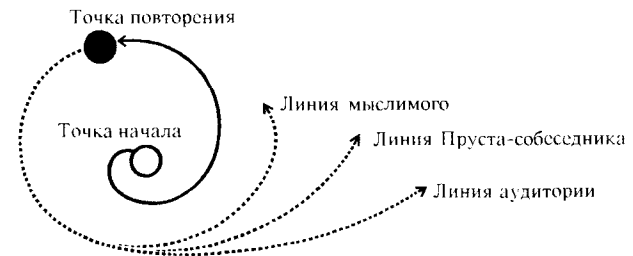
— точка зрения — это точка захвата мира (под определенным углом и в зависимости от общей диспозиции других точек захвата).

М.М. читает Пруста как бы не читая. Я имею в виду только тот важнейший аспект его чтения, благодаря которому останавливается движение прустовского письма. Размышления М.М. происходят уже *после* чтения, они, в сущности, являются герменевтическими, толкующими, расшифровывающими текстовые знаки. Первое, что здесь необходимо сразу же выделить, это то, что М.М. относится к тексту Пруста как к набору *трансцен*



дентных шифров (К.Ясперс), которые еще нужно понять, чтобы в конечном итоге узнать, что же мы читаем и каков смысл, который якобы вложил в свое повествование Пруст. Одним ударом М.М. освобождается от Пруста как человека письма и от его романа с его определенными задачами выражения. Пруст возносится в трансцендентный пантеон великих мыслителей (Декарт, Кант, Гуссерль). Итак, необходимо остановить чтение в какой-то избранной точке текста, выделить ее из окружающего контекста и сосредоточиться на том, что *в этой и только в этой точке происходит, что в этой точке высказывается независимо от других точек высказывания*, которые еще будут обнаружены. М.М. исходит из того, что каждая из выделенных точек прустовского текста по своей смысловой структуре (а это почти всегда для М.М. или эпизод, или жест персонажа, или фраза, короче — высказывание) замкнута на себя и на целое всего романа. Каждая такая точно взятая единица текста завершена в себе как лейбницевская монада. А это значит, что герменевтический опыт возможен, если в каждой выделенной точке текста присутствует *начало и конец* смысловой структуры. М.М. предполагает, что все высказывания Пруста являются *завершенными*, т.е. мысль в них полностью себя высказывает. В таком случае интерпретаторское искусство будет заключаться именно в том, чтобы открыть в отдельном прустовском высказывании полноту его смысловой завершенности. Вот почему высказывание, получив статус завершенного, волей-неволей должно превратиться в *шифр* целого, завершенного смысла. *Читать — значит дешифровывать читаемое*. Остановка движения

письма приводит нас к завершенному высказыванию, высказыванию-монаде, высказыванию-шифру, в котором словно свернута вся прустовская вселенная. Однако было бы большой ошибкой понимать чтение М.М. как автоматическую дешифровку непонятных знаков; за знаками-шифрами стоят *события*, за событиями — экзистенциальные и драматические положения людей, которые в них включены. Поэтому чтение — это еще и *экзистенциальный акт*, процедура понимания, которая должна быть пережита интерпретатором как событие собственной жизни. *Интерпретируя (читая!) тексты Пруста, мы должны изменяться, ибо наше понимание является не чем иным, как лишь изменением самих себя*. Мы можем понять себя только в том случае, если поймем Другого.



Обратимся к диаграмме. Особое значение имеет *взаимообращение* двух точек начала (а точнее, одной точки, которая дублирует себя в другой); *одна точка*, которую мы обозначили как (о), является точкой начала мысли как чистой формы, не заполненной ни мыслительными, ни психическими, ни языковыми содержаниями; она принадлежит мысли, которая контролирует невозможность начала, трансцендирует его, оттягивает, задерживает, не дает содержаниям сознания заполнить собой структуру сознания (если прибегнуть к терминологии М.М.); это пустая, полая форма, открытая всем возможным содержаниям, которые она структурирует и наделяет значениями, сама оставаясь независимой от них; *другая точка* — дубль, двойник первой, но расположена она в текстовом пространстве Пруста в виде *завершенного высказывания*; она *заполнена аффектированным или мыслительным содержанием*, и на диаграмме заштрихована (●), т.е. избыточна по знаковому наполнению, находясь на пересечении множества смысловых нитей (и важно,

что эти нити *есть*, но обрезаны ради того, чтобы высказывание состоялось). Мыслительная процедура в таком случае распадается на ряд микроопераций, которые, в сущности, неотделимы от времени интерпретации, — на *остановку, удержание и повторение*. Все это — единая процедура чтения, мысле-чтения М.М., чтения-в-слух.

1. *Остановка*: нарушение движения прустовского письма, выделение отдельной мысли, фразы, символа, жеста и т.п. из единого контекста. Непонимание выделенного, и поэтому вопрос, который явно или неявно повторяется каждый раз М.М.: *что это, высказанное здесь, значит не вообще, а именно для меня, читающего, могу ли я это понять, но понять один, без других?* Эффект непонимания здесь исключительно силен, именно он освобождает точку начала мысли от ее предшествующего психического и ментального содержания (удивление, отстранение, глубина и сила аффекта). Эта остановка необходима и по ряду других причин. Если вы останавливаете движение чтения (а, следовательно, письма), то вводите соразмерность двух пространств как нигде, кроме как в чтении, не коммуницируемых. В первой, *пустой*, точке появляется *другая*, и она ее заполняет до возможных смысловых пределов. Но вот она заполнена, и сразу же начинается другой процесс — процесс *структуриации смыслового содержания*, которое перетекло из прустовского текста и как бы “осело” в первой точке, где находится мыслящий субъект и где мы фиксируем позицию М.М. *Остановка дает нам время использовать остановленное для своих целей*. И М.М. не скрывает этой своей главной интерпретационной цели: остановить движение текста и разложить его на различные орудия смысла. В этом отношении М.М. называет роман Пруста *машиной*, которую необходимо использовать *для себя*. Я бы сказал, перефразируя Витгенштейна, что прустовский роман для М.М. это своего рода *ящик с инструментами*, которые можно использовать по своему усмотрению и в разных комбинациях, но не нарушая никогда утилитарную функцию каждого инструмента. Вместо романа — ящик с инструментами, необходимыми мне для того, чтобы развить в себе лучшее понимание собственного Я.

Итак, остановка позволяет войти в другое пространство и отнести себя с тем, что не является *моим*, но становится *моим*. Остановка в таком случае провоцирует начало размышления,

так как, когда она происходит, свершается нечто близкое тому, что можно было бы назвать *экзистенциальной подстановкой*. М.М., грубо говоря, встает или пытается встать на место Пруста, но ответить при этом на те вопросы, которые не могут иметь никакого отношения к прустовским. Я буду спрашивать Пруста и отвечать за него: спрашиваю я его из первой точки, отвечаю из второй.

2. *Удержание*: удерживается то, что возникло благодаря остановке; так может, в частности, удерживаться *удивление* перед высказанным, перед загадкой того, что высказано. Удерживание и есть, в сущности, акт дублирования того, что подверглось остановке. Необходимо создать поле смысловой резонанции, *эхо смысла*, некую систематику повторов того же самого, но как *другого*, повторов, которые бы каждый раз обновляли чувство удивления выявлением нового психического содержания. Удержание — это прежде всего усилие воображения, я бы сказал, не столько сознательное, сколько волевое, телесное усилие постичь смысл психического содержания. *Подставить к мысли Другого “свое тело” и понять им эту мысль как свою*. Не поэтому ли такую фундаментальную роль в речевых медитациях М.М. играет *физика* метафорических и символических замещений? — в своей речи-мысли он пытается варьировать прустовскую метафору своей собственной, каждый эпизод, жест, намек, знак проверять на себе, повторяя отчасти прустовский путь, но направляя его к себе. Задача очень приватная, биографическая, слишком нарциссистская и вместе с тем понятная всякому, кто хоть раз не поленился открыть книгу Пруста. М.М. пытается делать собой, своим воображаемым телом то, что Пруст лишь высказал, облек в высказывательную форму, — и тем самым удержать высказанное, но уже в качестве длящегося события, в которое включен интерпретатор. Поэтому, вероятно, тот богатый, на удивление разнообразный ряд метафор, который предлагает М.М., и не дает прустовскому высказыванию раствориться в последующих, — оно всегда колеблется в *одной точке*, той, где его впервые выделил интерпретатор в качестве высказывания.

3. *Повторение*. Сначала несколько слов о том, что я бы назвал *концептуальным импрессионизмом*, который, собственно, принят М.М. как стиль интерпретации, как *общий жест* отношения к прустовскому тексту и который доставляет нам столь-

ко трудностей. Признаюсь, что многое в интерпретациях М.М. я не понимаю и не понимаю не потому, что это вообще непонятно (плохо, неясно сказано), — я не понимаю, *почему это так говорится*. Попробую объяснить по поводу собственного непонимания. Прежде всего я чувствую свободу М.М. по отношению к тексту, *свободу дистанции*: он то приближается слишком близко (дает длинную цитату, например), то удаляется — и столь далеко, что трудно сразу уловить, где он находится. Но самое сложное для понимания заключается в том, что каждое приближение-удаление локализует *начало мысли* (и оно не обязательно совпадает с началом отдельной лекции). Дистанция изменяется, начало каждый раз начинается. *Движение М.М. идет внутри (или вовне) прустовского текста так, как если бы его интерпретация не имела никакого предварительного плана*. Он не только читает Пруста “кусочками”, как бы наслаждаясь особой эстетикой существования текста в своем мире, но и читает *бес-связно*, словно дорожит только первым мгновением всякий раз возобновляющегося чтения. Понятия, которыми он пользуется, являются *рабочими понятиями*, чем-то вроде строительных лесов или под руку попавшихся инструментов; сконденсировав ими смысловую ситуацию и убедившись, что нечто было высказано, в следующей лекции или через ряд лекций он их не использует или использует уже в другом смысловом горизонте, который совершенно невозможно свести к предыдущему. Вместе с тем, — и я уверен в этом, — то, что было высказано в первых лекциях (вопреки привлечению нового цитатного материала), лишь *повторяется вновь и вновь как единая, сквозная тема мысли* (прежде всего в ее топологических и этических измерениях). Все, что говорится, есть лишь *повтор* предыдущего, но этот повтор скрыт только что рожденными (или подхваченными у Пруста) понятиями. Это стремление, впечатление, нахлынувшее тут же на понятие, т.е. на некоторое познавательное условие, из которого появилось само впечатление, и приводит к мозаичности, пуантилистскому вторжению в текст, делает интерпретатора слишком свободным. Свободным настолько, что он утрачивает чувство критической дистанции по отношению к изобретенному тут же понятию (оно гибнет само по себе, а не от “света” критической рефлексии). Понятие не проверяется и поэтому используется как бы заключенным в метафорическую рамку. В сущности, — если попытаться высказать вышеприведенные размышления более кратко.

— М.М. *повторяет одну и ту же процедуру не для того, чтобы повторить, а для того, чтобы ввести новые различия в уже сказанное*. И этому в полной мере способствует сократический, майевтический стиль рече-мышления, которым он пользуется и в котором громадную роль играет его физическая, а не только интеллектуальная способность, — способность к удержанию всего пространства высказанного в каждой точке начала говорения. Все эти столь явные “кружения”, “петли”, “спирали”, а именно по этим большим фигурам движется его лекционный курс, и создают достаточно свободную форму речевого произведения.

Постулаты точки начала и *pathos*'а:

1. Эта точка намеренна, непроеизводима, пуста и тем не менее всегда заполнена. Линия проводится *внутри* пространства точки. Эта точка несоединима ни с какой другой, эмпирически данной точкой.
2. Эта точка есть точка предельной концентрации сознательной жизни, точка экзистенциального *pathos*'а (С.Киркегор).
3. Эта точка есть очаг топологических преобразований и смещений, она им имманентна по своей структуре, но трансцендентна по своему точному расположению, ибо может быть и там и тут одновременно, т.е. *нигде*, она — *блуждающая* точка.
4. Эта точка может быть описана в различных терминологиях: в экзистенциальной, где она есть точка “пограничной ситуации” (К.Ясперс); в феноменологической, где эта точка есть точка, в которой идет поиск начала и “работает феноменологическая редукция”; в топологической, где это точка *длящегося события, точка мертвого времени*. Если пояснить это для себя на другом языке, скажем, на языке Пауля Клее, то мы получим описание “серой точки”, или *точки хаоса*.
5. Эта точка, раз мы ее считаем *точкой пафоса*, имеет только одно измерение — *вглубь*. На этом особенно настаивает М.М., полагая, что глубина — особое внутреннее качество этой точки. Точка как туннель, бездна, кратер, пролом, как место прохождения через тьму к новому свету. Что это значит — “двигаться вглубь”? Обычно под глубиной, несмотря на ряд физическо-телесных метафор, М.М. понимает экзистенциальную глубину, *глубину души*, глубину некоего, как он выражается, безразмерного, нулевого, всеобщего Я, Я равного Закону любого множества “я”.

Попробуем разобрать, к примеру, отрывок из книги М.М. “Классический и неклассический идеалы рациональности”, посвященный “сезанновскому натюрморту с яблоками”.

“Ясно, что это не описание или изображение Сезанном яблок внутри картины, а понимание чего-то посредством этих изображенных яблок, вернее, порождение ими понимания чего-то другого. Сезанн “мыслит яблоками”...”³

Для начала обратим внимание на то, что глагол “мыслить” получает активную психомоторную позицию, он выступает как организатор познавательной ситуации. И это действительно так: первое не мешает второму. Продолжим:

“...и в сознании реализуется нечто, к чему просто вниманием глаз мы не приходим. В этом смысле картина Сезанна не о яблоках, а это картина “яблоками о чем-то...”, т.е. выявление посредством яблок каких-то возможностей нашего зрения, которые теперь исходят из яблок и их восприятием в нас распространяются”⁴.

Прервем чтение и обратим внимание на окончание предложения. Сильный эффект производит глагол, поставленный в конце, т.е. забытый глагол, когда человек читает, читает и затем встречает глагол, который как бы забыли поставить на положенное ему место в обычной грамматической структуре. Интересный прием, потому что, когда в процессе чтения у читателя наступает усталость восприятия, оттянутая в конец предложения глагольная форма вновь пробуждает внимание и можно читать дальше.

“Но, спросите Сезанна или нас, как устроено претворение в “яблоки” чего-то другого, чтобы мы понимали и сделанное (“яблоки”), и это другое, то на это или нет ответа, или это совсем другой вопрос, вопрос совершенно других уровней сознания. Во всяком случае, на уровне понимаемых вещей (а это есть как раз один из случаев понимаемых вещей, т.е. “опера операнс”) мы должны предполагать, что в них содержится понимание ими чего-то другого и внутри них (или через них) мы можем знать что-то в мире и при этом не знать собственное состояние ума, в котором мы знаем что-то в мире”⁵.

Итак, основной ход рассуждения строится следующим образом: мы видим картину Сезанна, на которой изображены яблоки, но эти яблоки — не яблоки, а способ, каким картина нам говорит о чем-то, что в ней визуально не представлено. В момент представления нам того смысла, который “проходит” через сознание и “лежит” за яблоками, мы не знаем, что делает наше сознание, если оно смотрит на картину и что-то видит, т.е. подлинное видение картины лежит за пределами нашей способности видеть. Все это верно, в противном случае живопись не могла бы стать предметом созерцания. Но может быть

самое простое и удивительное состоит в том, что Сезанн-то *рисовал яблоки*, вот эти яблоки... Утверждать, что Сезанн рисует не яблоки, а рисует “яблоками” *что-то*, это значит вводить операцию изначального символизирования. Фактически предполагается, что Сезанн создает не живопись, а поле знаков, некие иероглифы, которые расшифровывает, допустим, философ как подготовленный наблюдатель. И вот здесь начинается то, что я назвал ранее самомистификацией, так как М.М. отрицает такой уровень восприятия, который владеет смысловым содержанием до всякой репрезентации, до рефлексии по поводу этого смыслового содержания. Сезанн действительно рисовал яблоки, но только те яблоки, которые обладают определенной плотностью, видимой, точнее, “ощущаемой” формой, что дается нам *до* яблок. Анализ М.М., как мне кажется, лучше раскроет свои возможности не на натюрморте Сезанна, а на классическом полотне, которое, как известно, полностью выполняет правило репрезентации. Однако философ пытается с помощью рефлексии открыть нам *нечто*, лежащее за пределами яблок, т.е. другую реальность, не принимая во внимание ту, на которую указывают сами яблоки. Реальность непонимаемую. В видении сезанновских яблок даны только яблоки. Мастерство Сезанна достигает совершенства в показе события, имя которому “яблоки” и которое невозможно отрицать с помощью определенной работы рефлексии. Здесь нечего расколдовывать, тем более обращаясь к анализу культурных механизмов восприятия самих яблок. Сезанн разрушает традиционную клишированную систему репрезентативных ценностей и перемещает нас своим искусством в то предобразное пространство, где смысл задается, минуя рефлексии. Сезанн демонстрирует нам то, что когда-то в средневековье называли “чтойностью”, т.е. такой неизбыточной существенностью самой вещи, где она избыточна в отношении своей формы. Яблоки Сезанна как бы говорят нам: “То, что вы видите, *есть* яблоки”. Здесь не стоит растрчивать рефлексивную энергию на “расколдовывание”. Натюрморт Сезанна не нуждается в этом, он принадлежит к области *чистого видения*. Аналогичный живописный опыт можно найти на полотнах Ван Гога. Например, в его “Виноградниках в Арле” солнце располагается не на уровне естественного зрения, чуть выше или чуть ниже линии восприятия пространства картины, а прямо против глаз наблюдателя. Нельзя смотреть открытыми глазами на солнце, но, рассматривая полотна Ван Гога, мы сначала смот-

рим прямо на солнце, а только потом попадаем в изобразительный строй. Эффект воздействия солнца оказывается первичным в силу невозможности смотреть иначе. Солнце, или прямосмотрение солнца, есть условие чистого видения.

Когда М.М. продельывает рефлексивную операцию по расколдовыванию какого-то предмета сознания, он доказывает, что орган женщины в представленном поле сознания осуществляет функцию органа мужчины. Доказав, что это *другой* орган, нежели обычно предполагающийся в натуральной психологизированной установке, он подчас не идет дальше установления двойственной функции мужского—женского. Объекты-кентавры — вот действительная онтологическая база рефлексивных операций. Однако кентаврические объекты, будучи двуположенными по отношению к познавательной ситуации, не нуждаются в пафосе разоблачения. Они не могут быть разоблачены как скрывающие собственную сущность. Конечно, все это прекрасно знает М.М. Но тем не менее в отдельных своих текстах и лекциях, еще отдавая дань “истинному” марксизму, он стремится к разоблачению. Мне кажется, что подобная недосказанность метода анализа затрудняет его переход к описанию внутренней формы кентаврических объектов, но страсть к расследованию утихает в силу какого-то отчаяния, принадлежащего иному уровню реальности, по отношению к которому трудно применить технику трансцендентального аргумента. Именно в силу этого складывается впечатление, что результатом анализа оказывается *разоблачение*. Марксистский обертон вновь слышим. Следующий шаг — это уже шаг к отказу от трансцендентальной аргументации. Рефлексия приобретает смысл только как имманентная функция распадающегося кентаврического объекта. Рефлексирующий субъект больше не имеет власти над пространством мыслимого.

Перебои сердца,
intermittences du coeur

Пруст далеко не чужд соблазнам традиционной метафизики.

Один из таких соблазнов — поиск “первоначала”. Действительно, можно ли иначе истолковать те две сцены, которым посвящено немало страниц в первом томе “Поисков”? *Сцена первая*: сцена “вечернего поцелуя”, сам рассказчик называет ее “драмой отхода ко сну”. *Сцена вторая* — это появление мира Комбре из вкусового ощущение

ния, созданного чашкой чая и кусочком бисквита Пти-Мадлен. Зачем они? Почему без них Прусту нельзя начать свое великое предприятие? Не хочется думать, что это просто ложный прием, каким Пруст пытается придать квазироманную форму своей книге, обосновывая то, что в обосновании не нуждается. Драма отхода ко сну маленького Марселя объясняется несложной коллизией семейного треугольника: желание быть с матерью перед сном находится под постоянным контролем со стороны отца. “Приходи со мной простаться, — лепечет ребенок, страшась отблеска отцовской свечи...” Но в этот далекий вечер отец неожиданно отменяет свой деспотически утвержденный запрет на прощание с матерью, вечернюю ласку, и маленький мальчик обретает желанное мгновение возврата к райскому бытию, казалось, уже навсегда утраченному; страх перед наказанием и чувство вины на время исчезают.

“Давно уже и отец мой перестал говорить маме: “Пойди с малышом”. Такие мгновения для меня больше не повторяются. Но с некоторых пор, стоит мне напирать слух, я отлично улавливаю рыдания, которые я нашел в себе силы сдерживать при отце и которыми я разразился, как только остался вдвоем с мамой. В сущности, рыдания никогда и не затихали, и если теперь я слышу их вновь, то лишь потому, что жизнь вокруг меня становится все безмолвнее — так монастырские колокола настолько заглушают дневной уличный шум, что кажется, будто они умолкли, но в вечерней тишине они снова звонят”.

Если быть внимательными, то можно заметить, что драма отхода ко сну, развертывающаяся на подмостках Комбре, наделяется крайне ограниченным пространством: все действие происходит на лестнице, соединяющей два этажа в старом деревенском доме; в полосу яркого света памяти попадает не весь дом и, конечно, не весь городок Комбре с его обитателями и страстями, а только эта лестница, “узкая поверхность”, все остальное погружено в темноту. Это пространство локализованное, жестко стратифицированное во власти отца, смирении матери и страданиях маленького Марселя. Из него нет выхода, и не потому только, что оно заперто деспотической волей отца, но — и прежде всего — потому, что это пространство складывается вопреки пренатальной логике жизни. Другими словами, вопреки запрету, отделяющему ребенка от матери, есть еще другое пространство, в котором действует сила универсально человеческая, увлекающая любые тела к вечно желаемому раю — материнскому телу. Естественно, что тот, кто, подобно Прусту, ищет начало своей жизни в драматизме детских переживаний (как бы они ни были сильны), кружащихся вокруг уже недо-

стижимого единства с материнским началом, только и способен стать рассказчиком. Прислушиваясь к собственным рыданиям и к тому, какой путь к прошлому они указывают, Пруст-рассказчик устремляется по единственно освещенному и глубокому туннелю к утраченному раю, имя которого всегда неизменно: “быть-с-матерью-во-времени-вечности”. Дело не в том, что этот путь ложен, дело в другом: на самой темной глубине туннеля происходит событие, которое для своего выражения никогда не будет иметь языка — *смерть Матери*. Это ниспадение в глубину по кривой рыдания выносит Пруста за пределы романа-произведения. Чувство вины и скорби, которое испытывает маленький Марсель, расширяя его эхо колокольным звоном, для Пруста-рассказчика не в силах вернуть прошлое в его возможной языковой полноте и радости, прошлое, которое не перешло барьер смерти матери. Вина — это автоматическая память тела, рубец, который несут в себе человеческие тела и от которого они не в силах избавиться до тех пор, пока ждут прощения со стороны Другого. Наше прошлое было бы слишком ограничено, если бы определялось только законами боли и стыда, случайной радостью прощения, если бы его можно было достигнуть только посредством туннеля рыданий...

Вот почему появляется вторая сцена и вместе с ней — совершенно иное пространство, пространство воспоминания, а не памяти, которое определяется другими законами, исключающими опору на чувство вины и ритуалы признания. Если желаешь любви, то не прислушивайся больше к собственным рыданиям, ведь они выносят приговор, локализуют твоё тело, возбуждают вину и желание прощения, страх, делая любовь сомнительной, запретной и ускользающей, удаляют от тебя то, что ты любишь и чему хочешь принадлежать. *Человек воспоминания не считает себя виновным, ему не в чем признаваться* и только благодаря этому он может вспоминать, не пугаясь случайности воспоминания, — в этом смысле он более не является культурным или моральным существом. Вероятно, именно в силу этого, становясь вспоминающим, Пруст ощущает себя исключительно физическим существом, не различающим ни добра, ни зла, и это существо бессмертно, множественно, — приют многих “я”, оно существует как те физические события, которые связываются им в единую ткань “Поисков” нескончаемым движением письма. Само явление воспоминания — не заслуга рассказчика,

не акт воли или героизма. Ведь только наличие особого материального носителя информации, располагающегося вне времени и пространства, в состоянии обеспечить связь прошлого и настоящего в любое из мгновений жизни. И Пруст находит его, точнее, оно дается ему, оно уже есть и есть всегда, нужно только вступить в него: первичный чувственный слой, состоящий из вкуса и запаха, доиндивидуальный и внесубъектный, является основным носителем информации в памяти создающей, т.е. *вспоминающей*. Итак, первоначало “Поисков” двоится: оно может быть интерпретировано как вторая сцена Пти-Мадлен, как погружение в физическую материю образа, т.е. в дообразное, хаотическое, почти броуновское движение частиц вкуса и запаха; но также и как первая сцена (“поцелуй матери”), что открывает туннель прошлого, в котором мы движемся по кривой рыданий. Итак, два пространства, *отцовское* и *материнское*, и два начала? Но так ли уж они разнятся? — ведь первое начало невозможно без второго. Запрет на близость с матерью отыгрывается в чувственной близости с материальными частицами, несущими на себе очевидные следы материнского тела.

Начало у Пруста будет определяться не близостью с Матерью, а ее утратой, смертью. И это начало все определяет, но само находится в биографическом — “реальном” — времени.

Другими словами, начало *внутри* романа есть лишь символ события, лежащего *вне* его, в реальном времени, во времени смерти матери. Вот тут-то и начинаются различные наложения образов начала, которые стоит обдумать. Пруст начинает писать роман “Поиски” после 1905 года (после смерти матери), уединяется от света и салонных знакомств, как бы исчезает из реального времени собственной жизни только ради того, чтобы успеть закончить роман. Итак, он исчез, а точнее, умер вместе со смертью матери — или перешел в другой вид существования, став орудием письма-воспоминания. Единственная цель — успеть завершить роман до собственной физической смерти, ибо болезнь, частые астматические кризы удаляют цель. Болезнь убивает даже тогда, когда на нее делают слишком большую ставку в стратегии письма. Пруст мертв, живо только письмо. С другой стороны, как только начинаются первые строчки повествования, мать больше не может умереть. Линия письма-воспоминания — это воскрешение умершей матери, поэтому вспоми-

нать значит не дать произойти этому сокрушительному событию. Нигде в романе мы не найдем упоминания о Марселе как о писателе, в романе он еще только готовится к тому, чтобы стать писателем, но так и не становится им, ибо жива мать. И пока она жива — нет нужды в письме, ибо какое письмо может быть в мире, где близость с матерью окружает всю твою жизнь? В раю нет места для письма. Пруст становится писателем только после смерти матери. Да и функция самого письма — это оттягивание будущей смерти матери, ее полная задержка, ибо ее смерть — то, что невозможно пережить, не погибнув самому. Поэтому начало письма есть установление *близости с матерью*; а к этой близости как раз и относится близость чувственная, телесная, ее повсюду ищет Марсель, чтобы реконструировать прошлое, и эта близость всегда несет в себе след события — смерти матери.

Основной след события смерти матери — болезнь. Если надежда еще сохранялась при жизни матери, то после ее смерти она рухнула. Главное — завершить произведение... Пруст остался один на один с болезнью, и болезнь стала высшим знаком того, что матери больше нет. Следует решительный отказ от продолжения лечения, Пруст запирается в свою пробковую комнату, поддерживая в ней определенную атмосферу, необходимо, чтобы жить и писать. Двойственность болезни в его биографическом и писательском опыте столь очевидна и так упорно себя проявляет, что уклониться от ее обсуждения было бы ошибкой. Ведь, с одной стороны, болезнь — тяжелая форма астмы, как я уже говорил, — остается высшим знаком утраты матери, постоянным напоминанием о том, что все физические страдания больного не только следствия углубления патологических процессов, но и выражение глубокой скорби, душевных страданий. Болезнь дает силы писать, приблизиться к утраченному, ибо Пруст движется в своем прошлом опыте по следам, оставленным своей болезнью и смертями других. Близость с прошлым устанавливает болезнь, ибо вся эта гиперчувствительность Пруста — не что иное, как проявление внутренней онтологии мира, построенного из микрочастиц-вирусов запаха, осязания, обоняния. Болезнь сближает с миром, когда острота чувственного переживания еще не может разрушить больного и даже дает ему надежду приблизиться к матери. С другой стороны, болезнь — это и знак смерти, разрыва, отторжения от матери, знак глубокой скорби и пассивности, непреодолимой *дистан-*

ции. Я хочу сказать, что все проявления, вся семиология болезни в текстах “Поисков” пересекается с образами смерти, а не выздоровления. *Болезнь получает время и образ смерти, чувственный и оптический инструментарий*. Болезнь в ходе развертывания отдельных сцен или эпизодов мигрирует из внутреннего во внешнее, из предистально ощущаемого, субъектно переживаемого чувственного комплекса в оптическое, или, точнее, семиологическое, описание. Пруст одновременно и пациент и врач: пациент желает найти в будущей смерти жизнь, врач — в хрупкости чувственных переживаний — смерть. Я бы сказал и так: вся эта наука рефлексивных медитаций, которой так блестяще пользовался Пруст, принадлежит клиническому взгляду на мир, устремленному к поиску следов смерти, и это оправдано, так как только диоптрии смерти могут дать четкое, внешнее, независимое от нас самих изображение. И настойчиво выдвигавшиеся многими исследователями гипотезы о том, что “Поиски” следует считать *неким* медицинским трактатом, исследующим трассы смерти, проходящие во времени через тела и лики персонажей, не кажутся искусственными и надуманными. Болезнь имеет свою онтологию в рамках цикла “Поисков”, свой чувственный, телесный, оптический и терминологический регион проявления, и ее нельзя рассматривать только как *внешнюю*, чисто физиологическую, “слепую” силу, вторгнувшуюся в здоровый организм. Поскольку она развивается вместе с заболевшим человеком, принимая хронические формы, а это значит захватывая его тело, режим, питание, зрение, все его чувственное пространство и самое главное — *его дыхание*, на все налагая печать смерти, “разрыва”, постольку ее уже нельзя отличить от “гиперчувствительности”, “нервозности”, т.е. от всех сверхобостренных, тончайших реакций на мир, свойственных Прусту; и в этом случае мы должны признать, что она “поселяется” *внутри* его психической (душевной) жизни. Болезнь не Внешнее, а Внутреннее душевной жизни.

Но вернемся несколько назад. Пришло время задаться вопросом: *что такое перебои сердца?* Есть несколько вариантов ответа, первый, конечно, следует из текстов Пруста:

“В этот первый вечер, *страдая от сердечной слабости и перемогая боль*, я медленно и осторожно нагнулся, чтобы разуться. Но стоило мне дотронуться до первой пуговицы на башмаке — и грудь моя наполнилась чем-то неведомым, сверхъестественным, я весь затрясся от рыданий, из глаз брызнули слезы. На

помощь мне явилось и спасло меня от душевной пустоты то самое существо, которое несколько лет назад, в минуту такого же тоскливого одиночества, в минуту, когда во мне ничего моего уже не оставалось, вошло и вернуло мне меня, а ведь это и в самом деле был я, даже больше, чем я (вместилище всегда больше содержимого, и вотместилище мне и было принесено). В моей памяти воскресло склоненное над мной изнеможением ласковое лицо бабушки, ее озабоченный и обманутый в своих ожиданиях взгляд, лицо бабушки в день первого моего приезда, не той, которой мне, к моему удивлению, было почти не жаль, за что я себя упрекал, и у которой общего с этой было одно только имя, а моей настоящей бабушки, чей живой образ я впервые после того, как на Елисейских полях с ней случился удар, обрел сейчас в нечаянном и цельном воспоминании”⁶.

“С расстройством памяти связаны перебои сердца”⁷.

“...я знал лишь, что сама смерть — внезапное откровение, каким она для меня явилась, — провела во мне, подобно молнии, по какому-то сверхъестественному и бесчеловечному графику двойную *таинственную борозду*” (курсив мой. — В.П.)⁸.

Если мы движемся далее по пути реконструкции астматической онтологии прустовского мира, то нам придется, если мы хотим быть последовательными, ввести ряд ее значимых понятий. Первое из них — *дыхательная среда, атмосфера*, то, что Ортега-и-Гассет называет “воздушной средой”:

“Пейзаж и люди, внешний и внутренний мир — все пребывает в состоянии мерцающей неустойчивости. Я бы сказал, что мир у Пруста устроен так, чтобы его вдыхали, ибо все в нем воздушно. В его книгах никто ничего не делает, там ничего не происходит, нам является только череда состояний. Да и как может быть иначе — ведь для того, чтобы что-то делать, надо быть чем-то определенным. Действия животного осуществляются целенаправленно, его поведение можно изобразить в виде прямой линии, ломающейся тогда, когда она наталкивается на какое-то препятствие, и неизменно возвращающейся, свидетельствуя о наличии борющегося с препятствием субъекта. Эта *ломаная линия*, воплощающая в данном случае действия животного-человека, или зверя, полна скрытого динамизма. Но прустовские персонажи живут *растительной жизнью*. Ведь для растений *жить — это пребывать и бездействовать*. Погруженное в воздушную среду растение не способно противостоять ей, его существование не приемлет никакой борьбы. Так же и персонажи Пруста: как растения они инертно покоряются своим атмосферным предназначениям, ботанически смиренно сводя жизнь к выработке хлорофилла, всегда анонимному, идентичному химическому диалогу, в котором растения повинуются приказам среды. В этих книгах ветры, физический и моральный климат гораздо более, нежели конкретные личности, являются передатчиками витальных побуждений. Биография каждого героя покоряется воле неких духовных тропических вихрей, поочередно взвизгивающих над ними и обостряющих чувствительность. Все зависит от того, откуда рождается живительный порыв. И как существуют ветры северные и ветры южные, персонажи Пруста меняются в зависимости от того, дует ли шквал жизни со стороны Мезеглиц или со стороны Германтов. Потому-то и не удивляет частое упоминание *côtiés*, что для автора мироздание есть *метеорологическая реальность*, но тогда все дело в направлении ветра” (курсив мой. — В.П.)⁹.

Области воздушных сред подчиняются дыхательной практике, сама же дыхательная практика *ритмизует* план чтения.

Мы читаем постольку, поскольку Пруст одалживает эти дыхательные аппараты, — а их много, — чтобы двигаться от страницы к странице и знать, что их необходимо менять, дабы чтение продолжалось, и что без них как специфической кислородной маски нельзя вступить в прустовский мир. *Intermittences du coeur* — не столько перебой сердца (в том смысле, в каком часто говорят о смятении или смещении чувств), сколько действительно момент астматического криза, который мгновенно распространяется за границу дыхательной спазмы к глубокой интоксикации, опьянению от наступающего удушья и начинает координировать в этом диапазоне страдания физической формы, текстуры, оптику, линии и остановки романного повествования:

“болезнь проникает в ритм романа, то убыстряя его, — тогда болезнь развивается то резкими скачками, то замедляясь, когда агония длится достаточно долгое время. Можно сказать, что единственными интригами “Поисков” были глухие инкубации, периоды, состояния, эволюции, клинические формы. Интриги вируса”¹⁰.

Только в этом смысле можно сказать, что М.М. не стремится читать Пруста (и может быть, это необходимо — не читать его вообще!), не пытается выйти на линию дыхания Пруста, чтобы услышать *ритм* болезни-мысли-письма, т.е. отказывается хоть каким-либо образом связывать факт болезни с фактом мысли. (На всем протяжении лекционного курса о Прусте М.М. никогда не обсуждал ни проблему болезни, ни дыхания, ни гомосексуальности.) Вот почему кажется понятным инстинктивное отворачивание М.М. от Пруста-письма с его навязчивыми фантазмами запахов и идеологией *пассивизма*, которая, действительно, не может быть понята без анализа вегетативных, минералогических, метеорологических стратегий романа. Но это *отворачивание* служит плохую службу. Топологическая реконструкция текста “Поисков”, проводимая М.М., наталкивается на ряд трудностей, совершенно, на мой взгляд, непреодолимых именно в силу того, что М.М. пытается мыслить топологические образы, исходя из положения *Субъекта*, которое, поскольку оно меняется, к прежней топологической перспективе прибавляет следующую, *топологически* с ней почти несовместимую. М.М. словно недооценивает тот факт, что топология определяется по *месту*, что она является *геометрией события, а не мысли о событии*; что невозможно ввести единые закономерности для множественного ряда событий, что не они дешифруют образную реальность, а специальные, отдельные, я бы сказал, *локальные*

топологии. Существует топология цветка (в его запахе, цвете, утреннем и вечернем освещении, на ветру или в комнате), но не существует топологии цветов (из Альбертины, ставшей розой, нельзя вывести топологию розы и Альбертины — есть только топология Альбертины-розы). Все это множество локальных топологий Пруста нуждается не в метатопологии, а в том, что вызвало их существование и необходимость, — в *дыхательной интерпретации*, без которой мы были бы бессильны постичь смысл даже отдельной фразы. Однако М.М. не принимает мир Пруста просто в силу того, что обладает другим дыханием, другим видом дыхательного атлетизма. Когда он говорит-мыслит, он стремится дышать как этический герой, а этический герой дышит дыханием Закона, которому нет дела до локальных топологий дыхания. Он дышит как говорит, говорит как дышит. Стоит напомнить себе о том, что этический герой не имеет “легких”.

Астматическое заболевание обладает своим ритмом, своей физиологической логикой. И ее Пруст пытается учесть, более того — он признает ее безусловную власть над собой. Первое и самое главное — это невозможность дышать. *Как я могу жить, писать, создавать произведение... и не дышать?* Чтобы не дышать, но жить, необходимо создать собственную среду обитания, особую среду (чье создание происходит под знаком *возвращения к матери*, комплекса Mutterleibe). Конструируется комната-среда, которая обивается пробкой как зашитой от внешнего, случайного шума (из этой немоты Внешнего лучше слышится), контролируется приток воздуха, создается особая атмосфера запахов. Пруст погружается в эту комнату как моллюск в свою раковину и наглухо закрывается от внешнего мира. Комната — вторые легкие, которые предотвращают астматические кризы. Особая гигиена, питание, прогулки. Пруст-затворник, Пруст-святой, испытывающий страдания, берет на себя еще одну роль — роль медика-исследователя, экспериментирующего с разнообразными запахами и атмосферами; запахи подвергаются почти химическому анализу, в ходе же написания романа каждое из комнатных пространств исследуется с точки зрения возможного астматического криза. Всегда должно быть нечто, похожее на *средовой контейнер*, в котором запахи и соответствующие им другие предистальные ощущения собираются с целью воссоздания жизнотворной атмосферы. Пруст не имеет дыхания, точнее, он имеет дыхание локальное, определяемое атмосферой отдельного места, и если он дышит, то одновременно и

создает то, чем может дышать. В этом смысле, вероятно, следует понимать общую стратегию его письма: направленное *против памяти*, безразличное к собственному содержанию, оно таит в себе угрозу непредвиденного астматического шока, являясь письмом против смерти — не только своей собственной, но и матери. Начало письма “Поисков” уходит под материнский покров. Пруст пишущий, но не дышащий в обычном смысле слова, всегда находится *внутри* некоей атмосферы, как я уже говорил, в средовом контейнере. С одной стороны, он полностью порывает с Внешним (отказывается дышать), но с другой — создает новую связь с ним, *овнутряет* Внешнее, превращая его в атмосферное, локальное по своим дыхательным качествам Внутреннее. Все внешнее должно быть десятки раз перепроверено, испытано, разложено на мельчайшие, молекулярные составляющие — ничто, никакое качество мира вещей не может быть принято без дотошной аналитической проверки. Для нас удивителен, например, постоянный переход Пруста-пишущего из одной позиции в тексте в другую, причем переход совершенно незаметный: от героя Марселя — к автору повествования, от автора повествования — к субъекту-аналитику. Между ощущением, только что воспринятым, и его химическим анализом нет никакой дистанции, они словно сливаются друг с другом, хотя их отличия бросаются в глаза. Создавая средовой, можно сказать, чувственный контейнер, — то, что сам Пруст постоянно называет *contenant*, — он как бы указывает со всей очевидностью (указывает нам), что его телесный опыт, я бы даже сказал, *образ тела*, является атмосферическим, средовым и не имеет никакой четко, фигурно данной формы присутствия. Во всяком случае, она нигде не ощущается в романе, и все персонажи, в сущности, это только некие атмосферные явления, *порожденные* столкновением разнозаряженных частиц (прошлого и настоящего); отдельная фигура здесь — только емкость, футляр, коробка, нечто подобное сосуду или закрытой вазе, наполненной единым переживанием, и пока оно живо — “жив” и персонаж, вещь, само воспоминание.

“...жесты и более простые действия заключены словно в *тысячи закрытых ваз* (vases clos), каждая из которых заполнена цветовыми ощущениями, запахами, температурой вещей, абсолютно отличных друг от друга; вместо того, чтобы подсчитывать количество ваз, расположим их на всю высоту наших прошлых лет, в течение которых мы не прекращали изменяться, происходило ли это только во сне или размышлении — не важно, они располагаются на высотах столь различных, что дают нам ощущение удивительно изменчивой атмосферы.

Правда также и то, что эти изменения мы переживаем незаметно; но между воспоминанием, которое приходит внезапно, и нашим актуальным состоянием, то же самое отличие, как между двумя воспоминаниями о прошлых годах, местах, различных часах жизни — дистанция остается такой, что ее достаточно, даже не в силу какой-то ее особой уникальности, чтобы сделать их несравнимыми друг с другом. К тому же, если благополучно забытое воспоминание не в силах связать нас с каким-либо местом, вырвать звено из цепи между ним и настоящей минутой, если оно так и остается в своем месте, да, если оно сохраняет дистанции и уединяется от нас среди холмов или на вершинном пике, то нам потребуется *разом вздохнуть в себя новый воздух (tout a coup respirer un air nouveau)*, точно такой же, каким мы некогда дышали, и он более чист, чем воздух поэтов, которые напрасно пытаются найти его царство в Раю, воздух, который может дать ощущение более глубокого обновления, только если им уже некогда дышали, поскольку истинным раем можно считать лишь тот, который мы потеряли”¹¹.

М.М. читает, читает с остановками, готовясь мыслить отобранное, действительно читает, более или менее удачно для себя, страницу за страницей, не давая себе пощады, не отступая в сторону ни на шаг, — ни дня без прочитанной (откомментированной) страницы. Читая стенограммы лекций М.М., я не перестаю все более в этом убеждаться. Вероятно, он так и не отошел на достаточное расстояние от Пруста, чтобы сказать: это он, а вот я. Пруст проявляет себя его Другим, ближайшим Другим. Так мы вдруг оказываемся в совершенно иной ситуации: необычный опыт биографического смещения, когда чужая жизнь непозволительно близко — в основном через языковые максимы — начинает вдруг свое движение и затрагивает М.М. не просто по касательной, а *пересекая* и соединяя между собой то, что было действительно пережито, и то, что не может быть пережито никогда. Соединяет, разъединяя, но и спасает, ибо ты уже не один...

Чем больше вчитываешься в лекции М.М., тем в большей степени осознаешь задачу, которую он ставил перед собой в прустовских медитациях: создать *физическую экономию этики*. Не просто свести все этическое, этос собственной мысли к набору прозрачных максим в стиле Ларошфуко, а показать, если это действительно этические максимы, на каких физических, чувственно-телесных, пространственно-временных, топологических принципах они зиждятся. И это этика усилия, я бы прибавил, усилия *героического*. Все разобранные выше медитации вокруг *точки начала* говорят только о том, что она существует, пока ее переживают, т.е. не дают ее заместить, удвоить, рассе-

ять в пространстве-времени, закрыть образом и т.п. *Эту точку держат открытой, как рану, а может быть и так, как держал древний титан небесный свод*, т.е. великим напряжением сил. Во всяком случае, она остается открытой, незаполненной, готовой принять любое содержание, потому что ее удерживают в открытости. И это может сделать только этический Герой, не герой мысли, а именно герой *этический*, ибо эта точка воплощает одновременно и Закон топологический (так устроен мир человеческий) и Закон этический (поскольку он так устроен, следует вести себя именно так, а не иначе, если хочешь остаться человеком). В таком случае это будет не просто этический Герой, но и *конструктор топологических машин*. Ведь задача, которую формулирует в начале своей работы М.М., — это создать *топологию пути Я* (психологического). Не столько “топологию” Пруста или Мамардашвили, а именно топологию пути — нейтральную и открытую для любого “я” и его множественных воплощений. В таком случае наша задача ограничивается тем, что я бы хотел назвать *диаграмматическим следованием*, — каждый поворот мысли должен запечатлеться в диаграмматической карте, которая хоть отчасти укажет нам на “истинную” топологию пути. М.М., как он это постоянно демонстрирует, пытается утвердить, в сущности, один интерпретационный цикл: *выделить* высказывание из общего контекста (стратегии прустовского письма), но выделить, исходя из его *диаграмматических*, если хотите, топологических свойств, т.е. установив, *насколько оно может быть диаграмматически интерпретировано*; и если это (приведение геометрическо-пластических образов) оказывается возможным, то следующим шагом становится развертывание смысловой структуры высказывания по его топологическому образу (я бы сказал, алгоритму). *Топологический* (диаграмматический) *костяк будет внутренней формой высказывания, пластически ритмизирующей его возможное смысловое содержание*. Между топологическим и этическим не предполагается никакого разрыва: каждое измерение равно себе и *другому*.

Можно ли сказать, что М.М. чему-то учил? И да, и нет. Даже его подчеркнутый сократизм не дает нам основания утверждать, что он чему-то учил с точки зрения достигнутого результата или обретенной *истины*. Это было для него, как мне кажется, недопустимо. И тем не менее он учил — прежде всего

“правильному” отношению к делу мышления. Но это правильное отношение не имело строгих правил и сводилось к опыту экзистенциального переживания мыслимого. В центре его многолетних поисков — ответ на вопрос: *кто и как мыслит? Кто тот, который берет на себя смелость начать мыслить, и как он это дело мысли делает, если он призван к нему?* Мысль, высказанная теми мыслителями, которых он почитал как великих философов (Декарт, Сократ, Кант, Пруст), никогда не представлялась *данной, готовой*, раз и навсегда сделанной. Конечно, он должен был считаться с тем, что философская мысль обретает письменную и понятийную форму, становится формулой, запечатывается в терминологическом порядке интерпретаций. Однако это уже не мысль, а что-то оставшееся от мысли, на нее указывающее, но тем не менее — не мысль. Вот почему М.М. дискриминирует готовую мысль, видя в ней только символ некогда состоявшегося события мысли. И требуется пройти путь к той мысли, событию мысли, что открывается в последовательном и терпеливом развертывании значимых слоев символа. Не мысль завершенная, а мысль длящаяся и будет, собственно говоря, мышлением. Поэтому отношение *мысли к мысли* проблематизируется в *меж-мыслимом*, экзистенциальном пространстве ее начала: “мыслью нельзя породить даже мысли”¹². Тогда легко устраняются все возможные упреки в том, что М.М. подменял собой (своим экзистенциальным переживанием) философскую мысль того же Декарта или Пруста и что его интерпретации неадекватны и слишком субъективны. Ведь так и *должно быть*: мысль не воплощена во времени настоящего — том времени, где я начинаю мыслить; *не-воплощенная*, лишенная плоти настоящего, т.е. движения во времени настоящего, она может быть только следом, шифром, символом события, но не является мыслью в готовой форме — для всех времен и народов. *Невоплощенная мысль должна быть воплощена*. Послушаем М.М.

“Декарт требует от себя отдачи в невербальном, отдачи верить себе (Пруст, кстати, такую веру называет “экспериментальной”. — В.П.), чтобы поместить свое “видение” (прозрачное для “я”-существую) и себя как живое, целостное существо там, где, казалось бы, все занято ответами и образами-оболочками, которые можно получить рассудочно-удачной комбинацией из всей массы уже имеющихся слов и значений для любых предметов. Он как бы *могучими плечами* мгновения-одновременности с “естественным светом” раздвигает *вязкую, слипшуюся тяжесть мира* — будь то детство, язык, память или же схоластическая сумма всей учености его времени. *Ибо познания нет (как нет и волеия), если я не займу собой своего места (с риском и ответственностью)* для

познания того, что сам вижу и переживаю, собственного состояния, того, что я знаю только из себя или чему могу дать родиться” (курсив мой. — В.П.)¹³.

И далее еще более отчетливо проступает доктрина *воплощения мысли*:

“...нужно телесно *втиснуться* между глыбами мира, встать на ожидающее тебя место, и тогда — впереди тебя рождается мысль. Поэтому приходится себя преобразовывать, и это вполне реальный и, очевидно, физический процесс, где слово “физика” имеет, конечно, условный смысл, но применяем мы именно его” (курсив мой. — В.П.)¹⁴.

М.М. вводит понятие (точнее, образ) собранного субъекта, субъекта мыслящего, или, иначе, субъекта в чем-то близкого известному философскому персонажу — господину Тэсту Поля Валери. Этот субъект удивителен не тэстовской пассивностью, я бы даже сказал, женственностью, а своим усилием, *мета-физическим атлетизмом*. Ведь чтобы удержаться в равновесии в той точке, где удержаться можно, только *полностью* собрав себя как мыслящее существо, необходимо действительно осуществить ряд “физических” преобразований чисто атлетического свойства. Нужно иметь “могучие плечи” и *быть ловким* в прыжках, погружениях, вращениях, круговых движениях и петлянии: *то, что тобою мыслится, не должно заставить тебя врасплох, более того, ты должен всегда опережать мыслимое “физически” реализуемыми метафорами*. Язык, или говорение, становится сценой, где упражняется атлет мысли. Отношение к любому повороту мысли завоевывается *усилием во-площения в мысли* некоего телесного образа, экзистенциально пережитого, без которого мысль не смогла бы существовать ни мгновения. Если такие философские персонажи как Декарт или Пруст появляются на сцене мысли М.М., то они не принадлежат себе ни исторически, ни биографически, подобно тому как не принадлежит себе М.М. *Фигура собирающего себя субъекта* является, в сущности, *нейтральной персонажной формой, открытой для любых других персонажей философского календаря*. Но говоря здесь о “сцене”, “фигуре”, “атлетизме”, я вовсе не имею в виду их какое-то пространственно-физическое воплощение в структуре метафорического высказывания. Ведь сказано, что сцена, где дается представление, есть *интервал*, меж-мыслимое, но и внепространственно-временное воплощение моего мыслящего Я в мысли. И этот *интервал* (или точка равнодействия, точка интенсивности и т.п.) имеет не хронологическую, а *топологическую размерность*. Утопия персонажа

— в этой размерности. Будучи в мысли, мы не должны производить ни одного автоматического, случайного движения. Надо убить в себе марионетку — задача действительно почти неразрешимая или, во всяком случае, требующая всей энергии жизни. Но как тут не заметить некий подвох: ведь само мышление должно быть воплощено, обрести свою плоть в звучащем движении слова. *Слово — плоть мысли*, так как мысль, действие мышления предполагает участие плоти. *А что такое плоть слова?* Это, конечно, не только разного рода остаточные явления и неудачи конкретного произнесения, но прежде всего психомоторное содержание образов мысли (образом мысли я бы назвал метафорическое выражение понятийных значений). В таком случае философский персонаж будет удивительной марионеткой, которая изобретает движение, жест в момент его воспроизведения. *Каждый раз жест производится как бы из двигательного ничто, т.е. из себя самого, и это непостижимо, ибо если бы такое было возможно, то никакое движение не могло бы ни начаться, ни закончиться.* Жест отменял бы другой, ибо другой был бы совершенно “новым”, как и тот, который им отменяется. И лишь в топологической, а не линейной размерности никакой жест не отменяет другой, а, напротив, дополняет и удерживает его. В таком случае Я, которое мыслит и собирает себя в мысли, не является статически укрепленным в одном трансцендентальном месте, доступном обнаружению. Когитальное Я *мерцает*, то появляясь, то исчезая, оно импульсивно, ибо Я также начинается *впервые* с началом мысли и исчезает вместе с ним, чтобы тут же вновь возникнуть. *И все эти Я есть сменяемые состояния сознания*, которые вошедшая в мысль субъективность собирает вокруг себя, не давая им исчезнуть. Если я верно двигаюсь за мыслью М.М., то Я, которое он утверждает в интервале между двумя мыслями, не является синтезирующим (собирает вокруг себя — это не значит что-то синтезировать), а скорее покоящимся на неизменности самого акта его появления. *Непрерывная являемость моего Я в различных актах мысли говорит мне о том, что мое Я, повторяя свое явление, остается несводимым к некоему моему единственному Я.*

То, что М.М. называет, вслед за П.Валери, “эготизмом” — развитием сознания для целей познания, — можно определить еще как “внутренний опыт”, как некую несводимость моего

присутствия к собственной мысли. Нет ничего, что бы могло расторгнуть этот союз. Но так ли он прочен, не предполагает ли его защита от разрушения извне выработку отношения к языку, — языку, берущемуся в одном из своих фундаментальных проявлений, — *речи*. Речь, которая мыслит, т.е. нечто такое, что не позволяет языку сковать и подчинить себе движение мысли. М.М. почти никогда не упоминает о том, что весь его философски представляемый внутренний опыт мысли погружен в поток речевого движения. Вот я говорю, говорю-мыслю, и если я делаю акцент только на движении мысли, то забываю про то, что я говорю. Но ведь я говорю все время, пока мыслю, а точнее, я мыслю, пока говорю. Мыслительный акт М.М. *неотличим от речевых движений*, которые он непрерывно совершает, чтобы удержать мысль. И в то же время эта речевая стихия, среда, в которой рождается мысль, им не замечается. Почему? Ведь очевидно, что, когда я говорю, я переживаю нечто вроде патетического состояния, выхожу из себя; моя речь, пускай даже обращенная не только к Другому, но и к себе как Другому, оказывается *вне меня самого* (если я только попытаюсь представить себя существом молчащим, когда другое существо, говорящее, в это время говорит; и эти два существа не могут существовать в одном моменте времени: *или я говорю и тогда я не молчу, или не говорю, но тогда я молчу*). *Речь — это нечто Внешнее мне, ибо во мне есть еще существо, которое может молчать и никогда не говорить.* Мой вопрос заключался бы в том, почему это странное и вечно молчащее в нас существо, не могущее говорить, не только не замечается М.М., но и остается вообще за пределами его экзистенциального переживания мысли? Ведь именно это существо обнаруживает говорение мысли вне нашего Я. Слушая себя, прислушиваясь к тому, что я говорю (конечно, после того, как я что-то сказал), я *вдруг* узнаю, что все высказанное мною лежит как бы далеко за пределами моего отношения к себе, и в то же время, поскольку я говорю, оно является более внутренним для меня, чем мое молчащее существо. *Внешнее*, речь, которая удаляется от меня со скоростью дыхательных ритмов, является *Внутренним* моего самого ближайшего к себе отношения, которое я нахожу в своем молчащем, слушающем Эго. Все тот же ницшевский вопрос: *кто говорит?* Если М.М. говорит о том, что всякая мысль, раз она является мыслью, не может не быть *объективной*, и в силу этого мой экзистенциальный опыт объективирован в мысли и, сле-

довательно, также *объективен*, то тогда непонятно, почему речевой пафос мысли не имеет к мысли никакого отношения?

С нашей стороны в данном случае была бы оправдана попытка развести мысль и речь, в которой она себя впервые высказывает. Развести с той целью, чтобы указать на *чистую мысль, ничем не обязанную тому, что ее порождает, — речи, которую произносят*.

Чтобы начать говорить, надо попасть в то, что Киркегор называл *точкой пафоса* (аналогичные определения, но уже как мысле-движения, мы находим у М.М.). В точке пафоса становится *возможной* речь, прежде всего *само говорение — говорение в мысли и мыслью*. Смысловые структуры тогда могут быть интерпретированы по точке пафоса: пока я говорю, я мыслю. Или иначе: важно начать движение, перешагнуть порог языка как непреодолимого формального порога мысли, т.е. важно *начать говорить*. И раз я начал свою речь, то мой путь будет определяться не конечной целью — выразить именно *это* или *то*, что уже готово для выражения, что уже было помыслено неизвестно где и когда, — а тем, что я на свой страх и риск его прокладываю. *Зависимость мысли М.М. от речевого произнесения настолько высока, что было бы неверно обсуждать лишь то, что он говорит, освобождая его от ответственности перед собственной речью*.

Эффект аудитории

Было бы слишком поспешно определять мысль и ее поддерживающую — даже “рождающую”

— речь в терминах единства. Более того, важно обнаружить противодвижение между мыслью и речью, их вероятное драматическое несовпадение, ибо мысль по определению (раз она к тому же еще претендует на то, чтобы стать мыслью мысли) пытается и должна освободиться от речевых импульсов, отклоняющих ее направление, импульсов, невозможных без участия тела, и прийти в конечном итоге к чистой и ясной форме выражения. Но это не удастся сделать, поскольку мысль все же остается в стихии речевой формы и не может ее покинуть, ибо там, где она была бы себе равна и нейтральна, она уже не мысль. Вспомним одно из требований М.М.: мыслить можно только экзистенциально. А это значит, если я правильно понимаю, что

мыслит не мысль — мысль *мыслится* ее *переживанием*. Переживание не только открывает путь к мысли, но и противостоит ей. Сколько мыслей невозможно помыслить из-за того, что мы не имеем к ним экзистенциального отношения! Мысль М.М., постоянно возвращающаяся к себе, своей точке начала, никогда не приходит к ней, а если и достигает того, что можно признать за точку начала, то сама эта точка теперь располагается чуть в стороне и даже в другом месте, *другом начале*. Все отклонения, переживаемые мыслью на пути к себе, вызваны силой речевых, телесных кривых мысли. Мы знаем, что М.М. мыслит *вслух*. Можно было бы предположить, что он просто делает доступной для нас собственную мысль, которая, прежде чем быть произнесенной, уже как бы проговаривается молча и всегда уже есть до всякого произнесения. Но это совершенно неверно. *Мыслить-вслух — так только и можно мыслить; мысль должна рождаться в самом акте произнесения — не “до” и не “после”*. Мыслить-вслух — это не столько “озвучивать”, сколько *переводить* мыслимое — если не в собственный слух, то *в слух-для-других*. Произносимость есть неотъемлемое качество мысли; и поскольку мысль произносима, она обязательно обращена к кому-то, без кого мысль не может состояться.

Неотъемлемый и всегда желательный референт мысли-речи М.М. — аудитория. Собеседник — Пруст, Кант или Декарт — это особый собеседник, встреча с которым требует определенных интеллектуальных и нравственных усилий, даже преодоления времени и пространства, не говоря уже о своей идентичности (национальной или профессиональной). Эта встреча, раз она случилась, не требует аудитории, т.е. не требует какого-либо другого пространства, кроме пространства самой встречи. Совсем другое дело — аудитория: место, где мысль разворачивает себя, научая других быть и мыслить. Две совершенно отличных стратегии, вместе с тем обоюдно принадлежащие высказанной мысли. Но есть еще одна кривая мысли-речи, которая стремится замкнуться на себя и принадлежать только тому, что мыслится, — *кривая мыслимого*, ничего “не знающая” ни о собеседнике, ни об аудитории, в которой придется читать лекции. Все эти отклонения, которые претерпевает мысль, отличаются по дугам возвращений к начальной точке мысли и никогда не совпадают в одном горизонте. И мы тоже должны считаться с этим. Мысль, которая рождается в произнесении, рождается “здесь-и-сейчас”, — современна, находится в движении, со-вре-

менном переживаемому мгновению мыслительного акта. М.М. постоянно оговаривает это принципиальное для него условие: со-временность мысли. Допустим, я читаю Пруста; вот фраза, которая вдруг остановила меня ("затронула", "поразила", "повергла в растерянность"), т.е. в этой остановке я ее пережил, но, конечно, не как Пруст, а только так, как я могу ее пережить. И что же дальше? А дальше это переживание фразы становится точкой начала мысли, но уже *моей*; и переживание чужой мысли начинает нас удалять от самой этой мысли, вдруг встреченной на страницах "Поисков". Следующий момент в преобразении чужой мысли наступает, когда я начинаю говорить, и то, что в ней еще сопротивлялось мне и действительно было *чужим*, полностью растворяется в моем речевом произведении, которое не только состоит из других слов и способа их соединять в речь, но и из других переживаний. Итак, как мне представляется, мысль, выраженная речевым движением, закрывается от нас полупрозрачными пленками ее странных отклонений от собственного пути *к себе*. Аудиторный эффект создается несоединимостью этих отклонений, их разнонаправленностью, так как одни значения мысли-речи идут *прямо* к нам, к тем, кто слушает, другие *вдоль* — к месту встречи с Прустом-собеседником, а третьи *обращены только к себе* и образуют собой поле *мыслимого*, нейтрального по отношению к первым двум отклонениям мысли. Я выстраиваю этот порядок мысли-речи М.М. для того, чтобы показать ее *общее движение*, которое отнюдь не является единым в себе, хотя и принадлежит во времени одной-единственной речи, одному речевому произведению. Более того, я бы сказал и так: хотя мысль и рождается *из* речи, она всегда ей *противостоит*, как может противостоять внутреннее внешнему, если под внутренним мы будем понимать не столько мысль, сколько переживание мысли. Разве это не задача — мыслить для удержания мыслимого в его *первом* переживании? Каждая — даже самая далекая — дуга отклонения (аудитория) *противостоит* мысли и ее поддерживает: *противостоит* — так как не дает мысли прийти к завершению, *поддерживает* — так как позволяет разрастаться речевому пространству, вовлекая в него благодарных слушателей, соперечающих усилию мыслеполагания (и совершенно неважно порой, насколько эта речь понятна, *важно, что она пережита*). В таком случае манера говорить, дикция и ритм речи, жесты, сама фигура говорящего, — "психологический облик", — все это

вместе оказывается источником суггестии, достаточно длительной для того, чтобы мысль, окруженная дополнительной энергией внешнего участия, начала движение к себе.

1. Ницше Ф. Сочинения в двух томах, т.2. М., 1990. с.700—701. (перевод уточнен. — В.П.)
2. Там же, с.490—491.
3. Мамардашвили М.К. "Классический и неклассический идеалы рациональности". Тбилиси, 1984, с.68.
4. Там же.
5. Там же.
6. Пруст М. Содом и Гоморра. М., 1987, с.169.
7. Там же, с.170.
8. Там же, с.173.
9. Ортега-и-Гассет Хосе. Философия культуры. М., 1991, с.182—183.
10. Behars S. L'Univers medical de Proust. P., 1970, p.243—244.
11. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III. P., 1954, p.870.
12. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М., 1993, с.182.
13. Там же, с.179.
14. Там же, с.182.

VIII. Роман-лицо

Марсель Пруст

Пруст усматривает в “Поисках” особый “оптический инструмент”, действие которого определяется телескопическим принципом. И это не метафора, точнее, не только метафора. “Поиски” Пруста посвящены исследованию лица, проблемный контекст романа может быть описан в метафизике явления: лицо как сгущенный в себе образ всего того, что проявляется от имени человеческого, лицо как чистое явление бытия, лицо как модус явленности смысла вообще и т.п. Как видеть лицо женщины, мужчины, пейзажа, вещи и в каких режимах восприятия это видение может стать возможным, чтобы осуществилась так называемая явленность бытия? Выделим предварительно еще не режимы, но фазы видения о-лицетворенных объектов, т.е. таких объектов наблюдения, чья явленность зависит от некоего первоусловия — от предваряющего само бытие существования чистого лица (прозрачно-светлого экрана), которое преддано, или, иначе говоря, просто есть, существует, “бытийствует” до всяких его возможных олицетворений в чем-либо. ЛИЦО как мерцающий прозрачный фон бытия всегда уже есть в мире. Собственно, для меня, исследующего “Поиски”, это лицо задается как некая трансцендентальная схема, определяющая все мои аналитические пути.

Первая фаза: ауратизация объекта посредством имени (называния), освобожденного от конкретного референта, имя в этой фазе еще плавает в пространстве воспоминания,

не поддающегося никакой эрозии со стороны времени. Имя в данном случае есть “лингвистическая форма” произвольного воспоминания (Р.Барт). Оно представляет лицо или то, что можно назвать сверхлицом.

Вторая фаза: имя получает конкретного референта; эта фаза характеризуется “столкновением” имени, которое ищет возможности выразить во всей полноте отсутствующее сверхлицо, с реальным о-лицетворенным объектом — маской. Маска стремится уничтожить имя как уникальный знак сверхлица; имя не соответствует реальному лицу, которое его носит, более того, ауратическое измерение самого имени как уникального означающего распадается или сводится к одному — к маске. Маска закрывает собой путь к лицу персонажа, и требуется новое усилие, чтобы проникнуть за маску. Возникает продуктивная оппозиция маска—тело—голос, маска распадается как универсальный интегратор телесных событий, ибо она и родилась лишь для того, чтобы означать появление Другого в опыте рассказчика, а не для того, чтобы являть его сущность. Это своего рода оживление Другого, он больше не нечто, себя пережившее и себе посмертное, он более не “мумия”, а нечто подобное живому существу, обладающему телом и голосом. Голос Другого — это его самооживление, но без ауратизации на поверхности маски; можно сказать, что в этом случае появляется иной тип олицетворенной поверхности — сонорная и телесно-мимическая. Другими словами, проходя эти фазы, мы как бы прослеживаем вместе с Прустом глубину олицетворенности отдельного персонажа.

Лицо-Альбертина. Первый принцип: белая туманность лица и два сияющих глаза. Можно проследить, как двигалось, жило, меняло свои многочисленные планы в глазах рассказчика лицо Альбертины на протяжении всего времени романного повествования.

Воистину лицо человеческое подобно божественному лику из восточной теологии; это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно”¹.

Видение Пруста *телескопично*, это видение посредством аффлектирующего телескопа, т.е. такое, которое в силу своей направленной чувственной интенсивности (например, любовь-ревность) изменяет и того, кто видит, и то, что он видит, как если бы световой луч, проходящий через линзы телескопа, искрив-

лялся под воздействием причин, к самому оптическому устройству не относящихся. Вероятно, только из-за этого искривления далекий образ хотя и приближается, но по мере приближения дефокусируется, расплывается по краям, начинает мерцать и струиться. И чем удаленней астрономический объект желания, тем более расплывчатым становится зрительное поле, тем ограниченнее наша способность улучшить резкость и тем бессильнее становится сам акт зрительного усилия. Пруст постоянно напоминает о том, что его роман — это своего рода *оптический инструмент*², достаточно мощный, чтобы приблизить *прошлое* переживание и преодолеть бесконечное расстояние, нас от него отделяющее. Но не следует забывать, что это преодоление возможно лишь в том случае, когда оптическое устройство способно порождать различные чувственные эффекты. Альбертины еще нет, но уже есть *лицо — очертания и два глаза*. Бесформенная стайка девушек, что резвится на пляже Бальбека, образует

“что-то вроде *белеющего созвездия*, в котором можно было различить *два глаза*, блестящие ярче, нежели другие, лукавое лицо, белокурые волосы — различить и тотчас снова потерять из виду, мгновенно слить их в одно внутри расплывчатой молочно-белой туманности...”³.

Мало этого, перед нами не просто *белое пятно*, это еще и вид материи со своей плотностью и консистенцией:

“Тогда мелькающие девочки находились на нижней ступени развития, на которой своеобразие еще не накладывает отпечатка на каждое лицо. Подобно примитивным организмам, у которых индивидуальное само по себе не существует, у которых оно создается не столько каждым полипом в отдельности, сколько состоящей из них колонией полипов в целом, они жались друг к дружке. Время от времени одна из них валила наземь соседку, и тогда дикий хохот, — а смех был, кажется, единственным проявлением их внутренней жизни, — всколыхивал их всех одновременно, стусевывая, сливая эти нечеткие гримасничающие лица в *студенистость единой грозди, искрящейся и дрожащей*”⁴.

Итак, сначала лицо Альбертины словно совпадает с пляжами Бальбека (*лицо-пляж*) и его невозможно выделить из колеблющегося, меняющего свои оттенки белеющего фона, в котором движутся тела, позы, жесты, просверки глаз, образующих “*стайку девушек*”. Однако постепенно этот астрономический объект изменит свою небесную траекторию и приблизится к наблюдателю, но уже по другим законам оптики, и тогда из “*молочной туманности*” выделятся отдельные лица, а в них — только им присущие особенности, детали, планы, ракурсы и т.п. *Дистанция сократится*, но это уже не будет сближением телескопического свойства. Оптическая (зрительная) дистанция

сократит расстояние от отдельного лица, но только потому, что вступит в действие другой закон его существования — *будущая смерть*. Две дистанции аффектированной чувственности, одна в одной: телескопия нас сближает, удаляя, ибо тот тип чувственности, который обеспечивает подобное сближение, не имеет ничего общего со зрительными механизмами восприятия; микроскопия наблюдения будет, собственно, иной формой чувственности, *чисто зрительной*, которая, постепенно стирая астрономическую ауру с объекта лица, даст ему возможность перейти в земное время, *время смерти*, а именно оно — и только оно — сближает нас с чужим лицом как испещренным все более точными и обязательными знаками его индивидуальности.

Две важных цитаты из “Под сенью девушек в цвету” (важных потому, что они намечают наиболее часто повторяемую тему всех “Поисков”: *тему смерти лица в радикальной оппозиции к его “живому” присутствию-в-мире*):

“Мужчины, юноши, женщины старые или зрелого возраста, от общества которых мы как будто получаем удовольствие, представляются нам расположенными на плоской и непрочной поверхности, потому что мы их осознаем через зрительное восприятие, и только; но это же зрительное восприятие становится как бы посланцем всех наших ощущений, едва лишь оно обращается на девушек; наши ощущения открывают в них различные обонятельные, осязательные, вкусовые свойства, которыми можно наслаждаться даже без помощи рук и губ; и умеющие благодаря искусству транспонировки, благодаря гениальному таланту синтеза, которым отличается желание, воссоздавать по цвету щек или груди прикосновение, пробование, защитные касания, — наши ощущения придадут девушкам ту же медовую густоту, какую они образуют, когда берут цветок в розарии или когда пожирают глазами гроздь на винограднике”⁵.

“Двигаясь за пределы сознания, любопытство, пробуждаемое в нас любимой женщиной, идет дальше ее характера, и если бы мы и могли на нем остановиться, то, конечно, не захотели бы. Предмет нашего волнующего исследования важнее свойств характера, похожих на ромбики кожного покрова, различные сочетания коих составляют цветовую неповторимость плоти. *Лучи нашей интуиции проходят сквозь них, и изображения, которыми они нас снабжают, не являются изображениями чьего-то лица — они воспроизводят мрачное и горестное единообразие скелета*” (курсив мой. — В.П.)⁶.

Лицо индивидуально, но не единично, оно *множественно*, и поэтому никогда не совпадает с собой. Пруст заметил, что мы стареем не оттого, что действительно состарились, а оттого, что больше не в силах удерживать *дистанции жизни*, которыми мы защищаемся от взглядов других. Образ лица, приносимый взглядом Другого, не должен стать нашим лицом.

“Некоторые мужчины и женщины становятся в старости непохожими на себя; а ведь когда-то их манеры были столь утонченными, а лица — столь юными. Но

для того, чтобы продолжить разговор о них, стоит приблизиться вплотную к гладкой коже лица, его прекрасным контурам, и тогда оно окажется совершенно иным, — вегетативной поверхностью, чем-то подобным тому, что мы видим под микроскопом, когда разглядываем с его помощью каплю воды или крови. Тогда можно было заметить множество жировых пятен на коже, которая представлялась гладкой, и они вызывают отвращение. Линии лица не сопротивляются этому увеличению. Линия носа при близком рассмотрении разрушается, округляясь, покрывается все теми же жировыми пятнами, которые остаются от того, что было недавно лицом; глаза убираются под мешки, и они разрушают сходство этого лица с тем, которое мы ожидали встретить... их лица были юными при взгляде издали, и возраст их увеличивается по мере роста изображения всего их облика (*figure*) и возможности исследовать его в различных планах... вот почему их старость, подобно появлению инфузорий в капле воды под микроскопом, была вызвана не столько пережитыми годами, сколько — в зависимости от положения наблюдателя, — степенью масштаба (*du degré de l'échelle*)”⁷.

Формула смерти физиогномически проста: один человек — одно лицо. Как только между лицом и его образом устраняется последняя дистанция и они как бы “остывают” друг в друге, мы мертвы. Вот почему, пока мы еще *есть, существуем*, мы так упорно сопротивляемся собственной идентификации (прекрасный пример — фотография для паспорта, по которой нас опознают, идентифицируют, и где случайный образ, фотоотпечаток, играет роль нашего лица). Не знаю, прав ли я, но мне кажется, что работе фотохудожника над портретом должен сопутствовать легкий страх перед возможным омертвением лица, а точнее — полное осознание того, что тот, кто захвачен фотографическим воодушевлением, является “агентом смерти” (Р.Барт)⁸. Стоит, вероятно, попытаться с той же скрупулезностью, как и Пруст, учесть метафизические следствия из этого факта. Оптический инструмент Пруста — достаточно странное устройство: соотношение линз наблюдения в нем крайне неустойчиво и полностью определяется позицией наблюдателя, который то сближается, то удаляется от наблюдаемого лица, делая это то слишком быстро, то слишком медленно, то застывая, то повисая... Прустовский наблюдатель видит в масштабе собственного аффекта, точнее, в прямой зависимости от его *интенсивности*. Если что-то и может помешать ему удалить близкое в даль воспоминания, так это — *линза смерти*. И теперь он обречен видеть только ею — как фотограф. А фоторабота смерти видна всегда: омертвение в лице опадает в собственный след, глубокую морщину, которая ограничит живую пластичность и чистоту кожи, явив процесс иссыхания, заострения, огрубления черт лица. Скоро оно, *это* лицо, застынет навсегда. Энергия смерти. Благодаря будущей смерти лицо начинает скорбный путь к себе по спирали жизни,

и как только это возвращение состоится, лицо станет собственным образом, выступит в обличье трупного слепка. Магия мертвого. Привлекает ли она Пруста-фотографа? Одно ясно: лицо для него не только важно как *живое*, существующее словно без черт, *атмосферно*, в поле синестетических аффектов, но и как *лицо геологическое*⁹, т.е. как лицо, которое может быть описано только в геологических терминах (во всяком случае, им используется терминология, которая каждый раз констатирует на исследуемом лице все новые и новые отложения мертвого, а эта терминология может быть не только геологической, но и *медицинской* по преимуществу). Лицо великой Берма покрывается смертельной тенью (*la mort sur le visage*):

“Умирающие глаза жили относительно самостоятельной жизнью по контрасту с этой окостеневшей маской лица и слабо блистали, подобно отблескам на коже змеи, спящей среди камней”¹⁰.

Известна страсть фотообъектива к запечатлеванию уже мертвого, того, что было живым еще мгновение назад. Фотография всегда — негатив, но никогда — позитив. Живое — лишь неуловимый остаток воспоминания, бессильный, чуть колеблющийся в нашей зрительной памяти и, в сущности, обреченный; мертвое же — это основа, структура, “последняя правда”, закон. Конечно, чем в большей степени ощущается превосходство физиологической выразительности над герменевтикой лица, тем труднее вернуть лицо в подвижные диалогические планы, заставить его говорить, гримасничать, “жить” в мертвом, не обращающая внимания на этого жестокого вопрошателя о смерти и жизни, каковым является фотообъектив.

Полный пробег серии завершается радикальной трансформацией лицевого образа (“смерть бабушки”). Первое лицо — смертная маска, угнетающая нас физиологией мертвого, — может быть стерто, *выбелено*. Соккрыть смертные следы, не просто соккрыть, но и сохранить. Иногда сочувствуешь желанию фотохудожника опередить смерть, с которой так тесно связана жизнь, успев выбелить, заретушировать ее траурные знаки. Лицо, меняясь от плана к плану, начинает мерцать выбеленным, стирая в себе следы мертвых отложений. Конечно, процесс стирания не в силах устранить смерть, им задерживается ее приход, будущий триумф, и, может быть, фотохудожник не в силах скрыть удовольствие от этой игры в задержку. Первый шок,

испытанный Марселем, — шок не от “посмертной маски”, а от откровенной явленности мертвого. Когда лицо уже как бы слито с собственной физиологией смерти и нет больше человеческого существа, которое ты знал и любил, нет больше теплой ауры признания и ласки, именно в этот момент лицо вступает в *другое время*, больше не определяемое нашим присутствием в нем. Это время *вневременной* репрезентации лица. В текстуру фото-образа вторгается дополнительное измерение, ослабляющее экзистенциально невыносимое напряжение между мертвым и живым. Мертвая физиология лица размывается в *выбеливании*. Лицо должно быть стерто и перейти в неопределенное, но, в сущности, вечное пребывание, — *стать белым пятном, лицом-маской*, но еще лишенным каких-либо черт. Высвободившись от всех угнетений со стороны физиологизма смерти, оно переходит в другой режим существования, где его зрительная данность более не является существенной, теперь она — лишь конфигурация затемнений и высветлений, строго симметрически расчлененных по лицевой схеме.

Лицо-Бергот. Пруст полагает, что внешний облик — эта сумма живописных, оптических поверхностей — явно недостаточен, чтобы пробиться к подлинному лицу, — не как уникальному означающему, а как множеству сонорных, тактильных, оптических, вкусовых знаков. Нужен иной знак живого, противостоящий первым поверхностным олицетворениям: может быть, это глаза, игра мимики, которые преобразуют неизбежность маски и ее мумиеподобность? Но скорее всего нужно вслушиваться в голос, ведь Пруст замечает:

“...в голосе есть не только особая чувственно воспринимаемая поверхность, как в облике, голос является частью той бездонной пропасти, от которой становятся такими головокружительными безнадежные поцелуи”¹¹.

Голос, и в этом нет сомнения, является для Пруста знаком живых сил тела. Лицо всегда склонно превращаться в маску, оно быстро мертвеет под взглядом, поэтому оживить лицо и снять с него омертвляющую коросту маски может только голос: маска-лицо, как только появляется голос, начинает вибрировать, меняться, обрывать мимическими чертами и подробностями, как бы отражающими в себе игру разнообразных сил тела. Голос — это не просто знак “глубины” лица (“души”), он не принадлежит лицу как маске, но исключительно телу: он формируется

на другой, о-лицетворенной поверхности. Иными словами, лицо более не определяет жизнь тела и не может замкнуть его силы в мумифицированный образ, почти подобный мертвому автомату. Тело, игра живых сил, прорываясь сквозь поверхность маски-лица, разрушает последнюю связку, освобождая новые пути для опознания лица персонажа и наделения его неким сверх-смыслом, которым может обладать лишь лицо. Первая встреча героя “Поисков” с его любимым писателем может быть поучительным примером явления лица посредством голоса-тела. Наслаждаясь прозой Бергота, Марсель уже представил себе его телесный образ, исходя из выявленных им законов творчества, из стиля писателя. Поэтому непосредственная встреча с писателем порождает у него “нечто вроде столбняка, когда вместо мира воображаемого” перед ним появляется реальный — “во плоти” — Бергот с лицом-маской, на котором господствует “раковинно-образный нос”, обрамленный “черной бородкой”, и все это к тому же подкрепляется отвратительной дикцией, совершенно “непохожей на его слог”. Марсель впадает в глубокое разочарование:

“Непонятные слова, исходившие из уст маски, которую я видел перед собой сейчас, во что бы то ни стало нужно было соотнести с моим любимым писателем, а между тем они упорно не желали вкладываться в его книги, как вкладываются одна в другую коробочки, они находились в другом плане, они требовали перемещения (transposition), и вот тогда я однажды произвел такое перемещение; повторяя фразы, какие при мне произносил Бергот, я обнаружил в них всю оснастку стиля его произведений; в его устной речи, которая мне сначала показалась такой непохожей на них, я обнаружил приметы этого стиля и мог на них указать”¹².

Маска обладает великой властью, и Марсель видит, что омертвление поразило даже дикцию Бергота, которая, казалось бы, должна принадлежать не маске, а телу; голос Бергота не слышен, он не существует как знак живой игры телесных сил и, конечно, не может открыться в этой странной дикции, скрипучей, невразумительной и столь же искусственной, как голос робота. Но перед Марселем книги Бергота, от которых продолжает исходить все очарование его необычного мастерства. Как быть с ними, ведь они продолжают утверждать присутствие голоса Бергота в мире? Вот почему Марсель обращается к дикции Бергота, которая ему представляется маской голоса. Голос подчинился, но и разрушился, многое из того, что создавало письмо Бергота, выпало, изменилось, исказилось в его дикции до неузнаваемости, и только восстановление голоса, или — как сам рассказчик называет эту операцию — только транспозиция

голоса в дикцию заставит последнюю исчезнуть и уступить свое место другой поверхности, на которой этот голос живет, — поверхности письма. Вытесненный из дикции голос закрепился в письме, своей второй родине, именно там, следуя за ним и его повторяя, закрепилось и живет тело Бергота как писателя. Пруст нисколько не сомневается в том, что только в самом стиле Бергота сохраняется то, что он сам как смертное, физиологическое и социальное существо с подозрительной моралью и странными привычками утратил — полное бытие голоса, игра всех живых сил тела. Лицо Бергота отыскивается в музыкальной арматуре его стиля, именно там оно выступает уже просто как маска Другого. Но, все более погружаясь в свое исследование, Пруст обнаруживает, что голос Бергота — это не голос другого человека, который словно живет в “глубине” первого, человека-маски, это совершенно иной голос, голос родового тела (сонорного тела всей семьи Берготов), от которого сам Бергот унаследовал эту способность переходить “от крика бурной радости к шепоту тягучего уныния” и сумел закрепить ее в своей прозе растягиванием слов, “повторяющихся в восторженных кликах или опадающих во вздохах скорби”¹³. Но Бергот не сам додумался до такого необычного решения, он так и остался этой одинокой и ограниченной поверхностью, поверхностью маски, вырванной из всех родовых связей и забывшей свой собственный голос, который всякий раз, когда он принимался за свои писания, возвращал ему универсальную олицетворенность мира, мира без маски. Искусство транспозиции, которым так замечательно владеет Пруст, есть искусство имитации, и только благодаря ему, этому “вживанию” в тела и голоса Другого, причем не воображаемого, а реального Другого, существующего “здесь” и “сейчас” во времени самого Пруста, ему удастся вернуть нам из небытия, из омертвевших образов времени реальный опыт событий прошлого. Транспозиция — это восстановление сил тела в поверхности лица и тем самым развертывание самого лица, но уже как ЛИЦА, в сложную и противоречивую игру телесных поверхностей, из которых оно строится, — никогда не принадлежала никому из этих образов, ибо полная и чистая явленность ЛИЦА не откроется никогда, а если откроется, то только в бесконечном множестве своих поверхностных олицетворений. Как и лицо Бергота, развертывающееся одновременно в нескольких горизонтах, не захватываемое ни одним из них и продолжающее существовать в сложной топологии сво-

их поверхностей, поверхность маски, распадаясь, может уступить место силам голоса, сонорной поверхности, которая также не самодостаточна и скользит далее к другим поверхностям жизни и смерти.

1. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. М., 1976, с.489.
2. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III. P., 1954, p.946.
3. Пруст М. Под сенью девушек в цвету, с.399.
4. Там же, с.399—400.
5. Там же, с.466.
6. Там же, с.468.
7. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III, p.945—946.
8. Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographie. P., 1980, p.32.
9. Proust M. A la recherche du temps perdu, t.III, p.946.
10. Ibid., p.998.
11. Пруст М. Под сенью девушек в цвету, с.491.
12. Там же, с.136.
13. Там же, с.137.

IX. Лицо: правила раскроя

Физиогномический опыт
Сергея Эйзенштейна

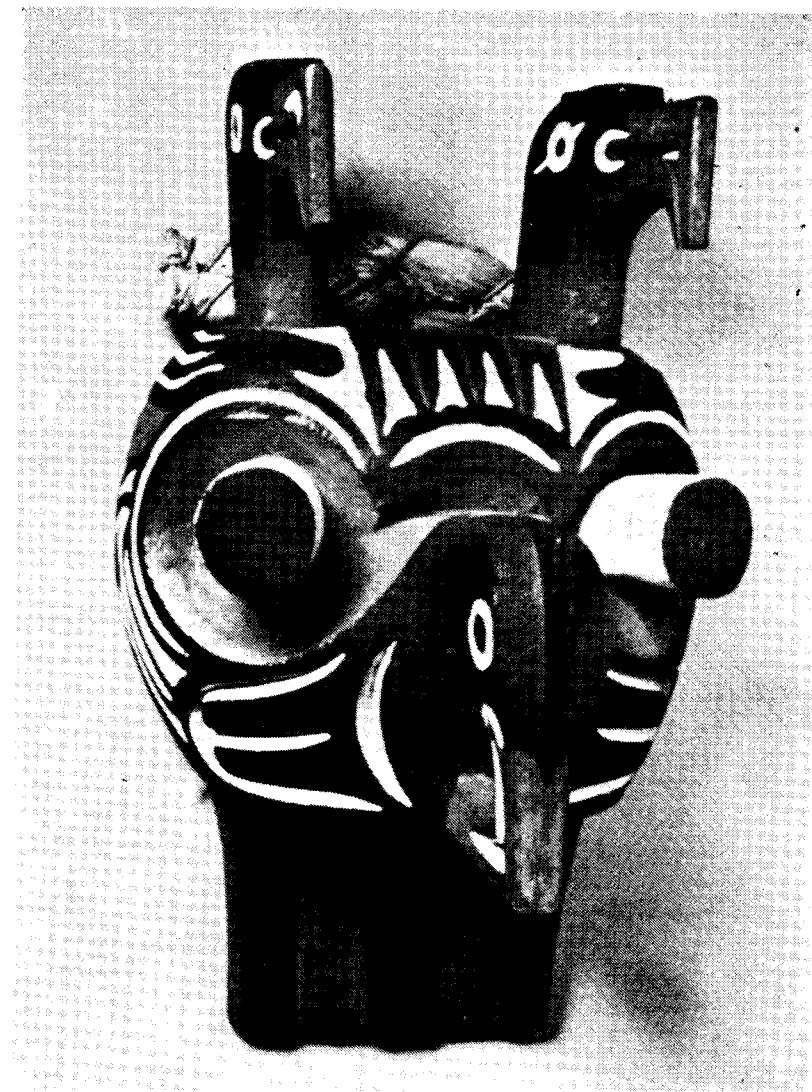
В архаических обществах, доживших до наших дней, еще сегодня можно наблюдать различные техники телесной записи социального кода (от территориального до магического). Отдельный индивид не существует в качестве ответственного за свои поступки лица до записи закона архаического сообщества на его теле (нельзя стать воином, не пройдя ритуал записи, не уступающий по своей жестокости пытке в ритуале инициации). Социальное тело, которое индивид, пережив мучительные испытания, должен получить вместо физического, многосоставно, комплексно и не выделяется из множества других тел: животных, богов, духов, предков, вещей. Иницируемый до испытания не имеет ни лица, ни тела, он как бы не существует. Но и после испытания он не приобретает близкого нам психоорганического единства: ни лицо, ни голова, ни руки, ни торс не существуют в качестве отдельных органов единого анатомического образа. Проявляет же себя особый вид тела, насильственно вырванный из своей природной, стихийной неясности. Тело если и существует, то всегда как *тело-для-другого*, как карта магической географии, как одно из мест, на котором сообщество пишет свои законы. В практике татуирования Леви-Строс обнаруживает процесс социального “удвоения” биологического индивида. Так, искусные художницы племени кадувео “не знают” человеческого лица: для них лист бумаги, предложенный этнологом, уже *дан как лицо*; этого белого фона достаточно для выявления лица, но само



оно еще не лицо, т.е. не опознается и не почитается как неотъемлемый знак социального существа. То, что мы называем лицом, то, что нами так легко физиогномически прочитывается, когда мы следим за вибрациями и изменениями лицевой жизни индивида (не говоря уже об универсальной значимости лица в европейской культуре), остается для архаического наблюдателя все тем же листом бумаги, на котором стерты лицевые знаки (а точнее, еще не нанесены). *Лицо есть и как бы не есть*, оно лишь место для будущей записи — не более того. Только запись делает лицо социально значимым, видимым и видимым к тому же не как лицо, а как идеальная поверхность, на которой постоянно записываются и вечно мерцают знаки сообщества. Лицо, которому мы придаем гуманистический смысл, к которому обращаемся и которое толкуем всю нашу жизнь, исчезает в записи, и благодаря последней архаический индивид обретает себя.

“Узор, — замечает Леви-Строс, — действительно, сделан на лице, но в другом смысле само лицо предназначено для узора, поскольку только благодаря ему и только через его посредство оно приобретает свое социальное достоинство и мистическое значение. Узор задуман для лица, но само “лицо” существует только благодаря узору”².

В результате операций записи лицо появляется, чтобы исчезнуть навсегда. Но что же это за лицо? Речь, конечно, идет об исчезновении лица с точки зрения западного этнографического наблюдателя, именно для него исчезает лицо, когда его покрывают искусным орнаментом или наделяют глубокими порезами, хотя на самом деле оно в этом типе культуры никогда не появлялось. Лицо в своей открытости другому взгляду, “обнаженное”, органически цельное, цвет глаз, нежность или суровость подбородка, припухлость щек, линии морщин, подвижность мельчайших иннерваций, устойчивость гримасы и т.п. — короче, все, что собирается увидеть этнограф, когда вдруг встречается с представителем архаической культуры, теряет субъективный смысл и уникальность. Европейская лицевая герменевтика бессильна перед невозмутимостью древних лицевых форм, которыми так восхищался Эйзенштейн. Лицо как спонтанная органическая данность трансформируется в процессе нанесения рисунка, слишком заметным становится господство росписи над анатомической формой лица, их асимметрия. Шрамы, татуировки, магические увечья и все другие значимые метки являются *метками социального насилия*, именно они гарантируют со



обществу необходимое поле мнемонических значений, с помощью которых оно постоянно воспроизводит себя в отдельном индивиде, наделяет его памятью о том, что можно, а что нельзя. Архаическое сообщество ничего “не знает” о человечности лица и ничто в нем не определяется через лицо. Носителем же множества необходимых значений выступает здесь человеческое тело в целом, тело, выведенное из его органически неясных глубин, анатомических рельефов, утолщений и полостей на собственную поверхность. Тело как поверхность-экран, открытый для непрерывной записи. В практике подобного татуирования, как бы она ни была смягчена, всегда присутствуют элементы утонченного садизма, ведь орнаментальные деформации телесного облика рассказывают нам неизменно повторяемую жуткую историю физической переработки органического индивида в социального: органическое последовательно расщепляется, сгибается, “удваивается” или рассекается, естественно, утрачивая экзистенциально столь высоко ценимую нами герменевтическую глубину. Лицо может расписываться отдельно, но всегда наделяется значениями, относимыми к общему телесному ансамблю. В *зеркале архаической идентичности* никогда не отразится отдельный образ биологически и анатомически данного тела. Для архаического общества недопустимо существование одинокого, нарциссистского тела, как бы непроницаемого для других тел и автономного, более того, там тело не может быть *этим, единственным* телом, оно всегда — множество тел, всегда тело-рыба, тело-ягуар или тело-дерево. Другими словами, индивидуальное тело открывается нам в сложном отношении ко множеству других тел, живых и мертвых, образующих социальное пространство его существования. Архаический вид телесности ацентрирован по отношению к своей биологической целостности и не подчиняется власти уникального означаемого, каким является для нас лицо. Образы такого рода телесности не нужны для своего выражения в лице как интеграторе и распределителе всех телесных и духовных событий. Если быть антропологически более точным, в архаическом сообществе место лица скорее занимает голова как объект росписи и инициационных идентификаций. Расписанная голова не есть лицо, ее реальный и устойчивый эквивалент — *маска*.

Человеческое лицо. Эйзенштейн знает, с чем имеет дело: кинематограф не только приблизил к нам живое лицо, он открыл его существование в другом, ранее немыслимом измерении:



“Отдельно показанная рука, как уже говорилось, потеряла бы свой смысл, следовательно, также и свою выразительность, если бы не ассоциировалась у зрителя с человеком, которому эта рука принадлежит. А портрет — картина законченная и понятная, тут ничего не нужно домысливать ни в пространстве, ни во времени. Если мы только что увидели лицо в толпе людей, а затем камера останавливается на нем особо, у нас складывается впечатление, что мы вдруг остались с ним наедине. И если мы перед этим видели его в большом помещении, то, всматриваясь в это лицо, данное крупным планом, мы уже не думаем больше об этом пространстве. Ибо *выражение* лица и *значение* этого выражения не имеют *никакого пространственного отношения или связи*. Оставшись с изолированным лицом наедине, мы теряем ощущение пространства. Возникает измерение иного рода: *физиогномика*. Значение того факта, что мы видим части лица *одну возле другой*, в пространстве, что глаза находятся наверху, уши сбоку, а рот внизу, утрачивалось по мере того, как мы стали видеть не фигуры из плоти и крови, а *выражение*, то есть чувство, настроение, намерение, мысль. Следовательно, мы видим своими глазами нечто не имеющее пространственного измерения. Чувства, настроения, намерения, мысли — вещи не пространственные, пусть даже они тысячекратно будут маркированы пространственными знаками”³.

Лицо не только покидает пространственные пределы, оно впервые становится лицом, обретя свой живой смысл в *крупном плане*. Лицо “живет” перед нами, пока оно как бы микрофизиогномически вовлечено во временной поток собственных мельчайших изменений, и этот поток протекает вне Времени и Пространства, но во времени нашего переживания лицевых событий. Более точно, чем Балаш, высказывается Тынянов:

“Крупный план абстрагирует вещь или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя”⁴.

С одной стороны, крупный план, понимаемый в качестве кинематографического приема *сближения с видимым* (close-up), отстает нейтральным по отношению к тому, *что* благодаря этому становится видимым (вещь, лицо, идея или мысль). Все что угодно может быть переведено в крупный план и, следовательно, изъято из своих пространственно-временных отношений. Однако, с другой стороны, всякое лицо выражает собой дистанцию или допустимую меру *близости*, чье нарушение ведет к неизбежному стиранию лица, и оно может предстать вне своих человеческих качеств, т.е. перестать быть Лицом. Можно сближаться с лицом, но до определенного предела. И в этом смысле любой предмет, попадающий в крупный план, обладает своей лицевой дистанцией, которая позволяет ему физиогномически существовать в нашем опыте. Физиогномическое существование лица, лица толкуемого, “читаемого” — не ограничивает ли оно действие крупного плана? Если это, предположим, верно, то в таком случае возможности крупного плана как приема нежиз-

данно сужаются, и эти ограничения накладывает на крупный план *само лицо*. А это значит, что крупный план является механизмом олицетворения вещей и событий внешнего мира: крупный план и есть *лицо*⁵.

Итак, можно указать на парадоксальность крупного плана лица. Механизм олицетворения скорее определяет феномен крупного плана, чем конкретное, физиологически данное представление лица. В этом смысле лицевая физиогномика противостоит действию крупного плана, так как последний — и только он — несет в себе *чистый аффект*, т.е. переживание некоего образа-эмоции, в котором по мере его действия лицо или олицетворенная вещь стираются в своих конкретных бытийных качествах. *Крупный план, утверждая всецелость лица как аффекта, стирает его, оставляя нас наедине с образом, не принадлежащим ни лику Бога, ни лицу Человека, ни маске Чудовища*. Крупный план — там, где он достигает своей цели, — лишает нас взгляда, мы *видим чистый аффект без собственного взгляда*, — только глубиной и силой нашей эмоциональной потрясенности. Важное замечание делает Ж.Делёз, когда говорит о том, что “есть нечто нечеловеческое в лице”.

“Нечеловеческое в лице следует понимать в том смысле, что крупный план и весь связанный с ним механизм олицетворения не соотносим ни с каким конкретным лицевым обликом и, возможно, представляет собой на физиологическом уровне (если бы была возможность установить дистанцию для взгляда) *белое или черное сияющее пятно*. Это пятно и будет физиогномикой нашего аффекта, по которой нам никогда не “прочитать” лицевой образа”⁶.

Исследуя чудовищные лики гробниц Юкатана во время своего пребывания в Мексике, Эйзенштейн не раз пытался разгадать внутренний принцип их строения. Отказываясь от доступных объяснений, столь многочисленных и убедительных, он, как ему кажется, находит свое: эти чудовищные каменные маски представляются ему продуктами психотропного воздействия, которое испытывали на себе художники исчезнувшей цивилизации. Видения и грезы древних наркоманов нашли свое выражение в этих причудливых и страшных каменных изваяниях. А сама древняя маска — это фильм-сновидение, подчиняющийся определенной монтажной логике. Наркотическому трансу если не предшествует, то во всяком случае одновременна *телесная боль* (она повышает интенсивность галлюциногенного переживания), которую испытывает тело, претерпевающее обряд жестокой инициации. Не являются ли эти окаменевшие грезы

древних наркоманов своеобразными знаками полной анестезии, где невыносимая телесная боль, усмиренная наркотиками, получает свой композитный образ? Тот, кто проходит обряд инициации, испытывает настолько глубокую телесную трансформацию, что получает возможность “понимать” любые другие миры, заполняющие собой мифологический континуум. И, может быть, его новое имя, которое передается ему от мертвого отца, *есть* нечто большее, чем просто имя. Древнее божество слишком кроваво и жестоко, оно не зависит от произвола видений, даже самых “случайных” и искусных, — его могущество *реально* и покоится на корчащихся от боли телах его адептов. Лик божества собирается из боли и ужаса, которые испытывали его адепты перед тем, как войти в состояние транса. Греза, наркотическое опьянение представляют собой вид “замазки”, которая соединяет и упорядочивает гетерогенные и несоединимые образы телесных мук. При взгляде на эти чудовищные лики, достаточно длительном и терпеливом, у адепта (а таким адептом отчасти был и сам Эйзенштейн) начинает кружиться голова, он чувствует *головокружение* и, следовательно, теряет устойчивое место и положение во времени повседневного пространства, — этот чудовищный лик захватывает его своим внутренним движением, движением голов. Адепт не “как бы”, а действительно “сходит с ума” от невыносимой боли (различного рода телесные испытания, нанесение увечий, ампутации, татуирование и т.п.), переходящей в галлюциногенное забытие. Эйзенштейн обрисовывает весь механизм подобного восприятия:

“Головокружение — результат непрерывного сколжения от прообраза-лица в эту систему распластанных, теряющих человеческие очертания деталей и снова обратно к лицу в мучительной попытке воссоздать процесс, через который одно стало другим, исходное — чудовищным результатом и чудовищный результат — снова — “обратно” — исходным (без чего его невозможно “прочесть”, освоить, воспринять, включить в систему свойственных нам представлений).

И... головокружение — не просто оборот речи, это то фактически, что происходит. Ибо в попытке “войти” в процесс порождения этих иступленных (воистину “иступивших” из положенных им обликов) образов орнаментального разложения лиц и голов вы вступаете в систему закономерностей того процесса, что породил эти образы разложения форм, нормальному состоянию сознания недоступных”⁷.

В эйзенштейновском описании можно отметить по крайней мере три стадии становления архаического лика божества: сначала загадочность каменной маски и оцепенение под ее взглядом; затем стадия голово-кружения, которая достигается или должна достигаться различными вспомогательными средствами

(от ритуальных до наркотических): каменная маска начинает как бы расщепляться, расходиться в хороводе отдельных голов и ликов — здесь и выявляется различие между образами *до-лица* (животными), образами *лица* (человеческими) и *ликом* (божественным).

И, наконец, последняя стадия, можно сказать, стадия полного погружения во внутреннее движение отдельных лицевых образов дает экстатическое переживание полноты бытия через чистый лик божества.

Собственно, к чему этот анализ? Не уводит ли он нас в сторону от эйзенштейновских кинематографических задач? Я бы ответил так: не только не уводит, а напротив, показывает один из нервных узлов физиогномического опыта Эйзенштейна. Каменная маска древнего божества, загадочная и непостижимая, оказывается не конечным продуктом экстатического переживания, а его начальной стадией, но лишь в том случае, если тот, кто впадает в экстаз, разделяет ряд магических, культурных, ритуальных ценностей древнего сообщества, т.е. является *адептом*. Человеческое в маске меняется местами со звериными мордами с такой непостижимой быстротой, что адепт становится одержимым, впадает в галлюциногенное забытие. То, что в нормальном состоянии разделено и друг от друга отлочно, в состоянии экстаза смешивается, теряет очертания, форму, установленную ранее позицию. И эта потеря определяется *кинематографическим эффектом* движения отдельных кадров-частей, на которые распадается маска божества, быстротой перехода адепта из одного состояния в другое (от животной ипостаси к человеческой, а потом обратно, от себя как отдельного “я” к себе как “Другому” — до тех пор, пока лик божества не выступит той ослепительной белой маской, где уже нет различий, и адепт не достигнет высшего напряжения). *За маской нет лица, но нет и лика как физиогномически зримого облика, а есть божественное ничто, которого стремится достичь адепт*⁸.

Эйзенштейн-режиссер испытывал глубокое недоверие к человеческому лицу (это легко заметить по его фильмам, исследованиям и особенно по рисункам). Если человеческое лицо и интересовало его, то лишь как “лицо-типаж”, т.е. как набор устойчивых социальных и “характерных” признаков, прочие значения лица он или отвергал сразу же, или старался их единичность, спонтанность, органичность свести к типовому лицу, к из-

бранной маске, подавив их всякое возможное сопротивление. Свое недоверие к лицу Эйзенштейн выразил со всей откровенностью:

“Замена одного менявшегося лица гаммой разнастроенных лиц-типажей, всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица профессионального актера”⁹.

Как рисовальщик и прекрасный физиогномист Эйзенштейн предчувствовал выразительные возможности орнаментального *раскроя лица*, полагая, что знает, как можно избавиться от его аморфной, “слишком человеческой” поверхности, как его интегрировать в едином телесном опыте актера, как превратить его в лицо-тип, лицо-маску. Ход рассуждений Эйзенштейна приблизительно таков: человеческое лицо асимметрично и именно в силу подобной асимметричности оно обладает собственным нестираемым рисунком, особой аурой человечности, “духовности”, фотогенией, в нем откладываются меты пережитого времени жизни, тяжелеют веки, нарастает паутина морщин, изменяется цвет кожи, блеск глаз меркнет и т.п. Действительно, всякое лицо — всегда лицо кого-то, лицо человеческое, христоморфное, к тому же оно изначально выявляет себя в качестве “субъективного” знака. Поверхность лица постоянно вибрирует, ежесекундно меняется в своих выражениях, т.е. живет в собственном времени, не сводимом ни к какому иному. Захваченное потоком органических вибраций лицо крайне трудно перевести в пространственный образ, маску, где бы его отдельные черты получили всеобщее значение, в котором стирается все чисто человеческое, “случайное”. Задача одна: вырвать лицо из случайности его собственного временного потока и расположить в другом времени-пространстве, соответствующем предварительно избранной пластической стратегии. Лицо как препятствие на пути достижения предела телесной выразительности. Для решения этой задачи Эйзенштейн и прибегает к операции симметрического, или орнаментального, раскроя человеческого лица. Выразить в человеческом лице его нечеловеческие основания. В раскрое должно быть полностью устранено все то “случайное” и спонтанное, что мешает силам тела реализовать свою пластическую мощь в лицевом образе. *Линия лица имеет право на существование в том случае, когда она полностью следует за линией телесной пластики*. Конкретная техника операции раскроя подсказывается, как считает Эйзенштейн, самим строением лица: левая сторона выражает “об-

щее”, правая — “личное и индивидуальное” в чертах данного лица, более того, каждая из половинок лица находится в разном жизненном времени: если правая быстрее стареет, то левая — всегда более молодая, и эта возрастная разница не снимается с годами, напротив, общая асимметрия лица только усиливается. Но вот что пишет сам Эйзенштейн:

“Действительно, правая и левая стороны нашего лица совершенно различны. Достаточно составить два лица: одно из двух правых половинок, другое из двух левых (путем зеркального оборота, с мата на глянец, соответствующей половинки фотонегатива), чтобы получить подчас два совершенно чуждых облика. Причем как в случае с глазом: “правое” лицо (составленное из правых частей) в основном и главным будет еще более подчеркивать общее физиогномическое “звучание” настоящего лица.

Не так — “левое”. Оно будет казаться совсем иным. “Правое” лицо, как показывает опыт, независимо от того, будут ли это современные фотографии или греческие, готические, египетские портреты, объединит личное и индивидуальное из черт данного лица. В то время как “левое” — типовое, видовое — выявит то общее, что данное лицо имеет с соответствующей группой или породой людей. У левши — наоборот. В тех же случаях, когда у персонажа видовое преобладает над индивидуальным, мы тоже имеем обратную картину. Так будет во всех случаях низкого уровня индивидуального развития — например, у детей. Любопытно также, что в облике половинок лица имеется еще различие возрастной характеристики: имеет место тот факт, что левая половинка физиогномически будет вполне отвечать настоящей, “современной” правой лишь через ряд лет (восемь, десять, тридцать...). К тому времени и правая, конечно, “уйдет” дальше. Но левая будет былой правой на такое же количество лет обратно. Здесь примечательно то, что правые половинки лица, относящиеся к разным возрастам, могут совпадать или не совпадать, но всегда совпадают в единстве и схожести любые левые половинки любых возрастов. Видоизменение и развитие левой стороны значительно менее отчетливо и значительно более медленно. Левая и правая стороны лица оказываются, таким образом, принадлежащими к разным фазам поступательного развития, отставая в своем развитии одна от другой”¹⁰.

Итак, первый шаг в раскрое лица: *устранение правой стороны*. Всякое лицо, если следовать за аргументацией Эйзенштейна, скрывает в себе свою собственную неизменную сущность, маску (если хотите, посмертную маску), это скрываемое и будет левой стороной лица. Чистая, инертная, неподвижная поверхность. Если мы вычтем “биографическое”, “индивидуальное” лицо, то останется более устойчивая и строгая типовая выраженность левой стороны. Но что действительно останется, так это *профиль* (полуанфасное легко перетекает в профильное). Второй шаг, восстанавливающий утраченный образ лица, будет простым удвоением профиля, *удвоением правой стороны*. Нужное лицо собирается как бы из двух соединяемых в анфас правых профилей. Их стык придает необходимую симметрию

лицевому образу — так образуется маска лица. Отсечь, а затем удвоить отсеченное.

Эта формула нуждается в пояснении. Если лицо составляется из *одного и того же профиля*, то, естественно, профиль, сама операция профилирования становится у Эйзенштейна главной. Профиль — это мера контроля за актерским лицом. Сначала профиль и только потом анфас, фас, то есть более полные лицевые образы. Думается, подобная гипертрофия пластической ценности профиля определяется не только эйзенштейновской технологией раскрытия, но и его манерой рисования, где профильная, обтекающая, данная в одном ракурсе *линия* несет в себе всю пластическую информацию и настолько активна, что должна быть воспринята не только как линия, удерживающая боковое определение лица, но и как линия экзистенциальная, дающая общий абрис телесного движения. *Профиль* изобретается Эйзенштейном для того, чтобы нейтрализовать органичность лицевых эффектов, и поэтому ему всегда было легче заниматься *головой*, чем *лицом актера*. Лицо профилируется на голове и тем самым нейтрализуется в своем спонтанном, непредсказуемом существовании, которое оно ведет, последовательно отрицая в каждом своем появлении общий телесный контур и вместе с ним всю двигательную активность и пластику. Вспомним о гигантских профилях Ивана Грозного, которые просто врезаны в пейзажные композиции дальних планов. *Это лицо Ивана?* Нет, это его профильная линия, разрезающая экран в порядке телесного жеста. Другими словами, профильный канон (левая сторона лица) позволяет Эйзенштейну манипулировать различными лицевыми масками как образами головы; головы же, в свою очередь, составляются из других дополнительных элементов, также профилируемых (одеяния, пластические операции вытягивания, сокращения, натягивания и т.п.).

Подобные операции Эйзенштейн пытается проделать почти всегда, несмотря на то, что со стороны актерского лица он встречает упорное сопротивление такого рода трансформациям. Первое, органичное, “биографическое” лицо, застывшее в своем субъективном времени, должно быть стерто. Так создается целый музей типовых лиц, “типажей”, выразительная задача которых заключается только в одном — дать единый облик, общую физиогномию определенной социальной группы или класса, выразить определенное характерное качество человеческого

поведения. И ничего кроме этого. Все типажи Эйзенштейна, которыми так богаты, например, “Броненосец Потемкин” и “Октябрь”, представляют собой лицевые конструкции, “задуманные” в качестве типовых и нашедшие свое кинематографическое воплощение. В сущности, здесь нужно говорить скорее о *физиогномической реконструкции лица*. Лицо может быть воссоздано по любой физиогномически отчетливой детали и подчинено ей до конца. Раскрытием лица — это своего рода снятие внутреннего, неясного напряжения, которым обычно живет любое живое лицо. Внутренние силы лица высвобождаются и отбрасываются как избыточный, ненужный психический материал. Завершенный типажный образ лица видится Эйзенштейном в качестве почти скульптурного портрета: все имеет значение — не только глаза, жирность щек, но и крепость челюсти или затылка, овал и тяжесть головы, сила шейных мышц или их слабость. Типажный образ подавляет, блокирует спонтанную вибрацию лица, его герменевтический покров, говорящий нам много больше того, что мы можем понять, и без всякого принуждения с нашей стороны. Субъективные качества лица не должны мешать ни общему композиционному плану произведения, ни отдельной мизансцене и даже мизанжесту. Вокруг типажа, скульптурного лица камера может совершать причудливые пробеги, вызывая попутно ряды неожиданных ассоциаций, настаивая на метафоре, подсказывая нам нашу “классовую” или “эстетическую” позицию. Типажное лицо-маска — это прежде всего скульптурная *вещь*, легко оглядываемая, делимая, трансформируемая в другую такую же *вещь*. Может быть, важнейшее коммуникативное свойство типажного лица заключается в том, что оно абсолютно пассивно, инерционно и, я бы сказал, имеет склонность к тому, чтобы только отражать в себе, но ничего не производить самостоятельно. *Отражательная функция типажного лица является первичной по отношению к любым другим содержательным значениям, которые оно несет в себе.* “Лицо” большевика или меньшевика, эсера или кадета, рядовой женского батальона — лишь отражение некоторых классовых значений; но и лица Ивана Грозного, Малюты Скуратова или лица опричников также типажны, т.е. прежде всего отражательны, театрально-скульптурны, и только потом они получают определенные ролевые функции, становятся выразительными лицами-аффектами. Сначала *прозрачная* маска типажа, и только затем на нее накладывается физиогномика *аффекта*



(выражение прямоты, силы воли, восторга, доброты, низости или лицемерия). Вот почему Эйзенштейн часто говорит о *сборке* типажа, коллективного лица: оно должно быть собрано в некий целостный, “органический” облик, а для этого требуется его *высветление, очищение, расширение*, оно должно быть подготовлено к дальнейшим выразительным физиогномикам. Не индивидуальное, личностное *лицо*, а лицо-класс, “лицо-маска”, лицо, как бы заключающее в себе наиболее характерные признаки социального поведения группы, чьим знаком, чистым отражением оно и должно являться. Лицо не как *это* конкретное, визуальное и пластически данное, а как идея, точнее, на кинематографическом языке, лицо, собираемое из множества друг

друга сменяющих и поддерживающих крупных, средних и мелких планов.

“Более свободными оказались мы сами, — пишет Эйзенштейн, — когда нам надо было разрешить коллективный облик “потемкинского” матроса. Ни одной, по существу, сквозной фигуры, ни одного частного собирательного лица в “Потемкине” мы не имеем. Но столь же очевидно, что единый облик мятежного броненосца, то есть флота 1905 года, единый облик матроса первой революции, безусловно, имеется. Не изображенный нигде, он, тем не менее, слагаясь из бесчисленного количества лиц, поступков, пушек, флагов, волн, туманов, облаков, возникает из картины физиогномически совершенно отчетливо”¹¹.

Пытаясь найти соответствие между идеей задуманного фильма и физиогномикой актера, Эйзенштейн подвергает лица актеров глубокой, почти хирургической правке, он буквально раскраивает их. Актер, чье лицо по тем или иным причинам не совпадает с общей идеей мизансцены, проходит серьезное физическое испытание и его будущее игровое искусство неожиданно начинает зависеть от его способности выдержать целую систему последовательных трансформаций собственного физического образа. На лице и теле актера должна быть математически точно “расписана” его роль, *физически* расписана, т.е. разбита на совокупность пластических действий, ничего общего не имеющих, в сущности, с психологической интерпретацией образа, “вживанием” в него. Собственное же участие актера в создаваемом Эйзенштейном образе решительно осуждалось. Так, для образа Ивана Грозного создается целая “сюита гримов”. Известно, что при разработке ракурсов Грозного было создано 14 париков. Задача: провести единый сюжетный облик грозного царя сквозь все временные биографические стадии. Вот что писал Эйзенштейн:

“И всему этому еще вторят долгие поиски тех ракурсов головы и лица, в которых Грозный — Грозный: на сантиметр книзу — и уже нарушено продолговатое соотношение лба и нижней части лица, на полсантиметра в бок — и уже исчезает за изгибом носа сверлящая точка второго глаза и т.д. и т.д. 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 установленного для фильма пластического канона”¹².

На той же странице Эйзенштейн поясняет:

“В Иване допустимые ракурсы включает процентов семьдесят пять природного облика Черкасова. В “Александре Невском” мы располагали только двадцатью пятью, и как раз теми, что не годятся для Грозного царя!”¹³.

А вот и отдельные моменты работы над “образом”:

“Особенно много мучений доставляло молодое лицо Ивана Грозного. Николаю Константиновичу тогда было тридцать девять лет. Для того чтобы добиться “семнадцатилетней молодости”, *кожу лица сильно натягивали: к вискам и щекам приклеивались тесемки, которые затягивались сзади под париком*. Ощущение было неприятное, а лицо от этого очень страдало. А Эйзенштейн затягивал все больше и больше. Николай Константинович противился, говорил, что теперь у него лицо уже не юноши, а внутриутробного младенца. Сергеем Михайловичу понравился этот “возраст”. Он быстро нарисовал внутриутробного эмбриона с короной на голове и преподнес Черкасову”¹⁴.

“Иногда Эйзенштейн понимал, что перегибает палку, тогда он начинал хохотать и говорил: — Царек, ухо влево, бороду вверх, лоб вниз, ноги к подбородку...”¹⁵.

В этих воспоминаниях дочери Черкасова все важно — вплоть до упоминания о внутриутробном младенце. А вот что рассказывает сам Эйзенштейн:

“Я хорошо помню тот день “разноса”, которому подвергся Горюнов, когда вкупе с Серафимой Бирман они позволили себе слегка ослабить наклейки “оттяжки” век к вискам Серафимы Германовны в гриме Ефросиньи Старицкой. Моральным оправданием этому могли служить кровавые подтеки, до которых были доведены виски Серафимы Германовны в результате многодневной непрерывной съемки. Однако художественно никакие *кровавые стигматы* актерского подвижничества оправданием служить не могут”¹⁶.

Можно привести и еще ряд свидетельств подобного стремления Эйзенштейна к блокированию актерского лица посредством начальных операций раскроя. Он всегда пытается работать с лицом актера, как с чистым листом бумаги, т.е. как с некоторым неоформленным материалом. Вот что необходимо для создания маски. Поэтому крайне важно не учитывать в режиссерской работе автономию актерского лица в его мотивированном единстве. Отрицая автономию лица в пользу маски, он между тем стремится наделить последнюю всесокрушающей суггестивной силой, *силой аффекта*. Давно признано банальным указание на особый внепространственно-временной локус лица в кинематографе. Всякий образ, становясь “лицом”, как бы выламывается из повседневных условий существования. Если выразить это в кантовских терминах, то лицо следует определить как априорную схему крупного плана. Не сначала крупный план, а потом в него встраивается лицо, а лицо как уже предданное событие или структура для любого крупного плана. Но что тогда мы понимаем под лицом? То, что я называю лицом, опознается нами только посредством *близости* (лицо и есть нечто самое ближайшее и самое человеческое, что существует в мире и что нас с ним связывает). Лицо располагается настолько близко от нас, чтобы быть опознанным в качестве первоначаль



ного условия всех человеческих значений, из которых проектируется самый близкий нам образ мира. Итак, лицо — это не выражение близости, не ее знак, а сама близость-с-миром, причем такая, которая не может быть более близка или чуть более далека, чем она есть. Лицу соответствует своя мера близости. Так, про-являясь, лицо пересекает или отменяет дистанции, которыми мы организуем пространство и время для других планов (дальних, глубинных, средних или особо крупных), но устанавливает свою, *лицевую дистанцию*. Вовлекаясь в эту дистанцию, мы превращаем видимый объект в одну из “частей” лица или одну из его отдельных трансформаций. Естественно, лицо как лицо — это всегда *лицо-аффект*, его явление обрывает ритм нашего зрительного ряда и сводит к себе всю предшествующую и последующую содержательность фильмического материала. В этом смысле лицо неразложимо, оно сопротивляется всякой попытке ослабить его суггестивную мощь и позицию в нашем мире. Лицо же, которое выявляет себя на определенной дистанции (а дистанция всегда определена близостью), но уже контролируемой внешним наблюдателем, в сущности, не может быть лицом-аффектом, оно приобретает свойства, близкие к чистому отражению, становится зеркалом, через которое движутся значения, ему более не принадлежащие и им не блокируемые: *мы узнаем свой мир*. Только лицо, явление которого уничтожает дистанции безопасности, т.е. вводит своим явлением запрет на дистанцирование вообще, является лицом-аффектом. Мы погружаемся в переживание онтологической близости с миром, и это погружение дает нам лицо. Сила его воздействия в его являемости, ибо если оно лицо, то оно воздействует на нас именно как лицо, а не как знак другой вещи или события, принадлежащих миру Другого. *Лицо становится знаком самого себя, аффекутируется.*

В этом пункте нашего анализа и следует ввести существенное различие. Эйзенштейновский раскрой лица, как мы знаем, заключается в последовательной переработке органического, “субъективного” лица в раздвоенное, профильное изображение: рассечь, а затем удвоить рассеченное. Операции предваряющего раскроя должны сделать из лица сюжетно-типажную или идеологическую маску. Лицо отчуждается в маске и предстает перед нами как лик Другого, страшный своим безразличием, отрицающим всякий вид лицевой близости. В этом и состоит, быть может, главная цель операций раскроя — превратить *лицо*, то,



что является нам самым близким и удостоверяющим наше существование в мире, в *маску*, в *лик Другого*. С этого момента и начинается собственно актерская работа, которую Эйзенштейн понимал как работу на пределе сил выразительности. В чем же она заключается? Что необходимо для того, чтобы актер, отказываясь от “собственного лица”, смог создать своей пластикой поле аффекутированных состояний, электризирующих зрительскую массу? Ведь замена лица маской и ее отвердевание в лицевой панцирь ведет к тому, что актер теперь не в силах воспользоваться тем, что всегда как бы находится у него под рукой, не в силах воспользоваться своей миметической силой (играть лицевыми образами, гримасничать, иннервировать, создавать со-

бственные ритмы и вибрации роли). Изобретенная Эйзенштейном маска-типаж полностью блокирует телесную импровизацию и фактически уничтожает всю ту естественную ауру близости, которая определяется являемостью лица как высшей трансцендентной ценности. Актер, ставший маской, должен ужасать своей неблизостью, своей отчужденностью, быть знаком пришествия в наш мир ликов Другого. Маска и создается в древних культурах именно для того, чтобы примитивный человек мог соотнести собственные возможности с миром неведомым, непознаваемым, но столь же близким, ужасающе близким. Однако маска неподвижна (в этом ее сокрушающая нас сила), она принципиально немиметична и отрицает все виды мимезиса. Если это верно, то как в таком случае маска может служить ценностям выражения? Смею предположить, что Эйзенштейн находит эти ценности выражения в *гримасе*; маска и делается с учетом ограниченного количества гримас, которые она может произвести. Определенное выражение на лице-маске актера почти всегда выявляется Эйзенштейном как лицевой спазм. План лица-маски приобретает свойства аффектированного состояния благодаря гримасному искажению ее безмятежной, уравновешенной и нейтральной поверхности. Помимо нейтральной, застывшей в себе панцирной гримасы у Эйзенштейна можно найти еще по крайней мере две: *гримасы взгляда* (глазной атлетизм) и *гримасы крика* (дыхательный атлетизм).

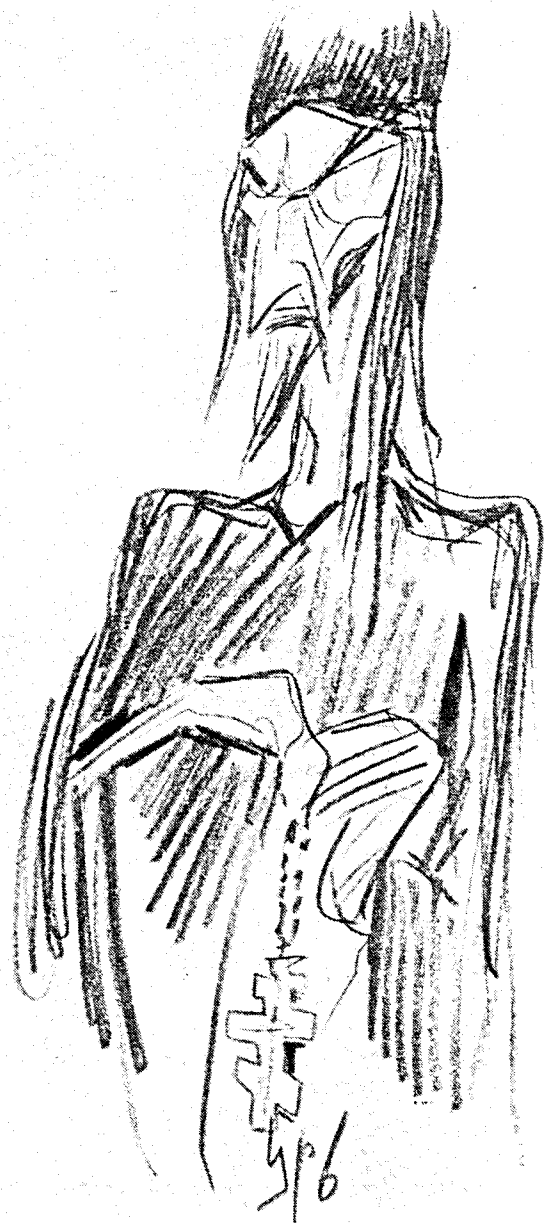
Мы вводим это различие, памятуя о различии, уже введенном В.Райхом: физиогномически и анатомически при наложении на лицо *панцирной маски* или мимическо-мускульной блокады выделяются две лицевые поверхности: первая — *окулярная*, вторая — *оральная*. Сегментарное панцирование. При определенных видах психических заболеваний маскоподобное состояние лица сохраняется достаточно долгое время. Живой поток миметических значений лица прерывается, лицевая поверхность становится неподвижной. Этими основными сегментами панциря являются области лицевых сокращений вокруг глаз и рта. В одном случае больной не в силах открыть глаза, или, если они открываются, похоже, что они только проблескивают сквозь узкие прорезы век; в другом, когда неподвижна оральная область, всякая попытка больного выразить какую-либо эмоцию приводит к появлению гримасы, а точнее, звериного *оскала*. Панцирная блокада циркулярна, то есть образует вокруг некое-





го центра нечто подобное кругу. Вся поверхность лица “каменеет” в этих двух сегментарных циркуляциях, которые всегда действуют *поперек* органоотического потока, т.е. поперек движения свободных лицевых вибраций. *Гримасы, если они появляются, то разрывают, режут, взрывают* (выпученные глаза) *лицевую поверхность*. Бесспорно, этот физиологический опыт был учтен Эйзенштейном.

Вероятно, именно поэтому — раз взгляд и крик становятся основным очагом выразительности — столь малое значение (в кинематографическом и культурологическом смысле) имеет для Эйзенштейна *лицо*, которому он оставляет лишь функцию инертной поверхности, в чем-то подобной неопределенности покрыва. В главе “Перевертыши” из “Автобиографических записок” (но также и в других исследованиях) Эйзенштейн постоянно указывает на относительность лицевой границы, на проницаемость, текучесть, неопределенность, “случайность” лицевых вибраций. Лица как лица, т.е. как знака самого себя, не существует. Но существует лицо как покров, как подвижная граница, как часть инертной поверхности, как *лицо-для*, а не *лицо-в-себе*. Вероятно, поэтому Эйзенштейн упорно не замечает христоморфных оснований лица, которые-то и делают лицо человеческое крупным планом всей западной культуры. Его скорее интересует достижение предела лицевой выразительности, пускай даже этот предел и будет отрицанием господствующего положения лица в культурном и перцептивном опыте. Он размышляет о лице, лицевости и олицетворенности исключительно в терминах маски: для него существует лишь неподвижная лицевая поверхность, которая ничего не выражает, но и ничего не скрывает, поверхность настолько инертная и лишенная значений, что трудно что либо сказать о ней, как порой трудно бывает что-либо сказать о всякой маске, которая закрывает собой лицо и чья функция только и заключается в том, чтобы *закрывать* лицо, *делать* всякое лицо *анонимным*. Эта маска состоит из прорезей для глаз, рта и носа, которым мы не можем приписать никакого “характерного” выражения. Маска просто срыгает лицо. Ничего больше. Не отражает, не свидетельствует, а скрывает то, что является на самом деле лицом. Для Эйзенштейна, если мы правильно понимаем его мысль, лицо под маской не имеет никакого значения. Самое главное — это покров, сокрытие, наложение на лицевую органику блокирующего пан-



циря, который выводит “органическое” лицо из игры. И чтобы проявиться, ему необходимо “пробить” панцирную скорлупу. В маске как бы достигнуто мертвое равновесие между *черепом-головой* и *кожным лицевым покровом*. Всякое лицевое выражение будет взаимодействием между этими основными, противостоящими друг другу составными частями маски-лица. И это взаимодействие интерпретируется Эйзенштейном в привычных для него терминах:

“Область “покровных” явлений интересна своим архаизмом, так как первоначальные выразительные проявления — это игра взаимных напряжений между нутром и покровом амебы, а вытягивающаяся, вновь вбирающая псевдоподия — это попеременная “победа” тенденций, той и другой — эндоплазмы и эктоплазмы”¹⁷.

И далее:

“И теперь уже не странно, не дико, не нелепо прозвучит наше определение основ мимической выразительности как *игры сокращений на поверхности лица в процессе движения головы, старающейся протолкнуться сквозь поверхность лица. Или поверхность лица, желающая волной обежать неподвижность черепа*” (курсив мой. — В.П.)¹⁸.

Лицо как лицо, во множестве своих жизненных микроколебаний и “случайности”, не является для Эйзенштейна выразительным, выразительным у него предстает не просто лицо-маска, а *лицо-гримаса*. Вот почему, как мы уже знаем, Эйзенштейн всегда начинает с переделки персонифицированного лицевого облика, его тщательного раскрытия, ибо начальный шаг на пути к предельной выразительности это кроение лица в безличности и почти мертвой неподвижности его физиогномических черт (вертикальный раскрой и последующее профильное удвоение). И только потом — следующий шаг, который должен преобразовать инертную маску в лицо-аффект, гримасу: и тогда, допустим, одно выражение ужаса будет полностью определяться ускользанием черепа-головы от кожного лицевого покрова, и это выражение будет эндоплазматическим, другое же, допустим, крайне агрессивное, исполненное угроз по отношению к противнику, будет проламываться черепом сквозь лицевую поверхность, — “выступать”, “поражать”, “приводить в дрожь” и т.п. Всякая угроза эктоплазматична. Естественно, что для каждой из выделяемых Эйзенштейном гримас существуют определенные условия выразительности. Эндоплазматические гримасы — гримасы “ускользания”, “бегства”, “сжеживания” — отличаются глубинной чувственной регрессией: стремление живого существа избежать опасности, вернуться в безопасный рай внут-

риутробного существования (комплекс Mutterliebe). Эктоплазматические гримасы, вероятно, необходимо исследовать посредством выделения основных точек “проламывания” (головы-черепа сквозь лицевую поверхность). Как мне представляется, мы можем выделить по крайней мере *три* таких точки: отдельная, резко обозначенная спазматическая лицевая *черта* будет первой, второй — *взгляд* (“убийственный”, “гневный”, “угрожающий” и т.п.) — или предельно расширенный, или предельно суженный, наконец, третьей может быть *кричащий рот*, темная (с оскалом или без него) дыра в лицевой поверхности, вокруг которой и строится гримаса насилия. Вот как, например, сам Эйзенштейн описывает маску агрессии:

“оскал зубов”, прежде всего характеризующий “не раздвигание губ, а протаскивание устремляющейся к броску головы, как “головной” части тела, сквозь инертную, задерживающую поверхность лица”¹⁹.

Все эти точки, в зависимости от того, какая из них становится на мгновение точкой “проламывания”, всегда занимают центр лицевой поверхности, который не соответствует органической симметрии лица. Точка становится центром трансформации лицевой поверхности маски в гримасу. Любая гримаса — будет ли это лицевая черта, взгляд или кричащий рот — проявляется через *эту* сверкающе-темную, “центральную” точку, задающую направление и интенсивность трансформации лицевой поверхности. Лицевая черта (шрам, парез, спазм или тик), глаза, отбрасываемые взглядом в лицевое ничто, открытый рот (от оскала до крика, задыхающийся, хватающий воздух) — все эти точки проламывания пересекаются в *одной*, неизменно повторяющей действие анаморфного превращения лицевой поверхности в гримасу. И поскольку, как предполагает Эйзенштейн, только в гримасах достигается необходимый предел мимической выразительности, постольку именно гримасное искажение лицевой поверхности можно считать проявлением состояния аффекта.

Итак, любые состояния аффекта, которые означивают собой различные виды человеческих страстей, определяются Эйзенштейном в терминах игры непосредственных взаимодействий черепа-головы и поверхности лица. И это всегда игра внешних сил, *игра в границах маски*. Маска не имеет никакого отношения к выражению внутреннего состояния отдельной личности, она вообще не скрывает за собой или под собой некую личность, наоборот, маска — апофеоз выражения всего внешнего.

Если так можно сказать, маска овнешняет собой *внутреннее*: она проектирует на лицевом фоне (экране) все внутреннее как внешнее. Ведь что такое для Эйзенштейна наиболее полное и совершенное выражение лица? Такого рода выражение может быть достигнуто лишь в том случае, когда двигательные реакции тела будут исчерпывающе определять положение черепа-головы по отношению к лицевой поверхности, — в гримасе должно найти свое выражение даже самое мельчайшее движение тела, если от него зависит достижение предельной силы аффекта. А это возможно лишь в том случае, когда передача двигательного усилия не будет встречать на своем пути никаких препятствий, кроме одной — самой лицевой поверхности. Передача двигательного импульса носит спонтанный, неосознаваемый, *аффективный* характер. От тела к его “головной” части, черепу-голове — и затем к лицевой поверхности, которая разрывается гримасой взгляда, крика или эпилептического спазма. Лицевая граница все время колеблется, вибрирует, растекается или, напротив, вдруг становится жесткой, непроницаемой, тогда лицо каменеет, покрывается стальным панцирем, оказывается “мертвым”. В сущности, лицевая граница не имеет собственной консистенции и поэтому не оказывает сопротивления силам, проходящим *сквозь* лицо; не обладает она и той степенью нейтральности, которая позволила бы ей действительно быть *границей*, разделяющей череп-голову и лицевую поверхность. Граница без функций разграничения, но зато дающая возможность *топологически* сгибать друг в друге то, что мы обычно называем внутренним и внешним. Сама же лицевая поверхность, повторяю, этого различия “не знает” и остается открытой к любым трансформациям лица.

Излюбленная, прямо-таки навязчивая тема, перерастающая у Эйзенштейна в прием: пробивание экранной поверхности. Экран должен быть пробит, “разорван”, “отринут”, чтобы через него выступила сама *реальность*. Экран больше не отражает реальности или отражает ее с такой непостижимой точностью, что становится бесполезным для ее выражения. Как если бы сила выражения достигала такой мощи, что уничтожала средства собственного выражения.

Попытаемся дать характеристики каждой из выделенных нами гримас. Начнем с гримасы взгляда.

Что есть взгляд? Вопрос вполне уместный, если мы хотим понять, что понимает под взглядом Эйзенштейн. Взгляд прежде всего несводим к глазу как органу зрения. Взгляд не есть действие глаза в его, например, физиологии сужения или расширения, взгляд является чисто телесным феноменом и принадлежит телу, а точнее, фокусирует в себе всю телесную энергию. Когда мы чувствуем на себе взгляд Другого (а Другой и выявляется для нас *только* через настойчивость его взгляда, как это замечательно проанализировал Сартр) и, отвечая на него, пытаемся увидеть того, кто на нас смотрит, то у нас нет выбора: мы или видим лицо другого человека, или видим его взгляд. И то и другое вместе мы не способны видеть. Более того, мы интерпретируем первое через второе, т.е. видим лицо посредством взгляда, который устремляется к нам со стороны Другого. Мы не видим лицо, мы видим *взгляд-лицо*. Взгляд подобен прозрачной стене, разделяющей нас с Другим и в то же время обнаруживающей нас обоих в качестве живых существ этого мира. Функции взгляда Эйзенштейн придает громадное значение прежде всего потому, что с его помощью ему удастся деиндивидуализировать частное, “субъективное” выражение актерского лица, устранить его значение в качестве самостоятельной сущности, не подчиняющейся никакому внешнему контролю. Взгляд опережает общее “человеческое” действие лица, он дистанционен, он останавливает случайные выбросы миметической энергии, вибрации, произвольные сокращения и порой в силах достичь такого могущества, что своим действием преобразует лицо в маску. В гримасу маски, так как гримаса — нечто промежуточное между лицом и маской, топологический предел их единства. *Лицо, которое не в силах более определять энергичный предел собственного взгляда, искажается до гримасы.* “Иван Грозный” может быть в большей степени, чем какие-либо другие фильмы Эйзенштейна, подобен bestiарию взглядов, различающихся по интенсивности и дальнодействию, способности превращать лица персонажей в маски-гримасы, однозначные, “мертвые”, ужасающие своей отчужденностью. Весь драматизм фильма (это очевидно, если мы будем достаточно внимательными при разглядывании фотограмм “Грозного”) достигается неустанной борьбой взглядов, лишь их блистание оживляет это странное, но тем не менее притягательное царство застывших поз. Тела декоративны, профильны, статуарны, накрепко вколочены в позу, жест, позицию в пространстве этих

крутых и низких, почти “внутриутробных” дворцовых сводов и настолько “типичны”, что не выражают ничего, кроме “духа эпохи”. Не выражают ничего, если мы их ослепим, если не позволим соблазнить себя энергией взглядов. И это вполне осознанная режиссерская позиция Эйзенштейна: чтобы подавить самопроизвольные телесные реакции актерского тела, которые могут исказить необходимый рисунок роли, он одевает его в тяжелые и неудобные при движении богатые одеяния, панцирует, что создает непреодолимые препятствия для “случайных” жестов и движений. Естественный облик персонажа вытесняется его “мозговой”, “исторической” конструкцией посредством особого и сложного грима; тела актеров облакаются в кольчуги, чудовищные плащи, накладные животы и плечи. Как если бы весь этот мир “Грозного” — застывший в себе, оперный — могла оживить только вспышка энергий, находящихся выход в смертной борьбе взоров и криков: взгляды-всполохи, взгляды-молнии, взгляды “слепые”, “убийственные”, “сладострастные”, “злобные”, “невинные”, “мстительные”, “завистливые”. Каждая мизансцена обладает лишь ей свойственной картой глазных трасс, по которым, как всполох, молниеносно распространяется кинетическая энергия взглядов:

“Быстрым шагом Курбский в дверь вошел. К постели подошел. Глазами с Анастасией встретился.

Анастасия умоляюще на него глядит, взором защиты просит.

На Ивана Курбский глазом уставился.

Налитыми кровью глазами за Курбским Малюта следит.

Курбский взглядом пристальным на Ивана глядит.

Над Иваном наклоняется.

Каменно-мертвое лицо Ивана.

Только капли холодного пота на лбу...

Курбский разогнулся.

На Анастасию глядит.

В кадр скользнула Ефросинья черным профилем.

Курбский к ней оборотился.

Меж двумя стоит —

Ефросиньей и Анастасией.

Молчит.

Иван глаза раскрыл.

На друга со спины глядит.

Глаз поспешно вновь закрыл...”²⁰

Мы угадываем смысл каждого, даже самого незначительного, движения по предвещающей кинетической трассе взгляда. Действительно, практически ни одно движение персонажа не может быть сделано без соответствующего направленного взгляда: все

движения и жесты движутся параллельно и вслед за импульсацией его взгляда. К главному атлетизму персонажей Эйзенштейна можно отнести способность актера, скованного панцирным одеянием и позой, переводить всю свою выразительную силу в энергию взгляда, как если бы он, этот взгляд, был единственной мерой выразительности. Взгляд — это своего рода трансформант глаза как анатомически-функционального органа тела: то чуть прикрытый, то вспученный, вытаращенный, почти уже выскочивший из орбит, то широко раскрытый и лучистый, он открывается и закрывается ставнями век, словно ониксовые глаза древних индейских божеств. Почти гоголевская амплитуда движений зрачка: от предельно расширенного до суженного прищура²¹. Вся мощь чувственного концентрируется во взгляде, ибо взгляд есть драматический порог зрелища, он всегда на переходе из света в тьму и из тьмы в свет, его блистание погранично, располагаясь в наиболее интенсивных точках контрастности, так ценимых Эйзенштейном. Чисто черное и чисто белое: взгляд свертывает в себе напряжение этих двух цветов, в нем одно пробивается другим — и на черном фоне блистают белые молнии взглядов, как на белом — черные. *Вышедший-из-себя глаз и есть взгляд*, в чьих немых экстазах прочитывается эйзенштейновская формула пафоса. Переходя собственную границу, глаз становится чувственным пределом между двумя крайностями, и не только цветовыми, но прежде всего между лицом и телом, так как, когда он “неожиданно” вспыхивает, то переводит все телесное напряжение в направленный импульс и сам становится вибрирующим лицевым нервом, как бы разрывающим лицо, опрокидывающим его в гримасу. Взгляд соотносим с маской, как снаряд с мишенью; вот откуда ее разломы, пульсирующие напряжения и смещения. Последствие этой бомбардировки — достижение аффекта. Было бы важно подчеркнуть снова: искажение и полная деформация лицевой поверхности определяется направлением, интенсивностью и силой взгляда.

Таким образом, Эйзенштейн вполне целенаправленно борется с органической магией лица, оспаривая его право на то, чтобы быть универсальным посредником между человеком и миром. Эйзенштейновский мир — *мир без лица*. В нем господствуют образы ликов Другого. Свободный рисунок актерского жеста “выправляется” застывшей (биомеханической) позой, но благодаря этому должна высвободиться энергия взгляда: зрачок сужается, и вместе с ним сужается тело, лицо искажается в гри-

маса; зрачок расширяется, и расширяется все тело, и вновь лицо подвергается серьезной трансформации. Другими словами, физические жесты и движение персонажей в каждой отдельной мизансцене контролируются совокупностью взглядов, которые берут на себя функцию смысловых различительных признаков. Взгляд следует понимать вполне конкретно — в его *физике*, ведь отдельному жесту отказано находить свое выражение в какой-либо иной завершающей пластической форме, кроме сверкания взгляда. Все это прекрасно представлено в “Иване Грозном”, где ни позы персонажей, ни их отдельные жесты или изгибы, повороты тела не идут ни в какое сравнение с интенсивностью глазных атак, отступлений и противоборств, с лихвой компенсирующих неподвижность и явную неуклюжесть самих персонажей. Взгляд замещает собой не только лицо, стирая его природную физиогномику, но и тело, ибо легко принимает на себя всю его энергию, которая не должна быть растратчена в беспорядочных и случайных движениях, “слишком человеческих”, чтобы быть подлинно выразительными.

Очевидно, что Эйзенштейн вполне осознанно использовал в интерпретации “глаза” собственные теоретические схемы синэстезиса (“чувственные регрессии”): в частности, описание генезиса глаза в орган зрения путем постепенной эволюционной сборки всех светочувствительных элементов, некогда распыленных по всему архаическому андрогинному телу, в один зрительный фокус²². Во взгляде-глазе проявляется древний аппарат чувственной регрессии, во взгляде как зрительном импульсе все телесные движения разом находят свое выражение. Другими словами, если глаз как зрительный орган эволюционно “стягивает” в себя светочувствительность кожной поверхности, то глаз как взгляд — это уже проявление телесных энергий, мускульно-моторной активности тела, которая аффектирует зрение, делая его то совершенно “слепым”, то необычайно “острым”, придавая взгляду “бешенство”, “ненависть” или “любовь”. Глаза “загораются” взглядом. Вот этот момент превращения действия зрительного аппарата во взгляд и следовало бы назвать *глазным атлетизмом*. Взгляд *физичен*, и для Эйзенштейна он ничем не отличается от конкретного физического действия. Взглядом, как известно, можно “убить”, “пронзить”, “отбросить”, “простить”, “запретить”, но также можно “выйти из себя” (например, расширенные от ужаса глаза), взглядом можно “пригвоздить” и “поднимать”. В древней японской ми-

ниатюре, приводимой Эйзенштейном, передается “фантастическая картинка, изображающая... “глазного атлета”, глазами подымающего ... ведра”²³. Во взгляде, его особых свечениях и интенсивности Эйзенштейном

угадывается процесс мгновенной чувственной регрессии, и подлинный взгляд актера должен соответствовать ей, чтобы передать всю силу аффекта, которым он захвачен. Актер Кузнецов получает от Эйзенштейна-режиссера задание: овладеть “взором барса”, научиться так же, как это прекрасное животное, сужать и расширять зрачки. Взгляд же, если его оценивать с точки зрения чувственной регрессии, представляет собой одну из многих вариаций состояния протоплазматического субстрата, особую модальность



прототела. Ведь действие глаза как взгляда сводится Эйзенштейном в конечном счете к возможностям его чисто осязательного взаимодействия с внешней средой. Взгляд есть прежде всего осязательная функция зрительного аппарата, и в этом его преимущество. Обладать взглядом — это значит *видеть всем телом*. Мгновенный переход от тела чисто декоративного, неподвижного, заключенного в панцирь, к телу гибкому, подвижному, протоплазматическому возможен для Эйзенштейна только с помощью глазного атлетизма, ибо лишь взгляд может осуществить пролом панцирной защиты и привести в драматическое действие застывших персонажей, отрезвив и самого Эйзенштейна-режиссера, который слишком часто бывает зачарован красотой неподвижного скульптурного мира вещей и поз. Было бы замечательно от сцены к сцене, от одной фотографии к другой накапливать снимки этих мгновенных пространств-взглядов, приводящих в движение всю систему фильмических образов.

“...крик богов, достигающий небес и проникающий в преисподнюю, крик, который потрясает горы, и город, и флот, не доходит в то же время до людей. Крик, следовательно, был так силен, что малые орудия человеческого слуха не могли его воспринять”.
Г.В.Лессинг. Лаокоон

Что *есть* крик? Вероятно, ответ на этот вопрос уже не лежит в чисто пластической, визуальной области. Крик есть крик, бурное и мгновенное выражение аффекта в *звуке*. Это повседневная очевидность любого крика. Эйзенштейновская стратегия совершенно иная: он исследует немоту крика, первое мгновение его воздействия на слушателя, когда он не может быть *просто* услышан, ибо его внезапная энергия потрясает человеческий мир настолько, что органы чувств *регрессируют*, оказываются в поле единой синестетической реакции. В пластике лицевых образов Эйзенштейна можно выделить центральный образ, знаменитый образ кричащей няни из “Броненосца Потемкина”. Здесь крик дается нам как результат действия поражающих лицо внешних сил. Лицо физиогномически смещается, как бы свертывается вокруг линии рта; глаз уже нет, они стекли, пробитые; все части лица “опływают” и уходят за голову. При разгляде этого фрагмента бросается в глаза верность Эйзенштейна различию между гримасами взгляда и крика: крик открывает в середине лица бездну, ужас небытия, провал, хаос темного по отношению к ярко-белому. Так делается гримаса крика. Лицо словно открывается кем-то для сил Внешнего: глаза, рот — пустые отверстия, сквозь которые они свободно проникают, разрушая не только лицо, но и голову. Как только рот открывается, легкие словно лишаются воздуха, и он вдруг оказывается местом, где проявляется то, что скрыто носит в себе каждое человеческое лицо: *ничто его собственного бытия*. Это ничто появляется с криком в глубинах неестественно раскрытого рта. Другое дело — гримаса взгляда, она принадлежит не пассивному, а активному лицу, лицу-оскалу: сверкают глаза, точно направленные в своей ярости, подозрительности, хитрости, мести, сверкают зубы, готовые рвать, проглатывать, схватывать, сверкают жесты и тела, устремленные по глазным кривым навстречу внешним силам. Все напряжение тела может внезапно разрешиться в этом лицевом оскале, соединяющем в себе энергию взгляда и телесного жеста. В сущности, Эйзенштейн, придающий столь большое значение пластической силе взгляда, желая

того или нет, *анимализирует* поведение своих героев-персонажей (особенно это заметно по “Грозному”). Взгляд трансформирует лицевой образ в животную маску; каждый актер несет в себе агрессивную сущность, “зверя”, и этот зверь должен открыться в напряжении и броске сверкающего взгляда. Конечно, взгляды тоже “кричат”, но их “крик” не имеет никакого отношения к тому невыразимому безмолвию, что окружает раскрытый в ужасе рот персонажа из “Броненосца Потемкина”. Гримаса крика не просто делает лицо пассивным, страдательным, она стирает его присутствие в мире с помощью нарастающего черного провала крика. Подобное различие поразительным образом совпадает с различием между двумя типами архаических масок, введенным Леви-Стросом: *маской выпученной* (выпучены глаза, вывернут язык, внутренним напряжением вздута вся маска лица) и *маской в отверстиях* (вместо глаз и открытого рта отверстия — как бы вырезанные на поверхности силами Внешнего, они-то и дают образ кричащей маски)²⁴.

Может быть, именно эта пластическая достоверность — провал лица эйзенштейновского персонажа в темную дыру крика — и послужила творческим импульсом Ф.Бэкону, создавшему целую серию полотен, где главными героем стал *крик*²⁵. Как и Эйзенштейна, Бэкона интересовала пластическая выразительность кричащего рта, переходящая в абстракцию чистого аффекта (и это может быть не только ужас или боль). Попробуем в нашем анализе оттолкнуться от лессинговского “Лаокоона”, который был интерпретирован Эйзенштейном²⁶.

Как пластически возможен образ крика в своей очевидной немоте, крика, не достигающего слуха людей и в то же время сотрясающего мир до оснований?

Лаокоон, удушаемый змеями, стонет, но он не обременен внутренней болью (ужасом), он испытывает исключительно физические муки. Перед нами античная эстетика насилия и пытки. Действительно, древнегреческое тело — это тело пластическое, оно не знает экзистенциальной временности и не формируется благодаря ей; тело, которое культивируется как законченная в себе форма, выделяется из мира вещных образов для всеобщего обозрения и тренировки (хористика, гимнастика, скульптура, театр, война и т.п.). Греческое тело — универсальный знак космоса, в свою очередь космос — продукт формирования скульптурной мощи греческой телесности. Тело греческого ат-

лета не имеет Внутреннего (душевного слоя), в нем нет и другого особого телесного слоя, который обычно называют *плотью*, если использовать протохристианский словарь. Видение тела избыточно эстетизировано. Грек видит тело на ощупь, формирующими материю касаниями, его глаз оскульптуривает видимое. Видеть — это быть *вблизи*, т.е. иметь возможность ощупывать, ласкать, трогать, тренировать, удерживать тело на дистанциях широкого обзора, но и, конечно, подвергать пыткам, уродовать, разрывать, если это тело оказывается другим телом (телом варвара или раба). Иначе говоря, греческое тело открывается взгляду через ближайшее к нему касание, ибо все это тело дано на своей поверхности. Кожная поверхность и мышечная масса, задающая ей разнообразные рельефы, — именно эти два внешних слоя, взаимодействуя, образуют уникальный статуарный тип телесности. Группа “Лаокоон” представляет собой скульптурный канон выражения боли — не страдания. Страдание здесь бездуховно, — знак физического напряжения и усилия, оно скорее оказывается поверхностным эффектом, поскольку боль преобразуется во внешнюю, всеми наблюдаемую боль. Да иначе и быть не может. Лессинг отмечает эстетизм греческой скульптурной формы, который препятствует “вульгарному” изображению крика боли и ужаса. Поэтому Лаокоон не кричит, а стонет.

“Одно только широкое раскрытие рта — не говоря уже о том, что из-за него неизбежно безобразно изменяются и искажаются и другие части лица, — создает на картине пятно, а в скульптуре — углубление, производящее самое отталкивающее впечатление”²⁷.

Боль угадывается по силе физического напряжения, которое также регулируется эстетическим канонem. Итак, телесная боль, находя свое выражение в чисто мускульном усилии, делает его самодостаточным эстетическим явлением, словно те силы, которые вызывают напряжение, и тот, кто его испытывает, поставили своей общей целью выразить не боль, а лишь мощь древнегреческого атлетизма. Культуристическое представление боли, лишенное даже примеси “вчувствования”. И поэтому не боль, проникающая подобно жалу в самые потаенные области внутреннего “душевного” тела, а скульптурная пластика боли, отчужденная от того, кто ее конкретно переживает, — вот что становится объектом эстетического созерцания. Лессинг пытается найти предельную точку аффекта, в которую должен “попасть” зритель, созерцающий скульптуру:

“Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже более ничего: показать глазу эту *предельную точку аффекта* — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Потому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим, но если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или опуститься на ступень ниже без того, чтобы Лаокоон не предстал пред зрителем жалким и, следовательно, неинтересным. Зрителю оставались как бы две крайности: *вообразить Лаокоона или при первом его стоне, или уже мертвым*” (курсив мой. — В.П.)²⁸.

Из этих крайностей Эйзенштейн, как, впрочем, и Бэкон, выбирает *первый стон*, отказываясь от эстетизма древнегреческого канона. Предельная точка аффекта способна достигать силы воздействия не только ретардированием, задержкой аффекта, но и разрушительной, обнажающей быстротой внезапного удара. Проблема изображения может быть в таком случае сформулирована следующим образом: как возможно видимое, пластическое представление предельного по своей интенсивности аффекта, крика ужаса, можно сказать, чистого аффекта — настолько “чистого”, что ему нельзя приписать никаких психологических свойств? При взгляде на одно из полотен Бэкона, вхо-



дящих в галерею портретов “кричащие Папы”, можно, например, построить высказывание: “Этот человек кричит потому, что он охвачен ужасом”. Я как бы утверждаю, что человек кричит по причине испытываемого им ужаса, я вижу в крике плохо скрываемое интенциональное ядро — предмет или собы-

тие, вызвавшие ужас, который в свою очередь является причиной крика. Крик оказывается физиологически видимым образом невидимого предмета ужаса. Но что, если мы все же останемся на точке зрения Бэкона, который видит в крике не высказывание по поводу ужаса, а крик как чистый аффект? Крик и ужас могут совпасть, а могут и не совпасть, и тем не менее крик вырвется из раскрытого рта. В таком случае не следует ли предположить, что крик просто *есть* и что он дан нам до всякого психологически сознаваемого состояния, до ужаса и в равной степени до восторга? *Изобразить крик в его криковости до всякой возможной психологической интерпретации* — вот задача, которую решает Бэкон. “Изобразить крик до ужаса”, — как формулирует сам художник.

Давид Сильвестер. Но, с другой стороны, не так уж и глупо приписывать переживание (obsession) ужаса художнику, который создал столько полотен, изображающих человеческий крик.

Фрэнсис Бэкон. Вы могли бы сказать, что крик является образом ужаса; на самом же деле я хотел написать скорее крик, чем ужас. Думаю, что если бы я действительно размышлял о том, что понуждает к крику, то, возможно, достиг бы большего успеха в изображении крика. И наверное потому, что сделал бы для себя более осознанным ужас, заставляющий кричать. Однако мои полотна остаются слишком абстрактными.

Давид Сильвестер. Они в этом случае остались бы также чисто визуальными?

Фрэнсис Бэкон. Я думаю, да.

Давид Сильвестер. Открытые рты — являются ли они всегда кричащими? Некоторые из них, но не все. Вы знаете, как рот изменяет свою форму. Я всегда был очень чувствительным к движениям рта, его очертаниям и зубов. Говорят, что в этой склонности содержатся различного рода сексуальные подтексты; на меня всегда очень сильное впечатление производило непосредственное движение рта и зубов; возможно, сейчас я уже утратил его, но одно время оно было для меня сильным раздражителем. Мне нравилось, могу сказать Вам, сверканье и цвет, которые исходят изо рта, и я всегда надеялся на то, что буду способен написать рот подобно тому, как Моне писал закат²⁹.

Предметом изображения является внутреннее измерение крика: движение разрушительных сил, получивших импульс от лицевой спазмы к диафрагме и затем проникших, совершив оборот, снова к голове; в неестественности открытой черной дыры рта эти силы обретают свободу. Бэкон движется теми же путями, которыми шли создатели группы “Лаокоона”, ибо старается изобразить крик, однако не ставит каноническую эстетику крика выше изображения самого крика (“крик” не должен переходить в “стон”, он не должен быть культурно и психологи-

чески преобразован). Изобразить крик, а не ужас, не боль, не страдание. Живописная стратегия переворачивается, ибо Бэкон отказывается следовать за эстетическим каноном — как старым, так и новым. Разглядывая эти странные полотна Бэкона, я не могу покинуть кричащее пространство сокрушенной головы любого из “Пап”, ускользнуть в другое и тем самым уберечь себя от нарастающей мощи крика. Крик обретает значение неизменного присутствия в мире — крик как некая *форма бытия*, — и он не может быть отменен мною как нечто случайное, мгновенное, преходящее, как фаза временной деформации телесной жизни, после которой все органические и анатомические признаки человека смогут быть восстановлены.

Но вернемся к Эйзенштейну. Когда он анализирует группу Лаокоона, то приходит к выводу, что “*живое* выражение человеческого страдания в ней достигнуто тем, что складки страдания изображены так, как *одновременно* они сорасположиться *не могут*”.

“...статуя Лаокоона. Здесь заверченный образец и на фазе внешнего движения — наступления двух змей — и на фазе нарастания темы страдания, решенной через градиции поведения персонажей. Самое же, однако, любопытное в группе Лаокоона — это голова центрального персонажа; самое любопытное в ней то, что *живое* выражение человеческого страдания в ней достигнуто через иллюзию подвижности, и эта иллюзия *подвижности* достигнута тем, что складки страдания изображены так, как *одновременно* они сорасположиться *не могут*. Черты искаженного страданием лица представимы в двух ранних фазах физически возможного выражения лица. Этим наблюдением мы обязаны Дюшену, известному своими опытами электрического раздражения отдельных мышц. Это он докопался до того, что одновременное сокращение всех лицевых мышц Лаокоона физически невозможно. В своей книге он дает рядом с изображением головы греческого Лаокоона — голову анатомически “исправленного” Лаокоона. То есть Лаокоона с тем искажением черт лица, которое анатомически возможно. И что же? В “анатомически возможном” Лаокооне нет и доли той динамики страдания, которая, достигнутая киноприемом, сделала Лаокоона бессмертным в веках”³⁰.

Крик как “первый стон” трансформирует мышечную систему лица — в пространстве кричащего рта она распадается на несовпадающие друг с другом лицевые фрагменты. Эйзенштейн на интересуется не просто кричащее человеческое лицо (как некий пластический факт), а сам по себе крик или, точнее, возможные области его пластического выражения, которые совершенно необязательно должны быть соотносены с человеческим лицом (кричать может “вещь”, “природа”, “идея” и т.п.). Крик как завершающая точка патетической конструкции находит свое “место” в крупном плане или движется к нему, однако сам

этот крупный план может остаться предметно невидимым и данным нам лишь в пластических обрывах, смещениях, зияниях видимого. Вот почему Эйзенштейн так задевает за живое выразительная сила театра Кабуки:

“...иногда же (и тогда кажется, что нервы лопнут от напряжения) японцы удваивают свои эффекты. Владея совершенным эквивалентом зрительного и звукового образа, они вдруг дают оба, возводя “в квадрат” и так блестяще рассчитанный удар кия по мозговым полушариям зрителя. Я не знаю, как иначе назвать невиданное сочетание движения руки Идикава Энсю, перерезающего горло в сцене хакакири, с рыдающим звуком за сценой, графически совпадающим с движением ножа”³¹.

Существенные аспекты нашего обсуждения полно представлены в режиссерской разработке сцены (“мизанжеста”) из “Идиота” Ф.Достоевского, в которой Рогожин покушается на убийство князя Мышкина. Попробуем выделить узловые моменты эйзенштейновской реконструкции:

1. “Сверканье” рогожинских глаз и блеск занесенного для смертельного удара ножа. Но князь Мышкин не защищается и совершает жест, совершенно неадекватный ситуации, в которой он оказался, — *жест всматривания* в глаза Рогожина. На вполне конкретный, физически выраженный жест Рогожина князь Мышкин отвечает жестом-взглядом, причем “всматривающимся”, за которым после нескольких мгновений следует эффект узнавания и крик: “Парфен, не верю!” Физический жест Рогожина вообще не осознается князем Мышкиным как определенное действие, главное — это сверканье рогожинских глаз, в них — “нож”, “великий грех братоубийства”. Естественно, князь совершает достаточно характерный для многих “святых героев” Достоевского жест всматривания-узнавания (так всматривается, не узнавая, в лицо Ставрогина “хромоножка” Лиза из “Бесов”). Ожидаемый жест, конечно, должен быть жестом защиты от опасности (и тело возможной жертвы выразило бы его отклонением), но вместо него — жест *обратный*, жест, развертывающийся через всматривающийся взгляд: “князь и не думал ее (руку Рогожина) останавливать”. Эйзенштейн фиксирует два контрарных элемента глазной физики: *сощур* — *раскрытие глаз*, внезапный переход от одного к другому. От сощур как всматривания — “своего рода диафрагмирования глаза”, как замечает Эйзенштейн, — к стазису узнавания-удивления, к изумлению в широко раскрытых глазах.

2. Эти две первые фазы как бы свертываются в финальной, которая наступает с возгласом “Парфен, не верю!” Эйзенштейн пытается разработать тему внезапного ужаса, который якобы должен захватить князя Мышкина на этой фазе развития действия (кстати, у Достоевского никак не заявленного, ибо напряжение всей сцены менее всего может быть понято в физиологических терминах). Но Эйзенштейн увлеченно исследует эту финальную, последнюю фазу, которая, как известно, завершается эпилептическим припадком князя. Поражает и то, что эпилептический припадок становится объектом выразительной реконструкции. То, что невозможно сыграть (физиологическое поражение), должно быть сыграно, “показано”, миметически точно воспроизведено. Другими словами, то, что находится за пределами выразительности, то, что, казалось бы, уже не имеет к ее поискам никакого отношения, *вдруг* становится драматическим фокусом всей сцены. Выведением на первый план показа эпилептического припадка Эйзенштейн устраняет символически-религиозный пласт языка Достоевского: насыщенная значениями символика жеста “на пороге” преобразуется в дробную цепочку физических действий, которые сцепляются друг с другом по чисто физиологическим закономерностям. Вот как Эйзенштейн видит физиологию лицевого шока:

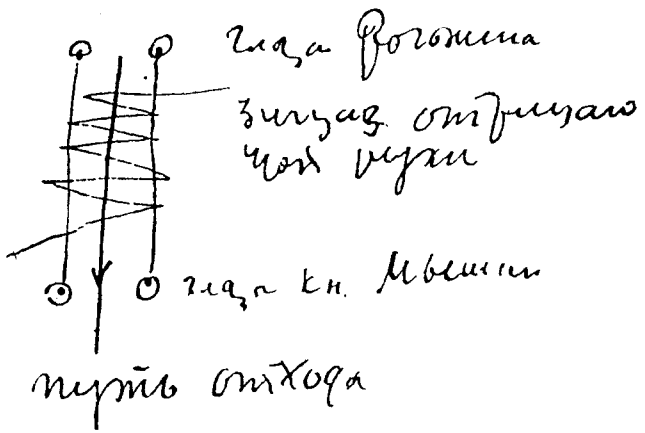
“Голова (князя. — В.П.) продолжает играть мотив фасцинированности ужасом — лицо, окаменелое, как лик Медузы, с нарастанием ужаса раскрывающихся глаз, не мигая, отходит от лица Рогожина — источника ужаса. Стальную нить пути зрачков к зрачкам бессильно старается разорвать рассечением быстро чертящая зигзаги отрицания правая рука, ноги уносят столбенеющий от глаз к ногам корпус...”³²

Эйзенштейном прилагается рисунок путей “отхода”³³.

В путь “отхода” вовлечена и камера, ею должен быть удержан крупный план лица князя:

“от подлинного кружка расширяющегося зрачка, разрезающихся век, из которых как бы вытискивается рвущееся наружу глазное яблоко, — к челюсти, отпадающей книзу, и волосам, вырастающим вверх, к рукам, расходящимся в сторону...”³⁴

Подобный предел лицевой выразительности освобождается от религиозно-символических и нравственных причин, породивших его. Захваченное физиологической катастрофой лицо самодостаточно и не требует никакого толкования, — слишком очевиден “смысл”, который оно должно обрушить на зрителя. Мы также знаем, что не существует актера, который бы смог сыг-



рать эпилептический припадок (вероятно, об этом догадывается и сам режиссер), но Эйзенштейн и не ориентируется на конкретные возможности того или иного актерского предела выразительности, ибо то, что он стремится “показать”, находит (или может найти) свою аутентичную форму только в рисунке. В приведенных цитатах видна эта рисуночная работа Эйзенштейна, имеющая мало общего с реальными возможностями того или иного актера. Эти цитаты, выделенные нами, не более чем графические интерпретации физиологического опыта, причем опыта шокового, катастрофического, уничтожающего выразительные потенции любого лица, рискнувшего взять на себя ответственность за “показ” одного из пределов выразительного движения.

3. Эйзенштейну явно недостаточно символического и метафизического фона, духовную “тишину” которого разрывает крик князя Мышкина, впадающего в безумие. Ему явно недостаточно версии Достоевского. Он измышляет чисто физическую причину припадка, которая могла бы замкнуть всю цепь двигательных событий и объяснить причину последующей физиологической катастрофы. Нужен “внешний толчок”, предвещающий припадок, и он находит его в “физической судороге”, которая выступит приводным, пусковым механизмом конечной выразительности всей сцены. Вот почему он заставляет князя Мышкина коснуться рогожинского ножа:

“Порез? Острый край лезвия?
Нет! Только холод.

Мы же ищем повода для судороги!
 Что может быть естественней?
 Осязание холодного металла лезвия.
 Мгновенный шок”³⁵.

Эйзенштейну нужно зафиксировать в мизанжесте важнейший переход от глазной вспышки к осязанию как чувственной регрессии, так как подлинное аффективное переживание всегда обусловлено тем, как далеко заходит предел самой чувственной регрессии; и лишь тогда, когда включается механизм “осязаемости”, реакция всего тела как организма становится “тотальной”, а это крайне необходимо для того, чтобы аффективное состояние достигло своей предельной силы. Итак, вся сцена мизанжеста может быть прочитана нами следующим образом: сначала — первый этап — “всматривание-узнавание”, этап, вводимый посредством зрения, и этот же этап устанавливает неснимаемое напряжение *игры глаз-взглядов*; затем второй этап — “физическая судорога”, — который служит “внешним толчком” к эпилептическому припадку как физиологической катастрофе. После крика князя Мышкина “Парфен, не верю!” происходит мгновенная конвульсивная проверка опасений князя, и они оправдываются, — его рука осязает “холодную сталь рогажинского ножа”. Последняя фаза — фаза самого эпилептического припадка — разворачивается как чувственная регрессия, осязательный шок:

“Зажмуривание всем телом. Зажмуривание истерическим сжатием себя в комок. И дикий вопль, вырывающийся из скомкавшегося в комок человека, вопль, в своем разрыве воздуха как бы взывающий за собой вверх всего человека лишь для того, чтобы вырвать его из закономерностей равновесия, обрушить его навзничь, затылком вперед, по лестнице вниз...”³⁶

От попытки укрыться в позе зародыша, от “зажмуривания” — к эпилептическому взрыву и судороге. На протяжении всей сцены основная диспозиция взглядов не нарушается, они продолжают испытывать друг друга вплоть до финального момента, до вопля князя Мышкина, завершающего борьбу взглядов. Религиозно-нравственная символика, весь смысл эпизода, повествующего о чуть было не свершившемся тяжком преступлении, братоубийстве, комментируется Эйзенштейном на языке пластических образов, цепочкой физических жестов, которые успешно десакрализуют романное письмо Достоевского. И перед нами уже не два наиболее таинственных персонажа из романа “Идиот”, а скорее два атлета, вступивших в последнюю смерт-

ную схватку. Можно ли найти отличие этой “физики” мизанжеста от других “физик”: графических инсценировок в сериях “Убийство короля Дункана”, “Распятие быка”, разработок отдельных мизансцен из “Преступления и наказания”, “Катерины Измайловой”, “Дессалин” и др.? Повсюду Эйзенштейн так и остается ослепленным одной идеей-фикс: поиском пластически завершенной картины “последнего, смертельного удара”. И происходит нечто неожиданное. Чем более Эйзенштейн стремится перевести идеальный смысловой план в физику отдельного жеста, чтобы тем самым добиться его предельной выразительности, тем более становится самодостаточной эта физика жеста-взгляда-вопля, и тем менее соответствует она смысловому плану, опровергая его. Выразительная пластика становится автономной и, замыкаясь на себя, производит все новые идеальные планы действия, не имеющие ничего общего с идеальным планом-замыслом, которому пытался следовать Достоевский.

1. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983, с.232.
2. Там же, с.235.
3. Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с.79.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с.333.
5. Ср.: Deleuze G. L'Image-mouvement. P., 1983. p.125—144.
6. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. P., 1981, p.209.
7. Эйзенштейн С. Избранные произведения в пяти томах, т.3. М., 1964, с.176.
8. Girard R. La violence et le sacré. P., 1972, p.223.
9. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.3, с.176.
10. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.4. М., 1966, с.332—333.
11. Там же, с.346.
12. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.3, с.320.
13. Там же, с.328.
14. Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., 1974, с.327—328.
15. Там же, с.328.
16. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.5. М., 1968, с.482.
17. Эйзенштейн С. Автобиографические записки. (Полный машинописный текст под редакцией Н.Клеймана.), с.688.
18. Там же, с.689.
19. Из творческого наследия С.М.Эйзенштейна. Материалы и сообщения. М., 1985, с.25.
20. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.6. М., 1971, с.226.
21. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М., 1934, с.321.
22. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.4, с.327—328.
23. Там же, с.329.
24. Lévi-Strauss C. La Voie des masques. P., 1979, p.58—66.
25. The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon. Oxford, 1990, p.33—34.
26. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.2. М., 1964, с.397.
27. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957, с.88.
28. Там же, с.91—92.

29. The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon, p.49—50.
30. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.2, с.397.
31. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.5, с.305.
32. Эйзенштейн С. Избранные произведения, т.4, с.732.
33. Там же, с.732.
34. Там же, с.733.
35. Там же, с.734.
36. Там же, с.735—736.

Х. Белая стена — черная дыра

Понятие лицевости (*visagéité*)

у Жилья Делёза и Феликса Гаттари

Движение текстов. Прежде чем приступить к анализу собственно понятий *лица* и *лицевости*, я хотел бы задать аналитическое движение текстовых фрагментов, которые извлечены из работ Делёза и Гаттари. С их помощью, как я надеюсь, выстроится единая логика аргументации, на которую я буду постоянно ссылаться. Один текст проходит *сквозь* другой, обогащая, повторяя и отчасти опровергая его.

Открытие “абстрактной машины” лица. Описание

“Нам уже встречались две оси — означивания (*signifiance*) и субъективации. Оказалось, что это две совершенно разные семиотические системы, или даже

два страта. Но означивание не обходится без “белой стены”, на которой записываются его знаки и избыточности. Субъективация же не обходится без “черной дыры”, куда помещаются *ее* сознание, страсть и избыточности. Поскольку реально существуют лишь семиотики смешанного типа, а страты всегда выступают по крайней мере попарно, не следует удивляться, что в месте их пересечения монтируется одно весьма специфическое устройство. Как ни странно, это лицо: система *белой стены/черной дыры*. Широкое бледнощекое лицо, белое как мел, сквозь прорези глаз проглядывает черная дыра. Голова клоуна, белый клоун, луноликий Пьеро, ангел смерти, Плащаница Христова. Для говорящего, мыслящего, чувствующего лицо — не просто внешняя оболочка”¹.

“Говорить, что стену означающего и дыру субъективности конституирует лицо, не совсем верно. Лицо, по крайней мере лицо конкретное, начинает неясно вырисовываться *на* белой стене. Оно начинает неясно проявляться *в* черной дыре. Крупный план лица в кинематографе имеет, так сказать, два полюса: можно сделать так, чтобы лицо отражало свет, или, напротив, подчеркнуть его тени,



Пролиферация глаз благодаря умножению кромки

Деспотическое означающее земное лицо

вплоть до полного погружения в “безжалостную тьму”. Один психолог утверждал, что лицо есть визуальный перцепт, который выкристаллизовывается из “всевозможных разновидностей неясного свечения, бесформенного и безразмерного”. Сутевственная белизна, захватывающая дыра: лицо. Безразмерная черная дыра и бесформенная белая стена изначально налицо. И с самого начала в этой системе возможны самые разные сочетания: либо черные дыры расползаются во множестве по белой стене, либо сама белая стена расползается подобно ткани и нитью уходит в черную дыру, которая соединяет все черные дыры, сталкивая или “вспенивая” их как волны. Иногда лица черными дырами проступают на стене; иногда они вытянутой в линию, свернутой стеной обрисовываются в дыре. Роман ужасов, но лицо и есть роман ужасов. Означающее определенно не выстраивает необходимую ему стену в одиночку; субъективность определенно не просверливает свою дыру сама по себе. Но и конкретные лица нельзя получить в готовом виде. Конкретные лица порождаются *абстрактной машиной лицевости*. Производя их, она одновременно дает означающему его белую стену, субъективности — ее черную дыру. Таким образом, система черной дыры / белой стены — не уже оформившееся лицо, но абстрактная машина, производящая лица сообразно деформируемым сочетаниям своих шестеренок. Не ждите, что абстрактная машина похожа на то, что она производит — или произведет”².

Белый экран

“Лицом много занималась американская психология, особенно его ролью в отношениях между ребенком и матерью через eye-to-eye contact. Машина о четырех глазах? Напомним некоторые этапы этих исследований: 1) работы Исаковера (Isakower) о засыпании, при котором

так называемые проприоцептивные ощущения мануального, орального, кожного или даже смутно визуального характера вызывают в памяти инфантильное отношение рот—грудь; 2) открытие Левиным (Lewin) белого экрана сна, который обычно скрывается каким-либо визуальным содержанием, но остается девственно белым, когда единственное содержание сна — проприоцептивные ощущения (этот экран, эта белая стена, кроме того, — материнская грудь, которая приближается к младенцу, делается в его глазах все больше, затем расплывается); 3) толкование белого экрана Спитцем, согласно которому экран этот — не репрезентация самой груди как объекта тактильного ощущения или контакта, но, скорее, некий визуальный перцепт, предполагающий минимальную дистанцию и на этом основании являющий материнское лицо, по которому ориентируется, чтобы найти грудь, младенец. Итак, перед нами сочетание элементов двух разных родов: мануальных, оральных или кожных проприоцептивных ощущений — и визуальной перцепции лица, проступающего анфас на белом экране с очерченными на нем черными дырами глаз. Эта визуальная перцепция очень быстро приобретает решающее значение для акта питания, соотносясь с грудью и ртом как объемом и полостью, ощущаемыми осязательно”³.

Как “работает” абстрактная машина лица? Олицетворение (visagéification). Две антропологии олицетворения

“Теперь мы можем предложить следующее различие: лицо составляет часть системы поверхность—дыры, системы дырчатой поверхности. Но систему эту ни в коем случае нельзя смешивать со свойственной (проприоцептивному) телу

системой объем—полость. Голова в тело включается, лицо — нет. Лицо — поверхность: черты, линии, морщины лица; лицо вытянутое, квадратное, треугольное; лицо есть карта, даже если оно обволакивает или обвивает какой-то объем, даже если оно окружает или окаймляет какие-то полости — которые с этого момента не более, чем дыры. Голова, даже голова человеческая, не обязательно является лицом. Лицо проступает лишь тогда, когда голова перестает быть частью тела, когда она перестает кодироваться телом, перестает иметь многомерный, поливокальный телесный код — когда тело, включая голову, оканчивается декодированным и должно *сверхкодироваться* тем, что мы станем называть Лицом. Иными словами, голова, все объемно-полостные элементы головы, должны быть олицетворены (visagéifiés). Осуществляет их олицетворение дырчатый экран, система белой стены / черной дыры, абстрактная машина, производящая лицо. Но данная операция на этом не заканчивается: если олицетворяются голова и ее элементы, то и все тело целиком может и должно олицетворяться в ходе неизбежного процесса. Как только дырчатой поверхностью становятся рот и нос, но прежде всего глаза, они тянут за собой все прочие объемы и полости тела. Операция, достойная доктора Моро: чудовищная и блестящая. Рука, грудь, живот, пенис и влагалище, бедро, нога и ступня — все оказывается олицетворенным. Фетишизм, эротомания и т.п. неотделимы от этих процессов олицетворения. Речь здесь вовсе не о том, чтобы взять какую-то часть тела и наделить ее *сходством* с лицом — или чтобы в ней проглядывало, точно в тумане, лицо, какое мерещится в сновидениях. Никакого антропоморфизма. Олицетворение оперирует не сходством, но строем основоположений. Эта операция, имеющая гораздо более бессознательный и машинный характер, пропускает все тело сквозь дырчатую поверхность, и лицу здесь отводится роль не модели или образа, но инстанции сверхкодирования всех декодированных частей. Все остается сексуальным: никакой сублимации — однако налицо новые координаты. Именно в силу зависимости лица от абстрактной машины оно не ограничивается одной головой, но покрывает и прочие части тела, за-

трагивая даже, если необходимо, другие несхожие объекты. Тогда вопрос в том, чтобы выяснить, при каких обстоятельствах включается эта машина, производящая лицо и олицетворение. Хотя голова, даже человеческая голова, не обязательно является лицом, лицо, тем не менее, порождается в природе человеческой — но в силу необходимости, которая не применима к людям “вообще”. О лице не скажешь, что оно животное, но и назвать его человеческим вообще также нельзя: в лице есть даже что-то абсолютно нечеловеческое. Было бы ошибкой предполагать, будто нечеловеческим лицо становится лишь за определенным порогом: крупный план, предельное увеличение, непривычное выражение и т.п. Нечеловеческое в человеке — вот что такое лицо изначально; оно от природы — крупный план, это лицо, с его неживыми белыми поверхностями, сверкающими черными дырами, с его пустотой и скукой. Лицо-бункер. Нечеловеческое до такой степени, что человеку, если есть у него какая-либо судьба, на роду написано бежать от лица, истребить лицо и олицетворения, стать незаметным, неприметным — не возвращаясь к животности и даже не обращаясь к голове, но путем в высшей степени духовных и особенных становлений-животных, путем поистине странных становлений, которые позволяют преодолеть стену и выбраться из черных дыр, которые и сами черты лица толкают выплывать из лицевой организации, не позволяя больше итожить себя лицом: веснушки, уносящиеся к горизонту, уносимые ветром волосы, глаза, которые вы пронизываете насквозь, вместо того чтобы видеть себя в них или в них заглядывать во время всех этих мрачных встреч означающих субъективностей лицом к лицу. “Я больше не смотрю в глаза женщины, которую держу в своих объятиях, но проплываю их насквозь — сначала голова, потом руки, ноги — и вижу, что за глазами раскинулся целый неисследованный мир, мир будущности, и всякая логика здесь отсутствует. ...Я проломил стену. ...Глаза мои бесполезны, они передают лишь образ известного. Все мое тело должно стать неослабным лучом света, двигаясь со все возрастающей скоростью, ни на миг не останавливаясь, не оглядываясь, не слабей... Поэтому я затыкаю уши, смыкаю глаза, закрываю рот”. Тело без органов. Да, у лица великое будущее, но только при условии, что оно будет разрушено, истреблено. На пути к азначающему и асубъективному. Но мы еще совсем не объяснили, что же мы чувствуем.

Переход от системы тело—голова к лицевой системе ничего общего не имеет с эволюцией или генетическими стадиями. Или феноменологическими позициями. Или интеграциями частичных объектов, вкуче со структурными или структурирующими организациями. Не может быть и ссылок на какого-то загода наличествующего или вызванного к жизни субъекта, если только он не вызван к жизни этой особой машиной лицевости. В посвященной лицу литературе тексты Сартра о взгляде и Лакана о зеркале совершают ошибку, отсылая к какой-то форме субъективности или человечности, отраженной в феноменологическом поле или расщепленной в поле структурном. Но взгляд лишь вторичен по отношению к глазам без взгляда, к черной дыре лицевости. Зеркало лишь вторично по отношению к белой стене лицевости. Не станем мы говорить и о генетической оси или интеграции частичных объектов. Подход, опирающийся на стадии онтогенеза, выражает точку зрения судьи на состязаниях: самое быстрое считается первым, пусть даже оно послужит основанием или трамплином для идущего следом. Подход, опирающийся на частичные объекты, еще хуже: это подход обезумевшего экспериментатора, который кромсает, режет, анатомирует все, что под руку попадется, а затем сшивает все заново как попало. Можно составить какой угодно список частичных объектов: рука, грудь, рот, глаза... Так от Франкенштейна не уйти. Нам надлежит учитывать прежде всего не органы без тела, не расчлененное тело, но тело без органов, оживляемое разнообразными интенсивными движениями, которые определяют природу и место интересующих нас органов, которые делают это тело организмом или даже системой

стратов, куда организм входит лишь как часть. Сразу делается ясным, что наиболее медленное движение, как и то, что произойдет или случается последним, не является наименее интенсивным. А наиболее быстрое могло уже сомкнуться, сцепиться с ним в дисбалансе диссинхронического развития страт, которые имеют различные скорости и не проходят последовательно сменяющие друг друга стадии, но все-таки являются симультанными. Тело — проблема не частичных объектов, но дифференциальных скоростей.

Эти движения — движения детерриториализации. Именно они “делают” телу организм — животный или человеческий. Например, хватательная рука предполагает *относительную* детерриториализацию не только передней лапы, но и двигательной руки. У нее есть коррелят в виде полезного предмета или орудия: дубинка как детерриториализованный сук. Грудь женщины, занявшей вертикальное положение, отмечает детерриториализацию молочной железы животного; рот ребенка, снабженный губами благодаря отгибанию слизистой оболочки, свидетельствует о детерриториализации рыла и пасти животного. Губы—грудь: губы — коррелят груди, грудь — губ. Голова человеческая предполагает, по отношению к животному, известную детерриториализацию и в то же время имеет своим коррелятом организацию мира, т.е. уже подвергшейся детерриториализации среды (степь — первый “мир”, в противоположность лесной среде обитания). Но лицо, в свою очередь, представляет собой куда более интенсивную, пускай и более медленную, детерриториализацию. Мы могли бы сказать, что это *абсолютная* детерриториализация: относительно она перестает быть потоком, что изымает голову из страта организма, человеческого или животного, дабы сцепить ее с другими стратами, такими как страты означивания или субъективации. И лицо обладает коррелятом огромной важности — ландшафтом: это уже не просто среда, но детерриториализованный мир. На этом “высшем” уровне имеется множество коррелиций лицо—ландшафт. Христианское образование развивает духовный контроль разом над лицевостью и ландшафтностью: вы должны “сочинить”, придать определенное выражение, цвет, завершенность, упорядоченность лицу и ландшафту, связанным между собой отношением комплементарности. Руководства по лицу и ландшафту образуют целую педагогическую дисциплину, строгую науку, вдохновляющую искусства, как и те вдохновляют ее. Архитектура размещает свои ансамбли — дома, деревни и города, монументы и заводы — в преобразуемом ею ландшафте, где они выполняют функцию лиц. Живопись делает тот же ход, но и меняет его направление на противоположное, помещая ландшафт в зависимость от лица, трактуя первый как второе: “трактат о лице и пейзаже”. Крупный план в кинематографе трактует лицо прежде всего как ландшафт; именно так определяется кино: черная дыра и белая стена, экран и камера. Но то же самое можно сказать и о других искусствах — архитектуре, живописи, даже романе: крупные планы оживляют их, крупные планы раскрывают все их корреляции”⁴.

Лицо — крупный план. Олицетворение в кинематографе. “Образ-аффект” — это крупный план, а крупный план — это лицо

Эйзенштейн подсказывает нам, что крупный план — не просто один из типов образов, но нечто такое, что дает аффективное прочтение всего фильма. Это верно применительно к образу-аффекту, который одновременно есть определенный тип образа и составная

часть всех образов вообще. Останутся, тем не менее, кое-какие вопросы. В каком смысле мы говорим, что крупный план идентичен всему образу-аффекту в це-

* Image-affecton: обычно Делез различает, вслед за Спинозой, affectus и affectio. — Прим.переводчика.

лом? И почему это лицо должно быть идентично крупному плану, коль скоро последний, кажется, производит лишь какое-то увеличение лица — а также множества других вещей? И каким образом мы смогли бы выделить в этом увеличенном лице некие полюса, которые послужили бы нам ориентирами при анализе образа-аффекта?

Возьмем для начала один пример, который, казалось бы, к лицу отношения не имеет: часы, несколько раз показываемые нам крупным планом. У подобного образа как раз два полюса. С одной стороны, в нем присутствуют стрелки, оживляемые микродвижениями, по меньшей мере виртуальными, даже если его показывают нам единожды — или несколько раз через продолжительные интервалы: стрелки эти неизбежно включаются в *интенсивную серию*, которая отмечает нарастание, подъем, стремится к какому-то критическому моменту, подготавливает некий пароксизм. С другой стороны, в данном образе присутствует циферблат, т.е. неподвижная восприимчивая поверхность, открытая для записи пластины, безучастная неопределенность “подвешенного” состояния: образ этот есть *единство отражающее и отраженное*.

Бергсоновское определение аффекта (affect) сочетает как раз эти две черты: двигательную тенденцию и чувствительный нерв, на который та накладывается. Иными словами, серия микродвижений накладывается на фиксированную нервную пластину. Если какой-либо части тела пришлось пожертвовать своей двигательной функцией, чтобы стать опорой органов рецепции, то последние будут обладать уже главным образом лишь тенденциями к движению, иначе говоря, микродвижениями, которые могут включаться в интенсивные серии, идет ли речь об одном и том же органе или о разных. Подвижное тело в этом случае утрачивает экстенсивный характер своего движения, последнее становится экспрессивным. Эта совокупность неподвижного отражающего единства и экспрессивных, интенсивных движений как раз и образует аффект. Но разве это не то же самое, что и Лицо — собственной персоной? Ведь лицо есть именно такая органонесущая нервная пластинка, пожертвовавшая существенной долей своей общей подвижности, которая вольготно принимает или выражает всякого рода локальные микродвижения, остальным телом обычно скрываемые. И всякий раз, когда мы обнаружим в чем-либо эти два полюса — отражающую поверхность и интенсивные микродвижения, — мы сможем сказать: эту вещь рассмотрим как лицо, увидели в лицо, “различили” или, точнее, “олицетворили”, а теперь и она, в свою очередь, разглядывает нас в упор, лицом к лицу — даже если у нее нет никакого сходства с лицом. Так же и крупный план часов. Что касается самого лица, то нельзя сказать, что крупный план рассматривает его под определенным углом зрения, подвергает какой-либо трактовке: не существует крупного плана лица, лицо само по себе крупный план, крупный план сам по себе лицо, а вместе они — аффект (affect), образ-аффект”⁵.

Вопрос: что *есть* лицо? Ответ: лицо *не есть*, т.е. конкретное, физиогномически данное лицо есть лицо уже произведенное — произведенное специфической машиной олицетворения, абстрактной машиной *лицевости*, которая образует свою “рабочую часть” с помощью двух непрерывно взаимодействующих устройств: *белой стены и черной дыры*.

“Конкретные лица порождаются *абстрактной машиной лицевости*. Производя их, она одновременно дает означаемому его белую стену, субъективности — ее черную дыру”⁶.

Итак, начнем с того, что еще раз определим абстрактную машину лица, которая представляет собой специфическую систему “белая стена — черная дыра”. Я бы сказал, принимая условия предложенной игры, что эта воспроизведенная в схеме структура лица и будет лицом всех возможных лиц. Если от конкретного лица может ничего не остаться (оно, допустим, “сгорит”, “умрет”, “западет в сновидение””, “растает в тумане”, “взорвется” и т.п.), то всегда останется нечто такое, что его порождало, но что никогда, собственно, и не было лицом, которое мы себе обычно представляем, — останется абстрактная машина лица. Это, так сказать, *минимум лица*. Первый вопрос, который, как мне кажется, мы могли бы задать: почему всякая поверхность с черной дырой открывает нам механизм (даже закон) олицетворения? И что является определяющим в этом соотношении: белая стена или черная дыра? Черная дыра — это отметина на поверхности, след удара, и эта поверхность является пробитой, ее пробивает энергия субъективности. Никакая белая стена не является прообразом лица. Таковой она становится только тогда, когда она “пробита” субъективностью как снарядом. Но черная дыра не просто дыра, она раздваивается на две других, на две глазных точки. Только благодаря пробитым для глаз отверстиям мы узнаем лицевой прообраз: этот графический минимум является своего рода лицевым априори, он всегда опережает наше восприятие, ибо оно в своих лицезрениях движется по его контуру. Отсюда можно сформулировать первый парадокс олицетворения: *машина лица* настолько абстрактна, насколько она соответствует физиологически ощущаемому лицевому минимуму: белому фону и паре сверкающих глаз. Есть точка субъективности, или субъективации, и есть точки, пробитые в белой поверхности стены для глаз. Двуглазие или одноглазие? — это очень важный вопрос. Видеть глазом циклопическим или видеть глазами человеческими, парой глаз? Я думаю, здесь есть какая-то принципиальная неразрешимость, которая, конечно, может быть устранена соотношением *одной точки и множества точек*. Однако сколько бы мы ни искали здесь следы абстрактной машины лица, т.е. машины по своей природе неантропоморфной, нечеловеческой, но производящей человеческое, мы их не найдем — абстрактная машина олицетворения обладает нестираемой начальной физиогномикой человеческого. Ведь, говоря “лицо”, мы говорим слишком многое; мы не только идентифицируем, признаем, но и называем себя и

других. В таком случае, что же это за лицо и лицо ли оно? Абстрактная машина производит лица, но производит их, отправляясь от наиболее примитивного знака лицевой физиогномики. Я бы произнес слово *“выбеливание”*. Белая стена лица есть выбеленная стена, т.е. стена, создаваемая непрерывным стиранием всех физиогномических черт, которые могли бы помешать выявлению механизма олицетворения. В нашем повседневном опыте мы постоянно *“переживаем”* различные значения органически-феноменального и культурного плана лица, которые можно назвать лицевыми коммуникативными ценностями; мы каждую секунду стараемся *“удержать”* собственное лицо по отношению к другим лицам и к самому себе. Мы живем, если так можно сказать, *в своем лице*, и поэтому весь мир вокруг нас потенциально и актуально олицетворен. *В мире, в котором мы живем, нет ничего неолицетворенного*. Из этого же опыта мы знаем, что то, что не имеет *“лица”*, не имеет и смысла. Мы существа олицетворенные, наделенные смыслом и им наделяющие.

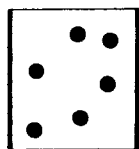
Но возможным остается и другой порядок аргументации, который предлагается Делёзом и Гаттари.

Мы живем как существа *неолицетворенные*. В глубине лица или за лицом обнаруживается *абстрактная машина* олицетворения. И это не первое лицо, не древняя архаика лица. Это скорее технологические условия его производства в качестве лица (но необязательно только в качестве вот *этого* конкретного, эмпирически данного лицевого образа). Нас призывают понять, что за Лицом скрыто то, что его может производить, — *Не-Лицо*. А это Не-Лицо и есть абстрактная машина с *“рабочими частями”*: *белой стеной и черной дырой*. Это начальная, нулевая стадия, и она не имеет никакого смысла; она — эта диаграмма Не-Лица — настолько пластична, подвижна, изменчива, насколько каждая черная дыра может умножаться и пересекать белую стену во всех возможных направлениях. Вспомним здесь о прустовском Не-Лице. Эта стадия упорно выталкивается Делёзом и Гаттари в сновидные, эротические, галлюцинаторные, инфантильные области человеческого опыта. Недаром же они прослеживают становление образа *белой поверхности* в современных психологических исследованиях. Не-Лицо переходит в Лицо, когда *черная дыра* получает значение очага субъективации, именно теперь она должна пробить белую, пергаментную поверхность, уже ставшую лицом, и вовлечь в этот момент

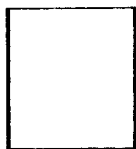
“прошибания” все значения, спонтанно иннервировавшиеся на лицевой поверхности и бывшие еще свободными от субъективации. *В центре белой стены появляется черная дыра субъективности, которая “работает” как некий чудовищный насос, поглощающий весь мир живых значений нелицевой жизни*. Если я правильно понимаю, введение черной дыры было необходимо Делёзу и Гаттари для показа механизма разрушения проприоцептивных отношений человеческого существа на ранних стадиях развития (*нелицевая близость между матерью и ребенком*). Лицо — это прежде всего *дистанция*, т.е. визуальный образ, удерживаемый нами перед собой в качестве некоего дистального объекта. И вот тут я вижу *первую трудность*, но пока не знаю, как ее преодолеть. Ведь там, где складывается абстрактная машина Лица, Лица не существует, это всегда поле не *дистанций*, а *близости*, первоначальных близостей с желаемым объектом, которые функционируют без какого-либо отношения к лицу. Сартр прав, когда он пытается представить позицию Другого, его Лица через взгляд. И это не просто взгляд, *“слегка нас затрагивающий”*, *“скользящий”*, *“рассеянный”*, *“случайно бросаемый”*, — чтобы достигнуть нас, он проходит через мельчайшее отверстие (замочную скважину) в двери. Белая стена — черная дыра. Это отношение было ранее интерпретировано Сартром посредством *двери и замочной скважины*. Взгляд не просто обращен ко мне, но, чтобы действительно стать взглядом Другого (и принадлежать его Лицу), он должен собрать кинетическую компактную массу, свернуться в разрушительную точку, предельно насыщенную энергией рассматривания. Тогда я, наблюдаемый, — лишь сцена на полном свете, открытый и так же беспомощный перед взглядом Другого, как всякий объект. Этот взгляд, вонзающийся в меня со скоростью снаряда, закрывает от меня *белую поверхность стены—двери*, т.е. лицо Другого. Я хочу здесь подчеркнуть важный момент анализа: черная дыра есть *взгляд*, это как бы *“третий глаз”* — самодостаточный и, что существенно, имманентный собственно полю наблюдателя; за ним нет ни лица, ни глаз, он как бы пожирает и втягивает в себя все другие лицевые значения, которые мы могли бы ему приписать. А раз это так, то белая стена лица смещается поперечно рассекающей силой этого взгляда-пунктума — к тому месту, которое я занимаю в качестве *видимого*. Я — *белая стена*, еще не организованная в системе значений субъективации, а Другой — это только вот этот произни-

тельный, уничтожающий взгляд, *взгляд без лица и глаз*. Разрыв слишком брутален, чтобы не заметить его, чтобы не видеть того простого факта, что система белая стена — черная дыра начинает работать лишь тогда, когда ее “рабочие части” получают отличную друг от друга размерность. Действительно, взгляд как очаг субъективации находится на *дистанции* по отношению к Лицу (которое он напряженно исследует), а само Лицо — лишь пассивный, пластичный, легко уязвимый белый фон живых событий, который, собственно, не является Лицом, а скорее предстает тем, что мы называли Не-Лицом.

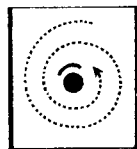
Не-лицо



Белая стена
с черными дырами
(для глаз-отверстий)



Белая стена



Черная дыра,
захватившая белую стену
(взгляд без глаз и лица)

Таким образом, мы постепенно выяснили некоторые условия функционирования абстрактной машины лица на уровне Не-Лица. Двойственная структура, расщепляющая и обращающая на себя “рабочие части” абстрактной машины — белую стену и черную дыру. Как будто первая — всегда фон, то бесконечно разрастающийся, то сужающийся до фигуры, мертвой точки. На самом деле здесь нечто иное: белая стена “приходит” к черной дыре, а черная дыра поражает, пробивает, захватывает белую стену; они не существуют *совместно*, и только машинная структура обеспечивает их функционирование в едином пространстве олицетворения. Другими словами, они не просто разделены, но и “работают” через это *разделение*. Свертывание в точку (субъективация), распускание субъективных значений по всей колеблющейся тенью поверхности (асубъективация).

Если все-таки попытаться найти внятный по своей структуре эквивалент *азначающей семиотике лицевости* (термин Делёза и Гаттари), то им, бесспорно, будет *маска*. В японском театре Но актерская маска выступает как то, что должно быть хорошо видимо *издалека*, она себя не навязывает, не выставляет “перед”,

она никогда не нарушает дистанцию видимости. Более того, она *ничего за собой не скрывает* и является прежде всего специальным орудием театральной психотехники, служащим актеру в деле развития чувства сценического пространства (естественного движения в нем без какого-либо физического напряжения и усилия). В сущности, подобная маска делает актера “слепым”, ограничивая для него возможности оптической ориентации в пространстве сцены, но именно это ее качество (если, конечно, актер владеет маской достаточно искусно) вырабатывает поразительное чувство пространства и собственного тела, причем уже не просто *этого* тела, а тела, включенного в единое Тело Космоса, которому актер, если он хочет добиться от своего тела естественной грации древних мастеров сцены, должен принадлежать полностью. Оптическая слепота, задаваемая маской, — это по сути дела знак остановки процесса дистальных ориентаций и включения *видения*. Как это ни парадоксально для европейской традиции, но маска театра Но не является *репрезентацией*, представлением чего-то, что отсутствует, напротив, она — *знак полного присутствия бытия*. Маска есть порог. Будучи порогом, который необходимо учиться преодолевать, маска, как только она преодолевается, открывает актеру пространство чистого движения. Маска принадлежит телу и определяет меры его выразительной свободы. Можно сказать и так: маска ничего не “скрывает” и не “утаивает”, она не “обманывает” и не противостоит движению, которое совершает тело, более того — она исчезает в нем и перестает быть маской, которую “носят на лице”. По мере овладения актером собственной маской меры телесной свободы неизмеримо возрастают, именно эти меры превращают маленькую и ограниченную сцену в открытое и широкое пространство действия. Известно, что высшего мастерства актер театра Но достигает в преклонном возрасте. Правильный жест, движение, естественность позы, ориентация постепенно вырастают из постоянной сосредоточенности актера на созерцании маски. Истинный жест и соответствующее ему движение рождаются из этого медитативного состояния, из *не-делания*, из той тишины, которая окружает маску, так как маска — это *путь*. Точнее, сложная топография пути, который актер проходит всю свою жизнь. Маска — это не личина, не персона, не заместитель или представитель человеческого лица, маска в театре Но — это прежде всего поверхность (именно этот смысл имеет японское слово *омоте*, означа-

ющее наряду с поверхностью и “лицо”, и “маску”). И раз маска — это не маска, а некое белое пятно, видимое издалека, раз она — поверхность, то она и подчиняется ее законам; в маске-поверхности сняты противоположности внешнего—внутреннего, светлого—темного, пустого—наполненного, а также известная дихотомия пространства европейского театра. Традиционная японская мысль лишена западноевропейских дуалистических схем и не стремится к утверждению чего-либо им подобного. Маска не только создает чистое и свободное пространство, но и есть само это пространство. В частности, целостный образ собственного тела, которым так превосходно владеет японский актер, образуется на пересечении двух взглядов: взгляда-перед-собой и взгляда “отделенного” или дальнего. Это взгляд на собственное движение *изнутри*, взгляд “отделенный”, дальний — взгляд, каким актер смотрит на себя с позиции удаленного наблюдателя, но удаленного не настолько, чтобы не видеть во всей отчетливости и ясности свою собственную фигуру. Собственно, маска топологически вывертывается по кривой этих поддерживающих друг друга взглядов: внутреннее чувство тела (взгляд-перед-собой) соразмерно внешнему видению всей актерской фигуры. Внутренняя дистанция переходит во внешнюю, и этот “переход” продолжается, пока актер остается на сцене.

Маска в театре Но олицетворяет собой *близость* с Космосом. Другими словами, она приводит тело в космическое равновесие, наделяя его естественными, живыми ритмами. *Здесь нет и не может быть лица*. В нем нет нужды.

Маска имеет разрезы для глаз — глаз, которые не видят, так как функция этих разрезов — глазных дыр — состоит совершенно в другом, а именно: *закрывать взгляд*. Маска не имеет взгляда и не получает его. В сущности, если подумать над уже сказанным, напрашивается вывод: *маски никогда не служили Лицу, а только Телу*, являясь тем пределом или той поверхностью, на которой задерживалось и “жило” древнее космическое событие или событие современное — обыденное, но имеющее ценность для отдельной группы. Маски переключают наши тела, минуя лицо и практику олицетворения, в другие режимы существования: скорби, любви, празднества, видений и т.п. И, конечно, Делёз и Гаттари правы в своем определении маски как оппозиции олицетворению.

1. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. P., 1980, p.205—206.
2. Ibid., p.206—207.
3. Ibid., p.208.
4. Ibid., p.208—212.
5. Deleuze G. L'Image-mouvement. P., 1983, p.125—126.
6. Deleuze G., Guattari F. Mille plateaux. P., 1980, p.207.

“Философия по краям”
Международная коллекция современной мысли
Литература. Искусство. Политика.
Серия “1/16”

Издательство *Ad Marginem* продолжает выпуск
международной коллекции “Философия по краям”.
В составе серии вышли в свет следующие книги:

Валерий Подорога
Феноменология тела
Введение в философскую антропологию
(материалы лекционных курсов 1992-1994 годов)

- Леопольд фон Захер-Мазох. Венера в мехах
Жиль Делёз. Представление Захер-Мазоха
Зигмунд Фрейд. Работы о мазохизме
- Антология “Маркиз де Сад и XX век”, представляющая
панораму восприятия творчества Сада мыслителями
современной Франции: от Симоны де Бовуар и Мориса
Бланшо до Жоржа Батайя и Ролана Барта.
- Михаил Рыklin. Террорологии
В книге анализируется особое соотношение визуального и
речевого измерений в современной русской культуре,
исследуется проблематика террора и его неподконтрольных
разуму логик.
- Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия
В настоящем издании впервые публикуется работа
французского философа Жака Деррида “Back from Moscow,
in the USSR”, импульсом к написанию которой послужила
его поездка в Москву в феврале—марте 1990 г.

Редактор А.Т.Иванов
Художник Ю.А.Марков
Набор, оригинал-макет А.Н.Камкин
Корректор Б.С.Тумян

Сдано в набор 03.10.94. Подписано в печать 20.02.95. Формат издания 60х90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура “Таймс”. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 22. Тираж 6000. Заказ № 2-62

Издательская фирма “Ad Marginem”, 113184, Москва, 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7, тел. 231-93-60

ЛР № 030546 от 11.06.93.

Отпечатано в Московской типографии №2 ВО “Наука”, 121099, Москва, Шубинский пер., 6