

**Российская Академия Наук
Институт философии**

**Опыт и чувственное
в культуре современности**

Философско-антропологические аспекты

**Москва
2004**

УДК 141
ББК 87.3
О 62

Ответственный редактор
В.А. Подорога

Общая редакция
Е.В. Ознобкина, Е.В. Петровская

Рецензенты: доктор филос. наук Н.Б. Маньковская
доктор филос. наук В.Д. Губин

Ответственный за выпуск
Д. Голобородько

О 62 Опыт и чувственное в культуре современности.
Философско-антропологические аспекты / Предисл.
Петровской Е.В. – М., 2004. – 248 с.

В данном сборнике статей молодые исследователи и аспиранты сектора аналитической антропологии, возглавляемого В.А. Подорогой, обращаются к анализу антропологического измерения некоторых философских концепций, сложившихся в XIX–XX вв., и одновременно – к рассмотрению формировавшихся в то же время социальных и художественных практик.

Общей задачей представленных в сборнике работ является не только указать на формообразующую роль, которую играют такие антропологические понятия как «событие», «длительность», «аффект», «безумие», «ужас», «болезнь», «чтение», «сообщество» в рассматриваемых концепциях, то есть установить связь между мышлением и понятием, но и продемонстрировать укорененность этих понятий в конкретном антропологическом опыте, – то есть, таким образом, проанализировать связь между мышлением и опытом.

ISBN 5-9540-0007-7

© ИФ РАН, 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. <i>Петровская Е.</i>	6
<i>Голобородько Д.</i> Картезианское исключение. М. Фуко и Ж. Деррида: спор о разуме и неразумии	9
<i>Игнатович Е.</i> Событие и современный философ	42
<i>Нилов И.</i> «Великое здоровье» Ф. Ницше. Опыт разделенного сознания	56
<i>Окунева И.</i> Археология чувственности. Феномен чтения у М. Пруста и В. Беньямина	70
<i>Пензин А.</i> Политическая антропология сна. К постановке проблемы	94
<i>Пикунова А.</i> Оптика жуткого. «Unheimlich-опыт» в новеллах Э. По	123
<i>Подорога Ю.</i> Понятие длительности и философия А. Бергсона	136
<i>Смирнова Е.</i> История человека-волка. Классический случай в психоанализе. Философско-антропологические аспекты	159
<i>Сосна Н.</i> Внеисторичность фотографии. В. Флюссер и Р. Краусс	178
<i>Тимофеева О.</i> «Внутренний опыт» и проблема сообщества в творчестве Ж. Батая	198
<i>Чухрукидзе К.</i> Произведение и его исполнение. К вопросу об антропологии перформативных искусств	222

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вниманию читателя сборник объединяет работы молодых исследователей, в основном аспирантов, чье профессиональное становление так или иначе связано с изучением и возможным уточнением предмета под названием «философская антропология». Именно интерес к таким базовым категориям, как чувственность и опыт (о чем заявлено в названии), и составляет стержень, вокруг которого выстроено все многообразие представленных тем и сюжетов.

Даже сегодня сохраняется по меньшей мере двойственность в истолковании данных понятий. Опыт как то, что дает приращение знаний, что верифицируемо и подлежит накоплению, и одновременно *другой* опыт – невоспроизводимый, сингулярный, буквально взрывающий оппозицию субъекта и объекта. Так же, похоже, обстоит дело и с чувственностью. Чувственность, которая традиционно закреплялась за индивидом, даже когда ее формы носили априорно-абстрактный характер, такая чувственность уступает место *телу*, понимаемому, с одной стороны, как аффективная открытость (мыслящего) миру, а с другой – как исторически и социально обусловленный конструкт. В этом поле напряжений и располагаются собранные вместе тексты, подвергая сомнению очевидное и/или привычное.

Настоящий сборник позволяет прочертить различные пути движения. Линия, которую можно было бы связать с историко-философской проблематикой, намечена статьями Д. Голобородько, И. Нилова, Ю. Подороги и О. Тимофеевой. Категории здоровья и болезни у Ф. Ницше (И. Нилов), содержательные и формальные аспекты «длительности» у А. Бергсона (Ю. Подорога), анализ творчества Жоржа Батая (О. Тимофеева), концептуальное столкновение М. Фуко и Ж. Деррида по поводу одного текста Р. Декарта (Д. Голобородько) – вот скупой перечень сюжетов, которые могли бы удовлетворить некий историзирующий запрос. Однако тип осуществленного анализа приближает эти тексты к сегодняшнему дню и сегодняшним приоритетам: философия прошлого не замыкается усилием интерпретатора в систему, но, напротив, позволяет вступать с ней в актуальный – живой, открытый, полемичный – диалог. И это вполне отвечает импульсу самих изучаемых философов – с трудом вписываемых в традицию, извечно остающихся на полях философии как Знания.

Другая линия имеет отношение к философии литературы. Наиболее приметно она представлена в статьях И. Окуневой и А. Пикуновой. Но и здесь на первый план выходит антропологическая, то есть современная нам проблематика: феномен чтения у М. Пруста и В. Беньямина трактуется в рамках проекта того же М. Фуко, а именно археологии чувственности (И. Окунева), тогда как новеллы Эдгара По раскрываются сквозь многослойное понятие «Unheimliche» («жуткое»), вызывающее ассоциации как с Фрейдом, так и с Хайдеггером (А. Пикунова). И в том и в другом случае ключом к прочтению (пониманию) становится *опыт* — опыт, записанный в чтении, но точно так же опыт чтения самого по себе.

В отдельную группу можно было бы выделить тексты, посвященные анализу тех или иных самостоятельных проблем. Это в первую очередь статьи Е. Игнатович, А. Пензина и К. Чухрукидзе. Событийность в сегодняшнем мире (Е. Игнатович), антропология и политическая экономия сна в условиях «высокого» капитализма (А. Пензин), аффективная природа исполнения в музыкальном искусстве и его, исполнения, вненормативный характер (К. Чухрукидзе) — таков абрис поставленных проблем. Стоит ли говорить о том, что оригинальное обращение к культурно-антропологическим аспектам сна, как и исследование особенностей исполнительской практики во всей ее неповторимости, — это такое движение философской антропологии вширь, которое позволяет ей захватывать и осваивать новые предметные области. (Проблематика события, особенно после шокирующей атаки на мощь Соединенных Штатов 11 сентября 2001 г. и последовавшей на нее реакции, успела стать вполне привычной — несмотря на присущую ей теоретическую сложность.)

Сюда же примыкают и два других текста, чья предметность как будто задана заранее. Это статьи Е. Смирновой и Н. Сосны. В первой из них на примере классического случая человека-волка рассматривается нарративное «расширение» психоанализа: потребность (бывших) пациентов в структурировании собственной жизни через рассказ, даже вне психоаналитической практики в строгом смысле слова, — тогда как во второй анализируются взгляды двух видных теоретиков визуального вообще и фотографии в частности, а именно Вилема Флюссера и Розалинды Краусс. Роль психоанализа и исследований визуального трудно переоценить. Казалось бы, здесь анализ может вестись лишь по заранее установленным правилам. Однако, как показывают статьи Н. Сосны и Е. Смирновой, возможен философско-антропологический «разворот» и таких поистине громадных массивов: главное — увидеть в них

связь с субъективностью, конституирующей себя через стремление к недостижимому единству или же при непосредственном участии медиа, то есть связь с тем, как субъективность понимается сегодня.

Нельзя не сказать, что выделение блоков является более чем условным: можно найти другие критерии для подведения текстов под некоторое «общее понятие». Но преимущество заявленного в статьях подхода в том и состоит, чтобы избегать быстрых и легких ярлыков, поспешного именованья. В самом деле, как квалифицировать того же Жоржа Батая, чей статус при жизни оставался маргинальным, а экспериментаторство доходило до таких пределов, что даже сейчас, после его смерти и пришедшего за ней всемирного признания, оно с трудом поддается какой-либо формализации? На каком языке, иными словами, говорить об уникальном опыте сообщества, если язык более не окрашен (для нас) эмоциональным строем дружбы? Как выразить само невыразимое? Или же другой вопрос – как снять (в диалектическом смысле) физиологизм текстов, повествующих о восприятии, как «переписать» их так, чтобы открылось тело второго порядка, тело как познавательная схема, как условие самой мысли – настоящий предмет теоретической антропологии? Ответы на эти и им подобные вопросы как раз и выявляют принципиальную – внетематическую – общность собранных вместе работ. Необходимо подчеркнуть: хотя читатель не везде столкнется с готовой объяснительной моделью, в каждой из статей нащупана отправная точка движения – способ проблематизации материала, учитывающий его специфику, равно как и «сопротивление».

И, наконец, последнее. Даже неподготовленный читатель обнаружит в предлагаемой подборке материалов живой, увлекающий импульс: векторы текстов разнонаправленны, сами они написаны отнюдь не усредненным языком, поскольку каждый отмечен своей особой интонацией. И это, пожалуй, главное – след неподдельного интереса к предмету, что вызывает мгновенную ответную реакцию: только такими путями и происходит как покорение новых территорий, так и цеховое, а шире – личностное, самоопределение.

Елена Петровская

КАРТЕЗИАНСКОЕ ИСКЛЮЧЕНИЕ. М. ФУКО И Ж. ДЕРРИДА: СПОР О РАЗУМЕ И НЕРАЗУМИИ

Предисловие

В истории философии было немало случаев, когда полемика или спор оказывали существенное влияние на развитие философии. Идеальным образцом в этом отношении является аристотелевская критика платоновской концепции идей: во-первых, ее результатом стало то, что определились два глобальных вектора, по которым шло развитие философии на протяжении нескольких веков (платонизм и аристотелизм); во-вторых, в этом случае мы фактически впервые в истории философии встречаемся с особым видом *философской критики*, когда сталкиваются две философские *концепции*, и каждая из них имеет завершенную форму, в рамках которой большинство явлений, ставших впоследствии традиционными «объектами» философии (например, политика, искусство, наука), получает свое толкование.

Мы не можем ставить вопрос о том, насколько существенны значение и последствия полемики между Фуко и Деррида с точки зрения истории: мы являемся фактически ее современниками и не можем делать глобальных ретроспективных выводов. Но можно точно сказать, что эта полемика отвечает условиям, которыми определяется философская критика: в случае полемики о разуме и неразумии мы имеем дело не просто со спором по поводу какого-то частного явления, но со столкновением двух философских концепций. Основной задачей данной статьи и является прояснение этого тезиса, а именно — показать, каким образом анализ данной полемики позволяет рассмотреть идеи М. Фуко и Ж. Деррида в рамках философской критики.

Введение

1. Хронология событий¹

4-го марта 1963 года Жак Деррида, тогда еще малоизвестный молодой философ, по приглашению Ж. Валя выступил в «Философском коллеже» с докладом «Cogito и “История безумия”». В нем он подверг критике концепцию, изложенную в книге «Безумие и Неразумие. История безумия в классическую эпоху»². Ее автор, Мишель Фуко, к этому времени получил уже довольно широкую известность как внутри Франции, так и за ее пределами, и прежде всего благодаря именно тому самому исследованию, которое в этом докладе подвергалось критике³. Он присутствовал на данном заседании «Философского коллежа», но не выступил в этот момент с каким-либо ответом, хотя регламентом такая возможность предусматривалась.

Через несколько лет, в 1967 году, текст доклада был опубликован в книге Ж. Деррида «Письмо и различие». В том же году появились две другие его книги — «Голос и феномен. Введение в проблему знака в феноменологии Гуссерля» и «О грамματοлогии». Выход этих книг ознаменовал появление «*деконструкции*» как самостоятельной философской концепции — в них впервые были сформулированы ее основные теоретические принципы. Масштаб идей этих книг и охватываемый в них обширнейший материал свидетельствовали, что концепция деконструкции претендует на то, чтобы стать одной из самых влиятельных философских концепций современности. Фактически это и произошло достаточно скоро после публикации этих трех книг — именно они заложили основы той поистине всемирной известности, которую вот уже на протяжении нескольких десятилетий имеет Ж. Деррида и его философия.

Тот факт, что текст доклада «Cogito и “История безумия”» был включен Деррида в одну из своих программных работ, свидетельствовал о том, что идеи, высказанные в нем, не были промежуточным этапом развития, но отражали глубинные основания концепции деконструкции. Но если она в это время только заявляла о себе и лишь начинала претендовать на влияние во всемирном масштабе, то концепция Фуко — концепция *археологии* — к этому моменту уже имела вполне сложившиеся очертания и с ней были вынуждены считаться практически все современные течения мысли. К 1967 году помимо «Безумия и Неразумия» Фуко опубликовал три больших исследования, в двух из которых понятие «археология» было вынесено в заглавие —

«Рождение клиники. Археология медицинского взгляда» (1963), «Раймон Руссель» (1963) и «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966). Поэтому публикация критики археологии в рамках исследования, закладывающего основы деконструкции, ознаменовывала собой столкновение идей на уровне концепций.

Этот факт означал уже нечто более серьезное, чем устная критика в узком кругу близких к академическому сообществу французских интеллектуалов, каковыми являлись заседания «Философского колледжа» под председательством Ж. Валя. Оставить его без внимания означало пренебречь доктринальной состоятельностью своей концепции. Свой ответ Фуко приурочил ко второму изданию «Истории безумия». Его окончательный вариант под названием «Мое тело, эта бумага этот огонь» был опубликован в качестве приложения во втором издании «Истории безумия» (см.: [2, р. 583–603]). Но незадолго до этого первоначальный вариант текста появился в японском журнале *Paideia* под названием «Ответ Деррида» (см.: [3, р. 1149–1164])⁴.

2. Драматизм полемики

Название статьи Деррида – «Cogito и “История безумия”» дает предварительный абрис *предмета* полемики. Оно указывает на то, что в ее центре находится вопрос о соотношении «Истории безумия» как целостного концептуального проекта и картезианской концепции мышления. Однако такая фокусировка дает только частичное представление о предмете полемики. Подробное рассмотрение непосредственно этой проблемы Деррида вынес во вторую часть своей статьи. Ей он предположил критику, направленную на саму концепцию «истории безумия». И эта критика задает общефилософские рамки данной полемики.

В рамках книги «Письмо и различие» критика «Истории безумия» представляет собой часть более общего проекта *деконструкции европейской метафизики*; который характеризует один из фундаментальных аспектов концепции Деррида⁵. Говоря очень схематично, ядром дерридаистской критики являются два основных момента – критика метафизики *присутствия* и свойственного ей (фоно-)лого-центризма. Именно в этой перспективе располагается критика проекта Фуко.

Первый фундаментальный тезис статьи «Cogito и “История безумия”» таков: проект истории безумия является воспроизведением метафизики присутствия. Ее Деррида находит в идее Фуко о возможности написать «историю безумия самого по себе до его захвата знанием», реализацией которой и является «История безумия». Деррида полагает,

что история «безумия самого по себе» представляет собой попытку придать негативному (в виде безумия) статус позитивного (см.: [7, с. 46–47] и [там же, с. 56]). В этом он видит внутреннее противоречие идеи «истории безумия», которое превращает замысел Фуко в его противоположность: пытаясь восстановить утраченную истину безумия, исходя из предпосылки, что у него есть своя собственная истина, скрытая историей и потому лежащая вне ее пределов, он наделяет безумие таким качеством, которое, по мнению Деррида, как раз и лишает его несводимой специфики (см.: [там же, с. 57–58]).

Из этого следует второй фундаментальный тезис: в своих глубинных основаниях концепция Фуко является глубоко реакционным проектом, укорененным в почве метафизики. Фуко оказывается на одной стороне с теми, кто лишает негативное права участвовать в истории, которая понимается как история тотальности смысла (см.: [там же, с. 48–50])⁶.

Именно эта интерпретация Деррида вызвала такую реакцию со стороны Фуко, которая окрасила этот спор в тона высокого драматизма. После публикации статьи «Cogito и “История безумия”» Фуко в течение длительного времени избегал общения с Деррида. Он пошел с ним на контакт только после возвращения Деррида из месячного тюремного заключения в Чехословакии, которому тот подвергся по ложному обвинению в производстве и распространении наркотиков. При этом для интеллектуальной общественности не было секретом, что истинной причиной ареста Деррида была его деятельность в ранге вице-президента общества имени Яна Гуса, занимавшегося защитой прав чешских диссидентов-интеллектуалов, и проводимые им в среде чешских интеллектуалов подпольные семинары.

Этот биографический момент, в котором линии жизни наших героев как бы на некоторое мгновение сливаются в общем русле, отмечает одну важную особенность их полемики: возможность речевого обмена Фуко допускает только после того, как Деррида как бы сам оказывается объектом репрессивного воздействия со стороны системы, узурпировавшей позицию знания «тотального смысла истории».

3. Методология исследования полемики:
различие ее полей («идеального» и «материального»)
и уровней (концептуального и текстуального)

Особенность исследования любой полемики определяется уже самой предметной областью исследования. И разумеется, полемика

как предмет исследования обладает спецификой, поскольку сама в себе имеет свой собственный объект. Так, в упомянутом нами примере аристотелевской критики концепции Платона таким объектом являлись «идеи» и, соответственно, в истории философии эта полемика осталась как полемика «об идеях».

Наличие в предметной области исследования такого «объекта в себе», каковым является объект полемики, заставляет прежде всего провести дифференциацию процедур исследования: анализу «идеального» поля полемики, то есть порядка аргументов и контраргументов, должен предшествовать анализ ее «материального» поля, то есть порядка организации объекта. Так, в случае спора об «идеях», изложению позиций Платона и Аристотеля мы должны были бы предпослать анализ того, что стоит в этом споре за понятием «идеи» (εἶδος)⁷. И такой анализ показал бы, что этот спор разворачивается в рамках единой для обеих сторон концептуализации, то есть, говоря несколько упрощенно, позиции как Платона, так и Аристотеля определялись в рамках общего для них понятия «идеи». Таким образом, в «материальном» поле мы имеем сходство, различие же проявляется здесь в поле «идеальном».

Полемика между М. Фуко и Ж. Деррида — это полемика «о разуме и неразумии». Таким образом, на первый взгляд, казалось бы, определяются четкие границы объекта данной полемики и, соответственно, намечается первоначальный этап ее анализа. Однако в действительности его продвижение в рамках описанной выше стратегии исследования сталкивается с весьма существенной трудностью: мы не можем совершать беспрепятственный переход из «материального» поля в поле «идеальное» и обратно. Приведу пример. Описывая позицию Фуко, оставаясь только в «идеальном» поле, следует отметить, что, во-первых, Фуко строит свою концепцию «истории безумия» через установление различия между понятиями «неразумия» и «безумия», а во-вторых, на положении о противоположности разума и неразумия как гетерогенных сущностей. Рассматривая на том же уровне позицию Деррида, мы обнаруживаем, что для нее характерно, во-первых, если не отождествление, то, по крайней мере, существенное сближение «неразумия» и «безумия», во-вторых — интерпретация противоположности разума и неразумия (в рамках которой неразумие является синонимом безумия) как противоположности, опосредованной общим для обеих членов оппозиции «пространством мышления». Таким образом, мы замечаем, что Фуко и Деррида по-разному концептуализируют сами разум и неразумие! А соответствующий строй аргументации (и, соответственно, — «идеальное» поле полемики) порождается именно отличием определе-

ния смысла понятия. Поэтому, в данном случае, совершая переход из «идеального» поля в поле «материальное», мы, желая как бы максимально точно определить объект, как раз его и теряем (точнее говоря — объект «распыляется»). И это происходит по той причине, что позиции Фуко и Деррида не охватываются никакой общей концептуализацией. Поэтому первой стадией анализа данной полемики должно стать объяснение этого различия в концептуализации и происхождения той и другой концептуализации. Для этого нужно совершить дополнительное предваряющее анализ методологическое усложнение и внутри самого объектного или, как мы его назвали, «материального» поля данной полемики различить два уровня: *концептуальный*, представляющий неподвижный, замкнутый на себя образ полемики, и *текстуальный* уровень, анализ которого позволяет представить ее в динамически-генетическом образе. Текстуальный уровень имеет приоритет перед концептуальным с точки зрения анализа генезиса: ведь именно *стратегия интерпретации текста* (а именно текста «Размышлений» Декарта) Фуко в первую очередь стала предметом полемической «атаки» со стороны Деррида, — в статье «Cogito и «История безумия»» объектом критики в первую очередь становится *археологическая стратегия интерпретации* текста как дискурсивной формы эпохального события, которую Фуко использовал в «Истории безумия» при анализе «Размышлений» Декарта⁸; в свою очередь, Фуко в ответе Деррида оставляет без внимания концептуальный уровень его статьи и отвечает только на аргументы, относящиеся к уровню текстуальному: все контраргументы Фуко, представленные в этом тексте, касаются только способа интерпретации текста⁹.

Тот факт, что в своем генезисе полемика между Фуко и Деррида оказывается обусловленной различием интерпретативных стратегий, вынуждает положить в основание ее исследования само это различие, а анализ полемики начать с анализа текстуального уровня¹⁰.

* * *

Основное значение анализа текстуального уровня полемики Ж. Деррида и М. Фуко состоит в том, что он дает возможность представить эту полемику в ее генезисе и решить проблему объяснения происхождения как самих концептуализаций, так и различия между ними, остающуюся непреодолимой, если ограничить исследование «материального» поля этой полемики только анализом его концептуального уровня.

Чем объясняется тот фундаментальный, относящийся к концептуальному уровню, но необъяснимый на этом уровне факт, что различие между неразумием и безумием является существеннейшим моментом в концепции Фуко, а в концепции Деррида это различие не имеет такого решающего значения? На мой взгляд, это объясняется различием в *интерпретативных стратегиях*.

Фуко рассматривает текст как замкнутое образование, созданное в соответствии с набором определенных правил, которые определяют истину, значимую для того или иного исторического «среза». Эти правила и процедуры образования истины являются предметом археологического анализа (археологическая стратегия). Именно они и определяют отличие того опыта, который охватывается в классическую эпоху понятием «безумия», от предшествующего опыта, охватываемого понятием «неразумия». Это отличие и есть та основная археологическая истина, заключающаяся в книге «История безумия в классическую эпоху», которая была бы невозможна без применения археологической стратегии. Текст «Размышлений» рассматривается Фуко в той мере, в какой в нем проявляется определенная археологическая истина.

Для интерпретативной стратегии Деррида же исторический «срез» текста не является определяющим. В своей стратегии он исходит из допущения существования неприсваемого конкретным временем текстуального «остатка». Деррида рассматривает текст как своего рода мозаику, разложимую на микросоставляющие, которые, несмотря на то, что располагаются в границах одного и того же «текстуального целого» («произведения»), могут быть гетерогенными. Принадлежность текста «эпохе» является вторичным «наслоением», тем, что интерпретация должна преодолеть, чтобы достичь такого уровня текста, на котором выражаемый им смысл был бы освобожден от каких бы то ни было временных характеристик (назовем их условно — «историческими»), обуславливающих его антропологические качества¹¹. Так, в своей интерпретации текста «Размышлений» Деррида выделяет в нем, с одной стороны, элементы, характеризующие мышление Декарта в рамках исторической парадигмы классического рационализма, с другой — элементы, образующие, согласно Деррида, трансисторический «срез» текста, то есть не сводящийся к этой парадигме «остаток», основываясь на котором Деррида предлагает свою интерпретацию смысла текста как целого. Такая модель текста и соответствующая интерпретативная стратегия (деконструктивистская стратегия) свойственна первому этапу развития концепции деконструкции, которому принадлежит текст «Cogito и «История безумия»», являющийся частью исследуемой поле-

мики. Именно она отражается в знаменитом сформулированном Деррида в этот период положении «Нет ничего вне текста» («Il n'y a rien hors du text» — что можно было бы перевести точнее как «Нет ничего внешнего тексту»)¹².

* * *

К этому моменту полемики, в котором ее текстуальный уровень переходит на уровень концептуальный, мы еще вернемся. Но сначала нужно более детально рассмотреть текстуальный уровень как таковой.

I Фигура безумия и «момент» Cogito в «Размышлениях о первой философии»

Первое из «Размышлений» Декарта — размышление под названием «О том, что может быть подвергнуто сомнению» — открывается тезисом, что подлинное разыскание истины требует ниспровержения всех старых истин, тех положений, которые без основания принимались за истинные. Но разбирать их все по порядку было бы нескончаемым занятием. Поэтому необходимо заняться фундаментом, так как крушение фундамента повлечет за собой крушение всей постройки «ложных истин».

Что же является этим фундаментом? «Без сомнения, все, что я до сих пор воспринимал за самое истинное, было воспринято мной или от чувств (*a sensibus*) или через посредство чувств (*per sensus*); а между тем я замечал, что чувства нас обманывают» [12, с. 16].

Я привожу латинские выражения, использованные в этом фрагменте текста, для того, чтобы обратить внимание на вводимое таким образом различие двух видов восприятия, а также потому, что в самом этом различии — между *a sensibus* и *per sensus* — уже имплицитно заложен следующий ход, приводящий к появлению фигуры (образа) безумия. Это различие — различие между восприятием «мира» и восприятием «себя», внешним и внутренним восприятием. Оно вводится здесь Декартом для того, чтобы уточнить, что не только то, *что* воспринято чувствами, то есть пространственно-временная конституция мира, но и сама чувственность как таковая должна быть поставлена под сомнение. То есть не следовало бы полагаться на самое первое условие возможности («фунда-

мент») чувственного опыта — опыт моего тела. Это значит, что та истина, что я сижу здесь, держу в руках этот лист бумаги — (возможно) ошибка, обманчивая видимость, иллюзия.

В следующий момент рассуждения и появляется фигура безумия: утверждать, что тело — это иллюзия, «отрицать, что руки эти и все это тело — мои» — это значит уподобиться определенному типу людей, «сравнить себя с Бог ведает какими безумцами (*insani*)». Они утверждают, например, что они одеты в пурпур, в то время как они совершенно голы, или что их тела из стекла¹³. «Но ведь это сумасшедшие (*amentes*), и я сам оказался бы не менее безумным (*demes*), если бы руководствовался их примером»... [12, с. 17]¹⁴.

Кем сделано это высказывание, какой инстанции оно принадлежит, — субъекту, ведущему рассуждение, или его возможному оппоненту? Этот вопрос окажется одним из самых важных в полемике между Фуко и Деррида. Но я не буду сейчас останавливаться на этом моменте, я просто отмечаю ту смысловую нагрузку, которую получит эта фраза в ходе дальнейшей работы.

Итак, кажется, что гипотеза безумия, точнее говоря, возможность подобия между безумием и картезианским сомнением, выводится из игры. В нее вступает другая гипотеза — гипотеза сна. Если недопустимо предполагать, что я безумный, то можно предположить, что я сплю и вижу сон: «Как часто виделась мне во сне во время ночного покоя привычная картина — будто я сижу здесь перед камином, одетый в халат, в то время как я раздетый лежал в постели!» [12, с. 17].

Эта гипотеза также ставит под сомнение непосредственную достоверность, так как я вспоминаю, что во сне ощущал все то же самое, что и сейчас, и с такой же точно непосредственностью. Поэтому не существует никаких признаков, с помощью которых можно бы было отчетливо отличить сон от яви.

* * *

Значит, гипотеза сна оставляется в игре. Сновидение же — это «воображаемые образы», которые имеют в своем составе как элементы «чистого» воображаемого, так и элементы первичной реальной основы. В случае художественного образа таким не-воображаемым элементом является, например, цвет. В случае сновидного образа — это «общие представления», «идеи» в картезианском, а не платоническом смысле слова, то есть некоторые простые образы, которые не связаны ни с ка-

ким чувственным восприятием, — например, протяженность, очертания протяженных вещей, их количество или величина, их число, наконец, место, где они расположены и время, в течение которого они существуют. Все это несомненно, независимо от того, сплю я или нет. «Ибо, — как говорит Декарт, — сплю я или бодрствую, два плюс три дают пять, а квадрат не может иметь более четырех сторон» [12, с. 18]. Всякое чувственное восприятие, которое может быть недостоверно, основано на таких простых вещах, которые достоверны.

Итак, кажется, найдена несомненная достоверность, которую можно было бы положить в основу истинной науки. Однако Декарт вводит следующую гипотезу.

* * *

Необходимость этой гипотезы обосновывается следующим образом: нельзя исключить того факта, что иногда я все-таки ошибаюсь. Но это противоречит идее Благого и Всемогущего Бога, так как благодати противоречит желание вводить в заблуждение, а всемогуществу — то, что иногда я все-таки заблуждаюсь. Поэтому логично было бы предположить, что не Благой Бог, а некий Бог-Обманщик (Злой Гений) является источником моих представлений относительно всего существующего. В этом случае не только чувственные восприятия, но и интеллигибельные сущности, то есть и вещи, и идеи (и очертание, и движение, и место) должны быть признаны химерами (см.: [12, с. 18–20]).

Здесь мы имеем уровень «абсолютной недостоверности» — отсутствие какого бы то ни было определенного знания. «На свете нет ничего — ни неба, ни земли, ни мыслей, ни тел» [там же, с. 21]. В этой среде абсолютного незнания и появляется, словно некая вспышка, *Cogito*.

Но сначала появляется достоверность некоего неопределенного существования: «Раз он меня обманывает, значит, я существую» [там же]; «... ну и пусть обманывает меня, сколько сумеет, он все равно никогда не отнимет у меня бытие, пока я буду считать, что я — нечто» [там же]. Но кто есть я, существующий перед лицом могущественного Злого Гения? Это остается пока неясным: ведь все то, что, как я полагал раньше, составляет мое существование: тело, чувства, восприятия и идеи — теперь нельзя признать моим истинным существованием. «Тут меня *осеняет* (*Nic invenio*), что мышление (*cogitatio*) существует: ведь одно лишь оно не может быть мной отторгнуто» [там же, с. 23] (курсив мой).

— Д.Г.). И значит, мое истинное существование заключается в моем мышлении. «Я есмь, я существую — это достоверно (*ego sum, ego existo; certum est*). Но сколь долго я существую? Столько, сколько я мыслю (*nempe quandiu cogito*)» [там же]¹⁵.

* * *

Задачей этого изложения хода размышления в первых двух из «Размышлений» было указать на те его моменты, которые являются той «текстуальной почвой», на которой стала возможной полемика о разуме и неразумии.

Первый момент: *Cogito* отнюдь не является неким тезисом, как его иногда представляют в историко-философской литературе. Оно предстает *следствием процедур*, «продуктом работы» и даже в определенном смысле (в том смысле, в каком *Cogito* определенным образом связано с квази-религиозной гипотезой о существовании Бога-Обманщика, или Злого Гения) достижением «духовной практики»¹⁶. *Смысл этих процедур* и стал одним из главных предметов полемики между М. Фуко и Ж. Деррида. Смысл процедур и, как следствие, *смысл Cogito*, в котором заключены два самых сокровенных достояния новоевропейской философии — мышление и субъект¹⁷.

Второй момент: *как результат* хода размышления *Cogito* определенным образом связано с серией фигур (безумие—сновидение—Злой Гений) и соответствующих гипотез. Что касается самих этих фигур и гипотез, то здесь очевидно: в структуре размышления фигура безумия располагается *рядом* с фигурой сновидения и между ними существует определенное «дискурсивное напряжение» (вторая то ли вытесняет, то ли развивает первую), в то время как третья располагается как бы особняком.

Рассмотрение «Размышлений» в этом ракурсе выводит анализ «Размышлений» на особый уровень: оно не ограничивает анализ этого текста Декарта уровнем выраженных в нем *идей*, но дополняет его анализом размышления как особой формы — *формы размышления*. В этом состоит важная особенность рассматриваемой полемики. И ее анализ позволяет подойти к важному вопросу: что такое размышление как среда, в которой рождается мышление как таковое и разум как таковой?¹⁸

II Событие эпохи

В книге Фуко проблема безумия в тексте Декарта и анализ текста «Размышлений» вписаны в рамки более обширного вопроса — вопроса об «эпохе». Приведу цитату, отражающую ту «перспективу», в которой располагается анализ безумия¹⁹: «Безумие было (в классическую эпоху. — Д.Г.), с одной стороны, всецело *исключено* из мира, а с другой — всецело *объективировано*, но никогда не было явлено само по себе, говорящим на своем собственном языке»; «<...> безумие в классическую эпоху хранит глубочайшее *молчание* и поэтому кажется впадшим в спячку» [4, с. 183] (курсив мой. — Д.Г.).

Эти цитаты содержат основные моменты, которые фактически целиком вбирают в себя основную суть проблемы безумия, как она ставится в рамках вопроса о «классической эпохе». И эти моменты стоит выделить отдельно:

1. Исключение. Понятие «исключения» является ключевым не только для «Истории безумия», но и творчества Фуко в целом²⁰. На это многократно указывали некоторые российские исследователи творчества Фуко²¹.

2. Объективация. Это понятие выражает два процесса, близких, но не сводимых полностью один к другому: а) превращение в объект и б) возникновение объекта; безумие возникает как объект, которого до этого не существовало, в тот момент, когда складывается такое отношение к определенному опыту (опыту Неразумия), в котором этот опыт рассматривается как объект. Говоря несколько упрощенно, Неразумие, ставшее объектом, — это возникшее в качестве объекта безумие²².

3. Молчание. «История безумия», по выражения самого Фуко, — это «археология молчания». Одно из положений «Истории безумия» звучит так: «голос разума (в классическую эпоху. — Д.Г.) основан на молчании безумия».

Эти три момента достаточно тесно связаны друг с другом. Однако в рамках этого текста мы не сможем непосредственно останавливаться на последних двух моментах, поскольку вводимые ими сюжеты выходят за рамки темы данной статьи. Основное наше внимание будет сосредоточено на одном из них — *исключении*²³, а именно — дискурсивной форме исключения, которая представлена в «Размышлениях о первой философии» Декарта, и том значении, которое оно

имеет для изменения понятий Разума и Неразумия в Новое Время, заключающемся в превращении этих понятий в понятия Ratio и Безумия. Подобные изменения и составляют философский смысл эпохи, в нашем случае — классической эпохи.

* * *

Что такое эпоха? Как она оформляется, из чего складывается ее «эпохальность», ее отличие и особенность, позволяющие говорить о ней как об отдельном временном срезе? Предваряя дальнейший анализ, основывающийся на том понимании эпохи, которое содержится в книге «История безумия», можно сформулировать ответ на этот вопрос таким образом: эпохе свойственно устанавливать определенные правила и производить определенные операции, которые *выделяют* одни элементы опыта *за счет* затенения и *вытеснения* других. Таким образом образуется та истина, которая составляет содержание и смысл эпохи.

Классическая эпоха, например, оформляется *операцией исключения*, а внутри этой общей «эпохальной» формы складывается истина Безумия как Неразумия²⁴. Такое понимание оспаривает представление об эпохе как последовательном, линейном разворачивании истины. Так, согласно этому представлению, движение классической, например, эпохи вырисовывает «прямую, по которой рациональная мысль движется к анализу безумия как душевной болезни (*maladie mentale*)». Однако археологический анализ открывает, что эта прямая является вертикалью: рациональный опыт безумия устанавливается и становится доминирующим *за счет и по мере подавления*, все более и более глубокого, *трагического опыта* неразумия. (Трагический опыт еще проявится, — замечает здесь как бы на полях Фуко, — в некоторых идеях Ницше и Фрейда, но произойдет это уже после того, как классическая эпоха окончательно вытеснит его за границу культуры.)

Но само подавление начинается еще задолго до классической эпохи. Первый шаг на этом пути был сделан Возрождением, противопоставившим *трагический опыт* неразумия и *критическое сознание* в виде противостояния двух несводимых сфер — визуальной и дискурсивной; в первой из них — «бесконечное безмолвие образов» (представленное живописью XV века — Босх, Брейгель, Дирк Боутс, Дюрер), открывающее взгляду «непостижимую чуждость мироздания», во второй — нравственная речь, разоблачающая неразумие как человеческую глупость, рассеивающую свои чары под взглядом мудреца и философа (эта речь представлена в гуманистической традиции, в частности, в сочинениях

Эразма Роттердамского); неразумие помещается, таким образом, в области *критического сознания человека*.

На пороге классической эпохи – в эпоху барокко – этот процесс принимает более четко выраженную направленность: *неразумие* фигурирует в это время в рамках доминирующей в этот период темы обманки (*trompe-l'œil*) и определяется как *иллюзия*.

И вот перед нами картина классической эпохи: в отличие от Возрождения, которое еще знало опыт «неразумного Разума и разумного Неразумия», классическая эпоха производит процедуру разделения, – она отделяет Разум от Неразумия и проводит между ними границу. Отныне не будет никакой возможности сообщения и обмена между Разумом и Неразумием. Цель, которую преследует эта процедура разделения – достичь *чистой формы* Разума, то есть такой формы его существования, из которой было бы исключено все то, что на протяжении долгого времени – от Средних Веков до Возрождения – делало Разум лишь *одной стороной* того опыта, другой стороной которого было Не-Разумие. Процедура разделения – это действие самого Разума, стремящегося к абсолютной автономии. Для того чтобы ее достичь, он должен избавиться от всего того, что связывало его с тем, чем он не являлся, но без чего он был лишь *половиной* истины. Этим двойником Разума на протяжении многих веков было Неразумие. Разум и Неразумие составляли единую конфигурацию истины. Теперь же Разум будет сам определять свой собственный образ и свою собственную форму. Можно сказать, что изменяется сам Разум, но изменяется также и конфигурация истины: если раньше формой истины был процесс взаимобмена между двумя неравными сферами опыта, то теперь одна из них – опыт Разума – охватывает все возможные явления истины.

Единственной формой истины становится Разум. Все то, что относится к области Неразумия, занимает место по ту сторону истины.

Происходит переворот, в результате которого к власти приходит Ratio, или Разум в его чистой форме. Одна сторона этого переворота – изменение Разума и конфигурации истины. Другая сторона – исчезновение Неразумия. Но Неразумие не просто исчезает, как если бы в мире и в опыте просто не оставалось больше ничего смутного, неясного и тревожного. Исчезновение Неразумия – это как бы стирание прежних очертаний той формы, в которой Неразумие участвовало в процессе образования истины, и появление нового образа Неразумия, а также формирование *нового понятия*, которое позволяет охватить относящийся к Неразумию опыт именно в той форме, которая отвечала бы требованиям нового способа образования истины, – тем требованиям,

которые ставит Ratio. Это новое понятие — понятие Безумия. В этом смысле исчезновение Неразумия означает то, что происходит значительное изменение в структуре образования истины: раньше Неразумие было «субъектом» (одним из двух равноправных «субъектов») истины, теперь же оно исключается из процесса образования истины, — из субъекта истины оно превращается в объект истинных высказываний (Неразумие становится Безумием). Единственным субъектом истины становится Разум²⁵.

* * *

Анализ текста «Размышлений» в «Истории безумия» неразрывно связан с описанием этого «события эпохи». Этот текст имеет для Фуко отношение к «эпохальному событию», поскольку в нем устанавливается истина, что «мысль как деятельность полномочного субъекта, ставящего своей целью разыскание истины, — мысль безумной быть не может» [4, с. 65], даже если и остается вероятность того, что «отдельный человек всегда может оказаться безумным» [там же].

III Дискурсивная форма события

Этот момент интерпретации Фуко, а именно — интерпретация мышления как *исключающего* безумие — и породил полемику. Точнее говоря, — завершающий вывод Фуко относительно того, какое место занимает безумие относительно мышления и разума. Этот вывод сформулирован в «Истории безумия» таким образом: «Ход сомневающейся мысли у Декарта ясно показывает, что <...> *безумие располагается* вне той неотъемлемо принадлежащей субъекту сферы, где он сохраняет все права на истину, — т.е. *вне той сферы, какой является для классической мысли самый разум*» [4, с. 65] (курсив мой. — Д.Г.).

Посмотрим сначала, какое место занимает этот анализ текста Декарта в структуре книги «История безумия». Фуко рассматривает его в начале второй главы первой части «Великое заточение», где описывается фундаментальная практика, в которой в классическую эпоху выражался опыт безумия, — практика изоляции. Затем Фуко возвращается к картезианской философии в главах, посвященных другой стороне опыта безумия в классическую эпоху — становлению медицины душевной болезни (*maladie mentale*). Однако он констатирует, что на медицинскую мысль картезианская парадигма не оказала существенного влияния²⁶.

Следует обратить особое внимание на такое композиционное положение текста Декарта в книге Фуко. Этот философский текст задает общетеоретическую «рамку» изложению истории практики, которой посвящена глава «Великое заточение». Такое расположение текста Декарта в структуре книги «История безумия» как бы указывает на то, что Фуко отводит этому тексту особое место внутри самой эпохи, — место в точке переплетения дискурса и практики. В практике изоляции выражается особая сторона опыта безумия в классическую эпоху. Этот опыт состоит в разделении и исключении, почти что ритуальном изгнании. В тексте Декарта, согласно Фуко, тот же самый опыт выражается в дискурсивной форме²⁷. Что же касается медицинских теорий, то они выражают другую сторону опыта безумия в классическую эпоху — стремление превратить исключенное в доступный для познания объект.

Положение текста Декарта в «Истории безумия» свидетельствует о его фундаментальном значении с точки зрения археологии: картезианский образ Разума является идеальным прообразом Разума классической эпохи. Поскольку исключение составляет скрытую сторону процесса возникновения Cogito как условия возможности чистой формы Разума, история возникновения Cogito в тексте «Размышлений» не является простым поступательным движением, в ней присутствует момент столкновения с препятствием и преодоления сопротивления с помощью особого типа отрицания — исключения. Эта история Cogito — прообраз истории возникновения и развития классического Ratio в той мере, в какой эта история, по выражению Фуко, «не исчерпывается прогрессом «рационализма», но также имеет свою скрытую сторону, в которой существенную роль играл процесс отношений с Неразумием < ...>» [4, с. 65].

IV Два образа исключения

В главе «Великое заточение» Фуко так представляет значение фигуры (образа) безумия в «Размышлениях»: безумие рассматривается Декартом не как опасность для сущности истины, но как опасность для сущности мыслящего. Поэтому Декарт отводит безумие от самого субъекта размышления («ведь это сумасшедшие, и я был бы таким же, если бы сделал их пример правилом для себя; но то — они, сумасшедшие, а это — я, мыслящий»²⁸) и исключает безумие из рассмотрения. «Мысли не грозит безумие, но охраняет ее не неизменность истины, позволяющая избавиться от заблуждения или пробудиться от сна, — ее хранит не-

возможность быть безумным, присущая не объекту мысли, а самому мыслящему субъекту» [4, с. 64]. «Отныне безумие не грозит самой деятельности Разума. Разум укрылся от него стеной полного самообладания, где его не подстерегают никакие ловушки, кроме заблуждения, и никакие опасности, кроме иллюзии» [там же, с. 65].

Фундаментом интерпретации Фуко содержания первого «Размышления» является определенная интерпретация, которая касается его формы: он рассматривает *переход* от гипотезы безумия к гипотезе сна, который присутствует в движении размышления, *как разрыв*: «В структуре сомнения *безумие*, с одной стороны, и сон и заблуждение — с другой, *изначально не уравновешены*» [там же, с. 64]. Поэтому сомнение определяется принципиально различно в зависимости от того, с чем оно сталкивается — с безумием или со сновидением. «Декартово сомнение, неизменно ведомое светом истины, разрушает колдовские чары чувств, пронизывает пространства сновидений; но сомнение это изгоняет прочь безумие во имя самого сомневающегося, который не более способен утратить разум, нежели перестать мыслить и перестать существовать» [там же] (курсив мой. — Д.Г.).

В движении размышления, как его интерпретирует Фуко, присутствует смена регистра. Этот момент интерпретации является принципиальной точкой текстуального уровня полемики. В своей критике интерпретации Фуко Деррида опирался на два основных момента:

- голос, определяющий место безумия за границей размышления, принадлежит не субъекту размышления, а его виртуальному оппоненту;
- движение размышления не прерывисто, а последовательно: переход от гипотезы безумия к гипотезе сна является продолжением одного и того же движения и принадлежит одному и тому же пространству.

Этот момент является принципиальным в понимании различия между двумя интерпретациями картезианского исключения: в трактовке Фуко движение размышления гетеротопично, а исключение — это *выведение вовне*, в трактовке Деррида — движение размышления происходит в гомогенном пространстве, а значит исключение — это *опосредование*²⁹.

* * *

Обратимся теперь к тому, как обосновывает Деррида свою интерпретацию.

С самого начала своей статьи он разделяет смысл текста на «явный» и «скрытый» (см.: [7, с. 45])³⁰. Интерпретация Фуко «которая вос-

становливает смысл текста через его связь с «исторической структурой», обращена, согласно Деррида, только к скрытому смыслу, оставляя в тени смысл явный.

Стоит обратить внимание на то, что его аргументы являются аргументами *ad textum* и призваны создать впечатление, что интерпретация как бы проистекает из текста, не являясь по отношению к нему внешним, дополнительным дискурсивным уровнем. В этом состоит полемический оттенок той интерпретации, которую предлагает Деррида, поскольку такая интерпретация, которую он называет «внутренним автономным анализом», должна предшествовать анализу, который толкует текст исходя из его принадлежности «исторической структуре»³¹.

Рассмотрим, каким образом Деррида восстанавливает этот явный смысл текста «Размышлений», или, как он это еще называет, «явную интенцию Декарта» (см.: [7, с. 60–70]). Примечательным моментом является то, что, связывая «явный» смысл с философским содержанием текста Декарта, он строит свою интерпретацию, апеллируя к словарно-композиционной структуре текста «Размышлений». В этой интерпретации значительную смысловую нагрузку получают элементы, с помощью которых дискурсивно вводится в тексте то или иное движение размышления.

Прежде всего, Деррида обращает внимание на то, как организованы три абзаца, следующие после того, как был сформулирован общий замысел размышления — универсальное сомнение. Первый из них начинается словами «*sed forte...*» — «но, может быть, хотя...», второй — со слов «*praecclare sane, tanquam*» — «однако», третий — «*age ergo...*» — «допустим». Эти вводные словочетания являются как бы сознательно составленными указателями на «явную интенцию» текста.

Первый абзац. В этом абзаце предпринимается попытка *ограничить* универсальность сомнения областью вещей «незначительных и далеко отстоящих» (см.: [12, с. 17])³². Намерение ограничить сомнение принадлежит *не субъекту размышления*, а его внешнему оппоненту! — вот какое предположение делает Деррида. Отрывок, в котором появляется фигура безумия, полагает он, является внутренним элементом этого этапа движения размышления, сутью которого является попытка ограничения универсальности сомнения. Смысл появления фигуры безумия состоит в следующем: из сферы того, что подлежит сомнению, следует исключить опыт тела, потому что поставить под сомнение достоверность своего тела — это все равно, что оказаться безумным. Вот какую роль играет эта короткая история о голых королях и людях-тыквах в тексте «Размышлений», согласно интерпретации Деррида.

И поскольку намерение самого субъекта размышления не совпадает с намерением оппонирующего субъекта, следующий абзац начинается со слова «однако». Этот абзац содержит в себе демонстрацию несостоятельности аргумента оппонирующего субъекта. Пример сна и сновидения играет роль опровержения требования ограничения сомнения. Он показывает, что *есть основания* для того, чтобы сомневаться в достоверности опыта тела. Эти основания настолько серьезны (невозможно отличить сон от яви: вот прямо сейчас в самый момент размышления я «с осознанным намерением (*prudens et sciens*)» протягиваю руку и ощущаю это с невероятной для спящего отчетливостью, но в ту же секунду припоминаю, что то же самое я думал порой и во сне; это повергает меня в оцепенение (*stupor*); а оно еще больше убеждает меня в том, что я сплю (см.: [12, с. 17])), что следует признать состоятельность гипотезы сна и сновидения.

Поэтому следующий абзац «Размышлений» начинается со слов «допустим, что мы действительно спим...» (курсив мой. – Д.Л). Это завершение предшествующего этапа движения размышления, сутью которого, согласно Деррида, является обоснование возможности распространения сомнения на все идеи, имеющие источником чувство. Одновременно с этим – это начало нового этапа, в результате которого определяются те вещи, которые на этом уровне возможно признать достоверными (формы, числа и т.п.). Эти два этапа образуют, согласно Деррида, одну целостную стадию размышления, которую он называет «естественной стадией сомнения». Она является «естественной» постольку, поскольку размышление на этой стадии опирается на основания, имеющие основания в опыте. Следующая стадия опирается на внеопытные основания – идею о Злом Гении или Боге-Обманщике, и эту стадию Деррида называет «метафизической стадией сомнения». Но пока остановимся для того, чтобы более ясно описать тот статус, который в его интерпретации закрепляется за безумием.

Движение размышления на этапе от положения о необходимости универсального сомнения через его ограничение (исключение из области сомнения тела) к расширению сомнения на всю область чувственного, включая собственное тело, Деррида описывает как *риторико-педагогическое движение или методический уровень* размышления. В этом движении и на этом уровне, полагает он, возможность, или гипотеза, безумия не исключается, а «радикализируется», заостряется в гипотезе сновидения. Таким образом, согласно Деррида, в тексте Декарта нельзя найти никакого реального текстуального основания для того, чтобы сделать тот вывод, какой делает Фуко, – что возможность безумия ис-

ключается и выводится за пределы размышления. На самом деле, *опыт безумия опосредуется в опыте сна* (гипотеза сна позволяет обосновать более универсальное сомнение, чем гипотеза безумия³³) — на риторико-педагогическом и методическом уровне, оговаривается Деррида³⁴.

Исходя из такой интерпретации статуса безумия, Деррида делает следующий обобщающий вывод: «... с этой точки зрения спящий или сновидящий является более безумным, чем безумец» [7, с. 67]. Это положение с точки зрения нашего анализа двух уровней полемики является точкой хиазма текстуального и концептуального уровней. Именно здесь находят свое объяснение особенности концептуализации, которыми позиция Деррида отличается от позиции Фуко на концептуальном уровне. Очевидно, что в своей интерпретации Деррида лишает понятие безумия какого-либо четкого, исторически локализованного референта, так же как и того археологического значения, которым оно наделялось в «Истории безумия». За понятием безумия он, апеллируя к тексту Декарта, устанавливает только абстрактно-метафизическое содержание: безумие — это следствие ошибки, очень локальной и ограниченной. Сновидение — это более общая ошибка. И еще более общая, используя слово Деррида, «тотальная» ошибка — это обман Злого Гения. Вот это — настоящее безумие! Здесь невозможно найти никакого основания. Это настоящее большое, Великое Безумие. То безумие этих чудаков — голых королей и людей-тыкв — было маленьким, частичным безумием; они, конечно, ошибались по поводу того, кто они такие, но в остальном они ничем не отличались от большинства простых обывателей. Декарт исключает их из размышления не в большей степени, чем исключает вообще всякого, для кого его замысел поставить под сомнение все, как выражается Деррида, «всю совокупность сушего», слишком далеко идет. Декарт исключает их потому, что они слишком в немногом сомневаются. Размышляющий субъект в момент допущения возможности, что мир — это иллюзия, внушенная Злым Гением, сомневается во много большем, он фактически доводит сомнение до того уровня, до которого те странные люди с их причудами его никогда не доводят, — он сомневается во всем. И поэтому именно он — этот субъект размышления — настоящий, подлинный безумец.

В этой статье не удастся обсудить тонкости того очень важного и имеющего довольно существенные последствия положения, которое Деррида фактически высказывает в заключительной части своей статьи (см.: [7, с. 70–82]). Это положение состоит в том, что *Cogito* — это след абсолютного безумия. В данный момент не представляется возможным раскрыть всего содержания этого положения. Для этого при-

шлось бы углубиться в содержание понятия «следа» в концепции Деррида. Рамки данного текста не позволяют этого сделать. Нам придется ограничиться лишь простым указанием на присутствие проблематики «следа» и сослаться на исследования, в которых она освещается³⁵. Впрочем, с точки зрения нашего анализа понятие «следа» — это не самое важное в этом положении. Самое важное же состоит в том, что Деррида устанавливает между безумием и Cogito отношения последовательности и гомогенности; он, конечно, не говорит, что Cogito — это плод безумия. Это было бы слишком грубым и очевидно неверным утверждением. Гомогенность Cogito и безумия утверждается Деррида более тонким способом: через утверждение, что «достоверность (Cogito. — Д.Г.) вовсе не находится в безопасном отдалении от плененного безумия, она достигнута и утверждена в самом безумии» [7, с. 72] (курсив мой. — Д.Г.).

* * *

Как я уже говорил в конце предыдущей части, в этом и состоит самое существенное с точки зрения анализа текстуального уровня полемики о разуме и неразумии различие: Фуко рассматривает Cogito как результат операции исключения, по отношению к которому безумие является внешним, в то время как Деррида устанавливает между ними определенного рода тождество. Но несмотря на то, что само это различие располагается на текстуальном уровне, его значение выходит далеко за пределы этого уровня. Утверждая гомогенность Cogito и безумия, интерпретация Деррида не просто ставит под вопрос фукианскую интерпретацию картезианского исключения, но вместе с тем затрагивает концепцию «великого заточения» и концепцию *внешнего* отношения Разума (Ratio) и Безумия. Более того, вместе с этим критика Деррида затрагивает более глубокий уровень, — она как бы делает бессмысленным само различие между Неразумием и Безумием и лишает понятие «классического разума» того смысла, который оно приобретает в «Истории безумия»³⁶. Именно по той причине, что интерпретация Деррида затронула *основания книги*, ответ Фуко был включен им в ее второе издание. Но для того, чтобы отстоять свою концепцию, ему необходимо было строить контраргументацию именно на уровне интерпретации текста и ставить задачу опровергнуть в первую очередь дерридаистскую *интерпретацию*. Вот почему статья «Mon corps, se parier, se feu» («Мое тело, эта бумага, этот огонь») обращена исключительно к интерпрета-

ции текста Декарта и, как кажется на первый взгляд, вовсе не касается концептуального уровня статьи Деррида. Но несмотря на то, что *по видимости* Фуко в этой статье пренебрегает концептуальным уровнем, *по существу* он решает здесь задачи, которые не сводятся только к доказательству «правильной» интерпретации Декарта.

Для того чтобы придать описанию текстуального уровня полемики о разуме и неразумии завершённый вид, следует рассмотреть контраргументы Фуко с точки зрения того, как в его критике предложенной Деррида интерпретации текста «Размышлений» проявляется археологическая стратегия, которая противостоит стратегии деконструктивистской. Это позволит, во-первых, прояснить тот тезис, что фундаментом этой полемики является не различие в определении понятий, а различие интерпретативных стратегий, и, во-вторых, показать, что анализ различия интерпретативных стратегий позволяет увидеть некоторые фундаментальные особенности археологической и деконструктивистской стратегий как таковых. Интерпретация Фуко текста «Размышлений» как таковая уже была представлена во второй части нашей статьи. В своем ответе Деррида Фуко по существу ничего в ней не меняет, он только заостряет ее основной момент – во фрагменте о безумии и сне решается судьба мыслящего субъекта и речь идет о его самоопределении.

* * *

Итак, очевидно, что, с точки зрения интерпретации текста «Размышлений», тем моментом в интерпретации Деррида, на который должен был прийти центр тяжести ответной критики Фуко, является прием, которым Деррида затушевывает разрыв (используя термин Фуко, – «неравновесие»), существующий, согласно Фуко, между гипотезой безумия и гипотезой сна, и сводит движение размышления – на этапе от гипотезы безумия к гипотезе Злого Гения – к поступательному развитию, устраняя из процесса возникновения *Cogito* момент исключения.

Каким образом строит свой ответ Фуко? В первой части своего ответа он последовательно разбирает все утверждения Деррида для того, чтобы подчеркнуть: гипотеза безумия и гипотеза сна вовсе не соположены внутри некоего общего пространства. «Пример безумия противостоит примеру сна. Они сталкиваются друг с другом и противопоставляются всей системой различий, которые ясно артикулированы в картезианском дискурсе» [2, с. 593]. Эта система различий состоит из

нескольких совокупностей. Я не буду останавливаться на каждой из них. Рассмотрим только ту, которая объединяет различия, называемые Фуко «дискурсивными различиями», поскольку она лучше других иллюстрирует различие интерпретативных стратегий. Фуко и сам придает ей статус смыслообразующего принципа для других совокупностей. Вот как он ее описывает: это «различия на уровне того, что происходит в размышлении, на уровне событий, которые в нем следуют друг за другом: акты, производимые размышляющим субъектом (сравнение/припоминание); производимые [ими] на размышляющего субъекта эффекты (внезапное и непосредственное восприятие различия/удивление-ступор-опыт неразличимости); квалификация размышляющего субъекта (не-валидность, если бы он был *demens*; валидность, если он *dormiens*)» [там же].

В свою очередь в этой совокупности есть свой основной организующий принцип – вопрос о статусе размышляющего субъекта. Его-то и упускает из виду Деррида. Он полагает, что появление примеров безумия и сна после формулировки замысла универсального сомнения вызвано необходимостью определить сферу вещей, на которые может распространяться сомнение, в то время как эти две гипотезы рассматриваются в тексте «Размышлений» для того, чтобы определить статус размышляющего субъекта, а вовсе не область того, что подвластно сомнению. Пример безумия и пример сна сопоставляются между собой. Размышляющий субъект самоопределяется по отношению к этим двум гипотезам и выбирает, какую из них он мог бы допустить. «*Age ergo somnietus*, – допустим, поэтому, что мы спим» – так завершается этот этап самоопределения.

Почему же выбирается сон, а не безумие? Именно здесь мы касаемся «нерва» интерпретативной стратегии Фуко – проблемы неавтономности дискурса, дискурсивной практики и «эпохального» измерения текста.

В интерпретации Фуко этого фрагмента решающим оказывается различие использованных в нем определений безумия. Когда Декарт просто упоминает безумных, он называет их – «*insani*». Это термин из словаря обиходного языка и языка медицинского, он описывает безумных через расстройство воображения. Здесь безумие пока рассматривается на уровне его внешних характеристик.

Когда же безумие затрагивается на уровне самоопределения субъекта, то есть когда в тексте утверждается, что брать с безумных пример невозможно, используется связка определений *amentes-demens*. Напомню эту фразу «Размышлений»: «Но это же *amentes*! И я сам оказал-

ся бы *demens*, если бы руководствовался их примером». Данное определение относится уже к области юридической. Вот как Фуко описывает его объем и содержание: термин *demens* «обозначает категорию людей, неспособных к определенным религиозным, гражданским и юридическим действиям, *dementes* не располагают полнотой своих прав, когда речь идет о том, чтобы говорить, обещать, брать на себя обязательства, ставить свою подпись, возбуждать дело и т.п.» [там же, с. 590].

Если бы размышляющий субъект допустил для себя возможность быть *insanus*, он оказался бы *demens*³⁷. Следовательно, он *потерял бы право* вести рассуждение. Это то место в тексте «Размышлений», где дискурс заимствует из сферы, которая является по отношению к нему внешней.

Именно это различие и его функция (дисквалифицирующая функция) является тем узлом текста, в котором дискурс неразрывно привязан к тому, что Фуко во многих своих произведениях именовал немного загадочным словом «практика». Выделение этого места «Размышлений» в качестве принципообразующего ставит под вопрос возможность того «автономного анализа», который пытается построить Деррида. Совершая этот анализ, Деррида элиминирует как раз те слои текста, в которых располагается его смыслообразующий принцип. «И у меня возникает впечатление, что если столь прилежный читатель, как Деррида, упустил столько языковых, тематических и текстуальных различий, то это [сделано] для того, чтобы отказаться признать те [из них], которые образуют принцип для остальных, а именно «дискурсивные различия» [там же, с. 593], — подводит итог Фуко.

Заключение

Значение исследования текстуального уровня полемики о разуме и неразумии и различия «интерпретативных стратегий» М. Фуко и Ж. Деррида измеряется тем фактом, насколько близко оно подводит нас к определению основных особенностей *концепций* и их различий (концептуальному уровню полемики). Анализ текстуального уровня показывает, что на этом уровне концептуальное различие может быть зафиксировано через различие понятий *дискурса* и *текста*.

Значение первого для концепции археологии не подлежит сомнению: «Археология знания», являющаяся основным методологическим исследованием Фуко, фактически полностью посвящена определению объема и содержания понятия «дискурс». Кроме того, нельзя умалять то-

го факта, что свою инаугурационную лекцию в Коллеж де Франс Фуко назвал «Порядок дискурса».

Основополагающая роль понятия текста в концепции деконструкции на первый взгляд более спорна: в основных сочинениях Деррида «текст», являясь скорее термином, достаточно редко выступает в роли понятия. Но когда все же последнее происходит, то «текст» существенным образом сближается самим Деррида с «письмом»³⁸.

Таким образом, если в случае с археологией мы можем прямо перейти с текстуального уровня на уровень концептуальный через посредство понятия «дискурс», то в случае с деконструкцией этот переход совершается через «мост», образующийся между парой понятий (не тождественных, но и не противоположных) «текст»—«письмо».

Комментарии

Замечание по цитированию: цитируя работы «Cogito et "Histoire de la folie"» Ж. Деррида и «Mon corps, ce feu, ce papier» М. Фукс, я пользуюсь собственными переводами этих работ, поскольку перевода данной статьи Фуко на русский язык вообще не существует, а переводы статьи Деррида, появившиеся в двух русских изданиях «Письма и различия» (московском и петербургском), вышедших в 2000 году, содержат множество неточностей, которые не позволяют использовать эти переводы в научных целях. Тем не менее, при ссылках на статью Деррида я привожу пагинацию по петербургскому изданию, поскольку в целом оно является несравнимо более квалифицированным изданием, нежели московское.

1 В качестве основных источников биографических сведений о М. Фуко использовались: [26], [27] и «Chronologie», представленная в [3]. Биографические данные о Ж. Деррида приводятся по [28].

2 «Folie et Déraison. Histoire de la folie a l'âge classique» — таково полное название этого исследования, фигурирующее в первом его издании 1961 года. Более привычное название — «История безумия в классическую эпоху» — эта книга получила по своему второму изданию, вышедшему в 1972 году. Этому названию следует русское издание. В некоторых других переводах это заглавие претерпело определенные изменения. Так, например, английский перевод книги называется «Безумие и общество» («Madness and Civilisation: A history of insanity in the age of Reason», 1965). Это название унаследовало и немецкое издание («Wahnsinn und Gesellschaft», 1969).

- 3 По выражению Ж. Кангийема, «История безумия» была событием (см.: [24]). Ее появление сразу же вызвало реакцию многих всемирно известных французских интеллектуалов, в их числе – Р. Барт и М. Бланшо, написавшие на книгу обширные рецензии.
- 4 Этот текст был помещен в №11 журнала, вышедшем 1 февраля 1972 под названием «Michel Foucault». Номер целиком был посвящен творчеству Фуко, точнее, «связям между его философской работой и его отношением к литературе». Во время подготовки номера главный редактор журнала предложил Фуко план номера, в котором, в частности, предполагалось поместить текст Деррида «Cogito и «История безумия»». В ответном письме Фуко предложил ему опубликовать «ответ, который [он] хотел бы дать Деррида».
- 5 Этот аспект подробно рассматривается в работе: [31].
- 6 Здесь уместно будет сравнить эту интерпретацию Деррида с той критикой, которую адресовал Фуко Ж. Бодрийар (см.: [29]). Анализируя его концепцию власти, Бодрийар упрекает Фуко в том, что тот оказывается заложником «классической семиургии власти» и не учитывает существования ее симулятивных механизмов. Таким образом, Фуко, согласно Бодрийару, оказывается в плену тех самых идей, которые он подвергает аналитическому дезавуированию, и поэтому предстает, по выражению последнего, «динозавром классической эпохи».
- 7 В частности, – отдельно рассмотреть вопрос об отличии этих «идей» от тех «идей» (ideae), которые стали предметом философии (и философских полемик) Нового Времени.
- 8 Конечно, эта атака Деррида не ограничивается текстуальным уровнем и в определенный момент как бы переходит его границу и распространяется на уровень концептуальный.
- 9 Таким образом отношение к понятию (разума или неразумия) оказывается опосредовано отношением к тексту (в котором понятие формировалось). Эта особенность современной, или так называемой «постмодернистской», философии неоднократно подчеркивалась различными ее исследователями под именем «текстуализации реальности». Одним из первых на нее указал У. Эко.
- 10 Пытаясь ввести в качестве концептуального базиса анализа полемики между Ж. Деррида и М. Фуко понятие «интерпретативной стратегии», я определенным образом опираюсь на серию разработок, предпринятых в ряде работ В. Подорогой в рамках создания аналитически-антропологического подхода к анализу произведения и, в частности, философского произведения (см. прежде всего [14], [15], [18]). Предпринимаемый мной ниже анализ «текстовых стратегий» Деррида и Фуко, которые я рассматриваю в рамках анализируемой полемики, в базовых элементах также опирается на интерпретацию исследований этих философов, предложенную В. Подорогой. Так, в своем анализе деконструктивистской стратегии я опирался на ту ее интерпретацию,

которую он предложил в рамках беседы, состоявшейся во время встречи Деррида с современными российскими философами в ходе его визита в Москву в 1990 году (см.: [9, с. 151–186]). Само понятие «текстовой стратегии» заимствовано мной из этого источника. В своем же описании археологической стратегии я опирался на его работы, посвященные анализу фукианской концепции (см. прежде всего [16], [19]).

- 11 Вот как характеризует в указанной беседе стратегию Ж. Деррида В. Подорога: «<...> я рассматриваю Вашу технику чтения и письма как состоящую в выявлении текстурных микрособытий текста, которые как раз и находятся под покровом нейтральной модальности. Интерпретируемый таким образом текст вступает не в дискommунитивный, но скорее в а-коммунитивный режим чтения. Иначе говоря, на том уровне, где Вы «изобретаете» Вашу текстовую стратегию, не существует никакой нормативной коммуникации, так как рождается такое микропространство чтения, в котором как бы стирается присутствие человека» [9, с. 177].
- 12 В русскоязычной литературе, посвященной творчеству Ж. Деррида, смысл этого положения и его значение для концепции деконструкции достаточно подробно обсуждается в: [9, с. 151–157]. Также к публикациям на эту тему можно отнести статью: [30]. В том же номере указанного журнала помещено интервью с Ж. Деррида автора упомянутой статьи, в котором также затрагивается этот вопрос.
- 13 Во французском и русском переводе «Размышлений» есть еще два примера — людей, которые полагают, что их головы глиняные, и тех, что полагают, что они — тыквы. Эти два примера отсутствуют в латинском тексте и являются дополнением французского переводчика «Размышлений». Тем не менее, они логично дополняют тот ряд образов, в которых представлено безумие в тексте «Размышлений». Совокупность этих образов, — как тех, что упомянуты непосредственно Декартом, так и тех, которые добавлены переводчиком, — можно назвать *фигурой* безумия. Безумие появляется в «Размышлениях» в виде фигуры (образов из реальности), но в дальнейшем трансформируется в *гипотезу* (один из элементов размышления). Это следует отметить для того, чтобы уточнить, что сновидение сопоставляется с безумием на уровне гипотезы, но не на уровне фигуры. На уровне фигуры безумие в «Размышлениях» не имеет ничего рядоположенного.
- 14 «Sed amentes sunt isti, nec minùs ipse demens videret, si quod ab iis exemplum ad me transferrem» [10, S. 64]. В целях приведения текста Декарта в соответствие с языковыми условиями анализируемой полемики я почти полностью меняю перевод этой фразы, ориентируясь на французский перевод «Размышлений» (см.: [11, с. 268]). Приводимые мной в скобках латинские эквиваленты необходимо выделить здесь для того, чтобы отметить, что в латинском тексте для

описания безумных использованы три различных определения, что не отражено в русском переводе. Анализ различия этих определений играет существенную роль в той интерпретации этого фрагмента, которую дает Фуко в своем ответе на критику Деррида. Этот момент рассматривается в заключительной части моей статьи.

- 15 В русском переводе «certum est» передано как «очевидно». Однако если рассматривать цитируемый пассаж в его связи с замыслом поиска «достоверности» (certitudo), следует все-таки предпочесть перевод, соответствующий данной интенции «Размышлений», как это делает переводчик в других подобных местах, где встречаются словосочетания с прилагательным certus (см., напр., [12, с. 21]; ср. с: [10, S. 76]).
- 16 Учитывая этот квази-религиозный обертон, не стоит полностью игнорировать религиозный оттенок термина «медитация» и недооценивать тот исторический факт, что картезианство на некоторое время стало чем-то вроде монашеского ордена, у которого были определенные аскетические идеалы.
- 17 Вот как оценивает значение совершенного Декартом переворота Гегель: «<...> мы, собственно говоря, только у Картезия снова видим перед собою самостоятельное философское учение, знающее, что оно имеет свой *самостоятельный источник в разуме* и что *самосознание есть существенный момент истины*. <...> Здесь, можно сказать, мы очутились у себя дома и можем воскликнуть, подобно мореходу, долго носившемуся по бурному морю, «суша, суша!». В самом деле, с Картезием поистине начинается образованность нового времени, поистине начинается мышление, современная философская мысль <...>» [13, с. 316] (курсив мой. — Д.Г.).
- 18 Примечательно, что на важность этого вопроса косвенно указывал еще Гегель: в «Истории философии» среди фундаментальных черт того мышления, основания которого были заложены в результате «картезианского переворота» в философии, он специально выделяет понятие «размышления»: «Предпосылкой теперь является <...> воззрение, что человек достигает истины лишь посредством размышления» [13, с. 317].
- 19 Эта цитата представляет собой одновременно *вывод*, который Фуко делает на определенном этапе своего исследования, и *проект*, который лежит в основании замысла книги в целом.
- 20 Представление о том, какое место это понятие занимает в его творчестве, можно составить на основе его инаугурационной лекции «Порядок дискурса», произнесенной при вступлении в должность руководителя кафедры «Истории систем мысли» в Коллеж де Франс 2 декабря 1970 года (см.: [5, с. 46–96]). Многие исследователи творчества Фуко признают эту лекцию одной из его главных программных работ (см., например, [5, с. 344]). И большая ее часть посвящена *исключению* и его различным типам.

- 21 В. Подорога говорит о работах Фуко как об анализе «становления европейских институтов *исключения* (практикующих различие между психическим заболеванием и нормой здоровья, или между преступным и законопослушным поведением, перверсией и общепринятыми правилами сексуального поведения)»; понятие исключения у Фуко он рассматривает в рамках анализа понятия Другого, а точнее — в рамках исследования «постструктуралистского анализа темы Другого» (см.: [17, с. 47]). В близком ключе построена работа М.К. Рыклина [20], в которой проблема исключения рассматривается в том виде, какой она приобрела в поздних работах Фуко. На ключевое значение проблемы исключения для всего творчества Фуко указывает также и И. Ильин (см.: [32, с. 77–78]). Он также говорит о связи этого мотива в творчестве Фуко с «общим местом всего современного западного «философствования о человеке», <...> получившего особое распространение в рамках постструктуралистских теоретических представлений», каковым он признает тему Другого. Однако интерпретация И. Ильина дает ограниченное *психологистическое* толкование этой темы, сводя Другого к «Другому в человеке» и не учитывает того факта, что в рамках «постструктуралистских теорий» вообще и в концепции Фуко в частности эта тема имеет, прежде всего, *социополитический* генезис.
- 22 Это одна из самых существенных идей, которые содержатся в «Истории безумия» (что безумие «возникает» в истории, а не существует как трансисторический объект), очень подробно рассматривается в статье: [25].
- 23 Наш выбор обусловлен тем, что «исключение» по отношению к остальным играет роль «порождающего понятия». В чем именно состоит приоритет понятия исключения, мы скажем в конце II части.
- 24 Понятие «исключения» является базовым *структурным* элементом книги Фуко. На это обращают внимание американские исследователи творчества Фуко Х. Дрейфус и П. Рабинов. Они подчеркивают пространственный смысл этого понятия: «С первых страниц «История безумия в классическую эпоху» вводит эти две параллельные темы — *географического* исключения и культурной интеграции, — темы, которые структурируют совокупность книги». (см.: [23, с. 18] (курсив мой. — Д.Г.)).
- 25 Здесь уместно вернуться к приоритетной роли, которую играет понятие исключения в понятийной конструкции «Истории безумия». Рассмотрим первое отношение — отношение «исключения» к «объективации»: *операция исключения делает возможным отношение к опыту неразумия как к объекту*, т.е. операцией исключения безумие, собственно, и создается как таковое (т.к. неразумие как объект — это безумие); это значит, что в моменте своего антропологического генезиса безумие *тождественно* исключенному.
- 26 «Для медицинской мысли гетерогенность физического и морального отнюдь не вытекала из декартовского определения субстанции протяженной и субстан-

ции мыслящей; за полтора века посткартезианская медицина так и не сумела перевести это разграничение на уровень своих проблем и методов и осмыслить различие этих субстанций как противоположность органики и психологии. *Медицина классической эпохи*, как картезианская, так и антикартезианская, *никогда не простирала дуалистическую метафизику Декарта на область антропологии* [4, с. 327] (курсив мой. — Д.Г.).

Второе отношение — отношение «объективации» к «молчанию»: молчание является атрибутом безумия в той мере, в какой безумие является объектом; поскольку безумие не является субъектом (субъектом было Неразумие, но оно исчезает, а на его месте появляется Безумие), постольку «речь» (возможность участвовать в процессе образования истины) не рассматривается среди его возможных атрибутов, — «безумие лишили языка», как выражает это Фуко.

27 В самой «Истории безумия» это выражено имплицитно — через композицию. Позднее в приложении к ее второму изданию в своем ответе на критику Ж.Деррида Фуко точнее определит, в каких именно местах текста Декарта определенная практика принимает форму дискурса. Этот «практический» уровень дискурса проявляется в связке понятий *insani-amentes-demens*, относящихся к различным видам определения безумия — обиходному, медицинскому и правовому. Этот момент рассматривается нами в той части статьи, которая посвящена ответу Фуко на критику со стороны Деррида.

28 Таким образом Фуко закрепляет этот голос, обозначающий безумных как других (иных), за инстанцией мыслящего, ведущего рассуждение субъекта.

29 Это позволяет Деррида утверждать, что «исключение» в том смысле, в каком понимает его Фуко, на самом деле в тексте «Размышлений» отсутствует.

30 Деррида, конечно, отдавал себе отчет в том, что использует в этом случае психоаналитическую парадигму: в этом месте статьи он ссылается на «Толкование сновидений» З. Фрейда.

31 «В частности, что касается Декарта, невозможно ответить ни на один затрагивающий его исторический вопрос, затрагивающий скрытый исторический смысл его предприятия, затрагивающий его принадлежность к целостной исторической структуре, до внутреннего строгого и исчерпывающего анализа его явных интенций, явного смысла его философского дискурса» [7, с. 59].

32 Этот фрагмент латинского текста «Размышлений» («<...> *minuta quaedam & remotiora <...>*» [10, S. 64]) передан во французском переводе как «<...> *les choses peu sensibles et fort éloignées <...>*» (дословно — «вещи, мало чувствуемые и сильно удаленные») [11, с. 268].

33 Гипотеза безумия «несущественным и частичным образом затрагивает только некоторые области чувственного восприятия» [7, с. 66], «не охватывает *все* поле чувственного восприятия *целиком*» [там же, с. 67]; «безумие — это только частный случай, и притом, не самый радикальный чувственной иллюзии, которой

занимается здесь Декарт» [там же, с. 65]; в то время как гипотеза сна «разрушает все чувственные основания знания» [там же, с. 66].

- 34 На эту существенную оговорку следует обратить особое внимание. Она определяет «границу интерпретации» Деррида. Тем самым Деррида указывает на то, что он говорит, в строгом смысле слова, не об опыте, а о гипотезах, об «инструментах сомнения»; основание для этого он находит в самом тексте Декарта: в одном из примечаний к статье «Cogito и «История безумия»» он отдельно настаивает на том, что Декарт *не тематизирует* безумие (мы можем добавить: так же как не тематизирует и сон), что значит, что безумие (так же как и сон) не является в «Размышлениях» *предметом* размышления (см.: [7, с. 67]).
- 35 Из российских исследований прежде всего в этой связи заслуживает внимания статья: [22].
- 36 Дерридаистской интерпретации текста удастся затронуть столь глубокие концептуальные слои в силу того, что, как говорилось выше, с точки зрения идеально-концептуальной структуры книги Фуко, понятие «исключения» играет роль «порождающего понятия»: понятия «объективации» и «молчания» как бы вытекают, являются следствием «исключения».
- 37 Исходя из того смысла, который стоит за этим термином, его точнее всего можно бы было перевести как «невменяемый». Здесь уместно напомнить, какой «опыт безумия» и какой «тип сознания» стоял за этим юридическим определением согласно «Истории безумия». Он является наиболее ригористичным типом, символизирующим одну из двух форм «отчуждения личности, или сумасшествия». Эта форма «воспринимается как ограничение правоспособности субъекта: за ограничительной линией простирается область его невменяемости. Такое отчуждение указывает на процесс, вследствие которого субъект лишается свободы». [4, с. 145–146] (курсив мой. — Д.Г.) (см. там же описание генетической зависимости зарождающегося медицинского сознания от сознания юридического). Этим данная форма отчуждения отличается от той, которая соответствует другому типу сознания, характеризующему другой опыт безумия, в рамках которого безумие, наоборот, связывается со свободой, а на безумного возлагается некая моральная вина.
- 38 См., напр., [8, с. 46, 115] (значение указанной книги для исследования концепции деконструкции несравнимо ни с каким другим сочинением Деррида: в нем он объясняет смысл своих книг раннего периода, устанавливая взаимосвязь различных понятий и процедур деконструкции). Значение же этого понятия не подлежит сомнению: оно является основным фундаментальным понятием деконструкции (см.: [22]).

Литература

1. Foucault M. Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique. P., Plon, 1961.
2. Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. P., Gallimard, 1972.
3. Dits et écrits 1954–1988 par Michel Foucault. 2 vol. Vol. I. P., 2001.
4. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.
5. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996.
6. Derrida J. L'Écriture et la différence. P., 1967.
7. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб., 2000.
8. Деррида Ж. Позиции. Киев, 1996.
9. Жак Деррида в Москве. М., 1993.
10. Descartes R. Meditationes de Prima Philosophia. Stuttgart, 1994.
11. Descartes R. Œuvres et lettres. P., 1953.
12. Декарт Р. Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1994.
13. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга третья. СПб., 1994.
14. Подорога В.А. Выражение и смысл. М., 1995.
15. Подорога В.А. Феноменология тела. М., 1995.
16. Подорога В.А. Навязчивость взгляда. Мишель Фуко и живопись. // Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
17. Подорога В.А. Словарь аналитической антропологии // Логос. 1999. № 2. С. 26–88.
18. Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии под редакцией В.А. Подороги. М., 2001.
19. Подорога В.А. Власть и познание. Археологический поиск М. Фуко // Власть. М., 1989.
20. Рыклин М.К. Сексуальность и власть: антирепрессивная гипотеза Мишеля Фуко // Логос. 1994. № 5. С. 196–206.
21. Автономова Н.С. Язык и эпистемология в концепции Деррида // Критический анализ методов исследований в современной западной философии. М., 1986.
22. Автономова Н.С. Деррида и грамματοлогия. // Деррида Ж. О грамματοлогии. М., 2000.
23. Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault. Un parcours philosophique. Au-delà de l'objectivité et de la subjectivité. P., 1984.
24. Canguilhem G. Sur l'Histoire de la folie en tant qu'événement // Le Débat. 1986. № 41. September-november. P. 37–40.
25. Вен П. Фуко совершает переворот в истории // Вен П. Как пишут историю. Опыт эпистемологии. М., 2003.
26. Eribon D. Michel Foucault. P., 1989; 2-е изд., 1991.
27. Miller J. The Passion of Michel Foucault. N. Y., 1993.

28. *Bennington G., Derrida J.* Jacques Derrida. P., 1991.
29. *Бодрийяр Ж.* Забыть Фуко. СПб., 2000.
30. *Вайнштейн О.Б.* Деррида и Платон: деконструкция логоса // *Arbog mundi*. 1992. № 1. С. 50–72.
31. *Гараджа А.В.* Критика метафизики в неструктурализме (по работам Ж. Деррида 80-х годов). М., 1989.
32. *Ильин И.П.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996.

СОБЫТИЕ И СОВРЕМЕННЫЙ ФИЛОСОФ

Понятие События давно и прочно вошло в контекст современной неклассической философии. Ницше, Бергсон, Делёз достаточно ясно очертили пределы прежних субстанционалистских представлений и поставили во главу угла идею становления. Но те События, о которых идет речь в философской эссеистике и публицистике последних лет, представляют собой, большей частью, именно то, что актуально на сегодняшний день для практически всех членов общества, — то есть это масс-медийные события. Такая установка напряженного внимания к актуальности и характеризует, на мой взгляд, философа как мыслителя современности. Но, употребляя термин «современный» по отношению к философии, я имею в виду, прежде всего, укорененность данного типа философствования в конкретном социальном и культурном контексте, в жизненном мире, современном этой рефлексивной установке.

Потому в первую очередь разъяснения требует сам термин «современность». В самом первом приближении его можно было бы охарактеризовать следующим образом. Современной называет себя, на мой взгляд, та эпоха (именно называет, а не будет названа историографами), которая отчетливо сознает радикальность событий, отделивших ее от предыдущей традиции и принесших с собою распад прежних высших ценностей и порядков, что воспринимались раньше в качестве высшей онтологической реальности. Время больше не замыкается в цикле повторений, гарантирующих неприкосновенность традиции и стабильную картину мира, оно разворачивается теперь в прямую линию, направленную в будущее, представляющее собой более глубокую трансценденцию новых ценностей. При этом все, что находится на линии времени, до решающей событийной точки отсчета, перенаправляется в сторону господствующего вектора и переписывается в терминах «новой» истории. Первым примером такого рода была христианская культура, отбросившая как религиозную традицию язычества, так и античную философскую традицию, а также прежние эстетические каноны и этические предписания. Затем эпитет «современный» применялся не раз в истории Европы с тем, чтобы подчеркнуть разрыв с

непосредственным прошлым и в то же время соотносить себя с более отдаленным во времени периодом, представляющимся теперь идеальным «Золотым веком». Таково было отношение Ренессанса к греческой классике или романтиков к Средневековью. Другими словами, современность ищет своего обоснования и легитимизации либо путем обращения к образцам далекого прошлого (что в какой-то степени напоминает следование традиции, но традиции самовольно избранной, приукрашенной и идеализированной, т.е. некоему ее утопическому варианту), либо в мощной энергии и значительности тех событий, что дали толчок формированию новых ценностей и установок.

Поэтому, чтобы дать себе отчет в том, что представляет собой современность нашей эпохи, надо прежде всего определиться: какие события повлияли на разрыв с прежней традицией, каковы их последствия и насколько значительна их сила сегодня. При этом оговорюсь, что в дальнейшем анализе я буду понимать современность и модерн приблизительно в одном смысле, а именно как эпоху в развитии большинства стран Западной Европы и Америки, характеризующуюся развитым способом капиталистического производства в экономике и представительной демократией в политике.

Многие философы сходятся во мнении, что таким радикальным поворотом для этих стран явилась программа эмансипации разума, провозглашенная Просвещением в конце XVIII века. Свобода самосознающего субъекта, его самоопределение и самоосуществление были возведены в ранг высшей ценности. Абсолютно самостоятельный субъект, независимый от принципа предопределенности, общего для религии и традиции, и набрасывающий только с помощью собственного *ratio* дальнейший путь развития, стал, согласно Гегелю, единственным принципом современного общества. А так как проблема использования собственного разума, проверка его границ и возможностей, выстраивание интеллигибельной реальности издавна являлись прерогативой философии, то не должен вызывать удивление тот факт, что, возможно, впервые в своей истории философия выходит из «транса» созерцания вечных и неизменных сущностей и откликается на требование реальной действительности, чтобы дать анализ «того, что происходит». Критика возможностей разума, ставшего теперь инструментом в руках современников на пути научно-технического прогресса, становится насущной задачей философов.

По мнению Ю. Хабермаса, первым из тех, кто выразил эту новую потребность «охватить мыслью» свое время, стал Гегель [9, с.198]. М. Фуко, в свою очередь, ссылается на Канта, осуществившего в духе мо-

дернистского распада прежних общественных связей интеллектуальную дифференциацию сфер знания (наука, мораль и искусство), которые соответственно руководствовались собственными логиками в вопросах истины, добра или справедливости и красоты [7].

Если вкратце зафиксировать те акценты, что ставят Фуко и Хабермас, каждый в своей концепции модерна, то следует отметить, с одной стороны, фиксацию Фуко на моменте сингулярного и неповторимого, который приобретает огромную значимость в свете рефлексии (интеллектуальной (Кант) или чувственной (Бодлер)) над происходящими событиями, и, с другой стороны, поиск (в работах Хабермаса) новой универсальности и новой трансценденции как точки опоры для философствующего в эпоху плюрализма дискурсов.

Ведущая роль, которая отводится Фуко событию в определении лика современности, не случайна. В своей работе «Что такое Просвещение?» он выделяет три основные формы, которые принимало мышление о настоящем в истории философии: 1) осознание своего времени как исторической эпохи в ряду других, отделенной от них особыми драматическими (торжественными) событиями (диалог Платона «Политик»); 2) рассмотрение знаков современности лишь как «симптомов», символов будущих свершений (Августин); и 3) восхваление современного положения дел как залога успешного движения по пути прогресса, как «зарю нового мира» (Дж. Вико). Но этим трем подходам он тут же противопоставляет кантовское видение актуальности, выраженное им в статье «Was ist Aufklärung?», опубликованной в журнале *Berlinische Monatschrift* в ноябре 1784 года (и по отношению к которой статью Фуко можно было бы назвать своеобразным эхо-ответом). Кант не приносит настоящее в жертву некой тотальности либо ожидаемым будущим свершениям, впервые в истории современность становится у него самоценной, трансцендентальный опыт оказывается связанным с временным и преходящим. Кант рассматривает Просвещение как событие, изменяющее донныне существовавшие измерения политического, социального, культурного статуса человека как члена общества, как событие, расширяющее для него сферу применения собственного разума и, как следствие, требующее большей ответственности, как коллективно так и лично от каждого, в деле определения необходимых публичных границ и форм возможной рефлексии. То есть он находит необходимую точку пересечения своего философского опыта (критической рефлексии, выраженной в его трех Критиках) с актуальным, происходящим за стенами его кабинета: он считает, что когда человек может применять собственный разум неограниченно, не подчиняясь

никаким авторитетам, тогда и становится необходимой критика: «что возможно знать, что должно делать и на что можно надеяться».

Этот анализ событийности вполне применим и к настоящему времени, и он ясно показывает зарождение новой формы рефлексии над бытием становящимся, поскольку возврат к миру трансценденциальностей здесь уже невозможен. Ангажированность философа становится приметой времени, что требует от него повышенной активности и реакции в процессе осмысления действительности и новых техник ее представления. Заданная матрица работы с событием заставляет теперь тестировать все окружающее на событийность, тем более что современная система масс-медиа, фабрикуя практически из любой новости событие с целью коммерческого успеха, превращает его в симулякр и атрофирует чувствительность восприятия.

Таким образом, можно выделить два типа событий и соответственно обозначить их через большую и маленькую буквы: Событие «эпохальное», радикальное, влияющее на пересмотр прежней системы ценностей, и событие масс-медийное, скорее симулякр События, повторяющий его формально, но не имеющий ни его энергетического потенциала, ни способности вызвать соответствующую реакцию. И для того, чтобы заняться анализом масс-медийной событийности, необходимо, прежде всего, осветить аспекты того События, которое может являться своего рода примером, образцом ответа на тест, предъявляемый повседневности с целью найти в нивелирующей «логике обмена знаков» (Бодрийяр) некий признак, жест универсальности.

Уже в кантовской интерпретации Просвещения (*Aufklärung*), можно найти эти черты, придающие явлению событийность. Во-первых, Событие – это, прежде всего, то, что отменяет все предыдущие дискурсы, трансформирует поле знания и вынуждает индивида к действию. В отношении События нельзя быть ни предвидящим, ни планирующим и управляющим, ни наблюдающим. Изменяя конфигурацию отношений людей, явлений, культурных институтов, оно исключает возможность нейтральной позиции и предоставляет мыслящему индивиду лишь право свидетельствовать *post factum* о случившемся. В этом смысле возможно даже провести некоторую аналогию с дзен-буддистским сатори (просветлением), что подразумевает обретение нового взгляда на мир вследствие отказа от привычной субъект-объектной установки.

Но в этой трансформирующей функции Событие чаще всего проходит две фазы: в своем первом явлении оно обычно представляется итогом стечения неких обстоятельств, чем-то, что всегда воспринима-

ется как некая случайная травма, нечто чуждое, само Реальное, вторгшееся в размеренный ход социальной жизни. Неудивительно поэтому, что до тех пор пока не станет возможной его символизация, то есть адаптация к наличному социальному порядку, придание закономерности, Событие либо вообще не воспринимается как таковое, либо оно отрицается, вытесняется, что, по правде говоря, уже представляет собой некую реакцию на него, санкционирующую последующее повторение События. Или, как говорит С. Жижек, «пресловутая историческая необходимость События конституируется ничем иным, как первичным неузнаванием» [5, с. 65]. Только в силу каких-то человеческих ошибок, неудач, отрицаний и отвержений, даже преступлений в его (События) первый приход, которого никто не заметил (если позволительно будет включить здесь некоторые мессианские аллюзии), формируется некая движущая сила (допустим, чувство вины или возмездия), влекущая к повторению того, что было, но уже на уровне законности и легитимности. То есть действующая здесь «логика ошибки» руководит становлением События как такового. Таким образом, доступ к Событию в его реальном измерении для нас закрыт, и мы встречаемся с ним лишь на втором шаге, в повторении, которое встраивает новый дискурс в рамки символической структуры.

С другой же стороны, при всей своей радикальности и неожиданности свершения всякое значительное масштабное Событие уже имеет место в порядке Воображаемого данной культуры. До своего реального прихода оно уже не раз свершилось в плоскости фантазма, будь это легенды и пророчества, художественные произведения литературы и искусства или же голливудские блокбастеры. Насколько нам подсказывает психоанализ, именно сфера художественного опыта дает наибольший простор для сублимации невозможных, запретных желаний. Область фантазии высвобождает и организует энергию бессознательного и становится, условно говоря, его резервацией, единственной легитимной областью, но мы при этом совершенно не готовы к тому, что это невозможное Событие в какой-то момент произойдет в реальности. В архаике, где еще не было четкой и однозначной грани между реальным и фантастическим, миром земным и потусторонним, могла еще сохраняться вера в чудо, теперь же такая наивная вера стала невозможна, и не только в силу непререкаемого авторитета науки и техники, но и по другой причине. Современная реальность, по выражению Ж. Бодрийара, представлена «чередой симулякров», образов-копий, образов-заместителей, т.е. виртуализирована. Образ повсюду заменил неприглядную, сырую, незавершенную реальность, и мы постепенно

привыкли ориентироваться в этом новом глянцево-м мире, напоминающем «киношную действительность», но при этом нами утрачена возможность компенсации реального воображаемым, произошло уничтожение изнанки реальности, — и потому вторжение чего-то невозможного, не предусмотренного системой, производит огромный шок. Его воздействие усиливается еще и за счет невероятных количественных показателей. Число жертв, природный или технический катаклизм, одновременно выраженный в денежном эквиваленте, количество масс-медийных трансляций, комментариев, интерпретаций и, наконец, зрителей, — все это как гигантская система зеркал без конца отражает Событие, которое постепенно становится лишь отражением отраженного. Таким образом, оно ассимилируется масс-медийной системой и тем самым ликвидируется наиболее важная конститутивная особенность События, т.е. его уникальность и сингулярность.

Как отмечал Ф. Ницше, наши отношения с бытием как непрерывным потоком становящихся событий всегда опосредованы сознанием, фиксирующим, останавливающим, унифицирующим и классифицирующим реальность в знаках и тем самым навсегда закрывающим доступ к ней. Нашим аппаратом видения оказывается язык, который предпосылается любой онтологии. Тот свет, в котором нам позволено видеть и как-то обращаться с внутримировыми событиями, изливается из глубинных грамматических структур (в очень широком смысле слова), которые отсеивают единичное в пользу общего и подобного. Но именно этот принцип забывания-забвения и дает нам возможность существовать. Наши воспоминания о единичном всегда уже структурированы, классифицированы, заложены в определенный шаблон, матрицу, а иначе мы не способны были бы позиционировать себя в пространстве и времени. (Борхес неоднократно обыгрывает идею самой возможности постижения человеком единичного и уникального, достаточно вспомнить фантастический и притягательный Алеф, или же Фунеса, человека, обладающего феноменальной памятью, регистрирующей каждое явление, природной либо человеческой деятельности, в его уникальности и неповторимости и приводящей в конце концов к гибели ее обладателя.) Таким образом, с одной стороны, мы понимаем, что лишь в единичном ощущении, которое нам не с чем сравнивать и которое ценно в неповторимости текущего момента, нам может быть дана вся полнота бытия. Но, с другой стороны, роль такого абсолютно-го наблюдателя губительна для человека, ибо если отдаться потоку этой чистой длительности (Бергсон), то мы теряем наше привычное Я как точку опоры и ориентации в мире, как узел мыслительных опера-

ций, механизм, накладывающий на реальность сетку координат времени и пространства с помощью языка. Память делает из нас исторических существ, проектирующих себя в прошлое и будущее, но пренебрегающих моментом настоящего, она же подтверждает идентичность нас как субъектов, а окружающих вещей как объектов, игнорируя различия и изменения в пользу тождественного. Если человек не готов к смене привычной перспективы видения мира, привычной установки восприятия, то, скорее всего, он не готов к встрече с Событием. Однако возможность для сведения воедино этих двух полюсов отношения к миру была уже давно найдена человечеством, и это, конечно же, искусство. Предельное внимание к реальности как она есть и при этом преобразование ее не в стандартных формах (обыденного языка), а в формах, адекватных «внутренней форме» самой реальной вещи – поэтический, пластический, художественный язык, но при этом высказывающий какие-то константы, символы человеческого бытия, – приблизительно так можно описать даже не столько сам момент встречи с Событием, сколько результат этой встречи, последствие, след, оставшийся в памяти. Понятие «внутренней формы» (русский формализм), на мой взгляд, достаточно условно, оно отражает необходимость корреляции потребности нашего мышления в наложении формы на хаос впечатлений с реальным положением вещей. Но тот же процесс можно назвать миметическим отношением к реальности, т.е. способностью говорить с подавленной природой на ее языке (об этом говорилось как в древнейших трактатах по эстетике, античных и восточных, так и в ницшеанском «Рождении трагедии»). Ш. Бодлер, «в лице которого», как пишет Фуко, «мы имеем дело с одним из самых утонченных сознаний современности в XIX веке» [7], определяет момент переживания актуальности художником как возможность для постижения своей современности. Детская непосредственность и искренность, способность удивляться и радоваться мгновению в его самых разнообразных формах, составляют ядро того, что Фуко называет волей к «героизации настоящего» [7].

Несомненно, таким образом можно несколько приблизиться к тому, чтобы ощутить «пульсацию» бытия, но при этом необходимо дополнение в виде этической составляющей: современность должна быть воспринята не как исторический период, т.е. с точки зрения нейтрального наблюдателя, а как установка, требующая личной ответственности. И в данном случае я вновь ссылаюсь на Фуко, который во многих своих работах разрабатывает рефлексию актуальности, т.е. само собой разумеющихся способов мыслить, чувствовать, вести себя, которые од-

современно указывают на определенную принадлежность и выступают как импульс к действию, отправным пунктом осознания современности. Хабермас же, в свою очередь, подчеркивает роль агента этой рефлексии, субъекта философствования, который не должен оставаться только функцией бессознательных языковых форм и стандартов поведения, а обязан продолжить проект Просвещения, т.е., освободив разум от целерациональной установки, научиться соотносить горизонты его возможного применения, заставить их коммуницировать между собой [9, с.220].

Поэтому, на мой взгляд, имеет смысл обозначить столкновение с Событием (с Актуальным) и последующую его передачу как один из способов, какими мыслитель позиционирует себя по отношению к современности. Именно так свидетельствовал апостол Павел о воскресении Христа, так отозвался Кант о движении Просвещения. Но на сегодняшний момент, вплоть до события 11 сентября 2001 года в Америке, все философы как один говорили о полном отсутствии событий в условиях глобальной капиталистической системы, руководствующейся логикой потребления. В частности, Ж. Бодрийар в своей статье «Забастовка событий» (1992) говорит о конце истории: в ней нет больше места для События, которое прежде создавало собственную сцену действия, само выбирало актеров и толковалось при этом не случайным стечением обстоятельств, но провидением и поэтому было окружено своего рода аурой, которая вызывала веру и благоговение из поколения в поколение. Сегодня же все, что случается, уже предсказано, запрограммировано, любой возможный эффект просчитан, и в эту смету включены также все события прошлого. Теперь, пишет он, «мы питаемся концом истории» [8], консервируя прошлое в музеях и на юбилейных вечерах, с легким сожалением и горечью по поводу невозможности самим стать историей. Если ранее память опиралась на традицию, легитимирующую события настоящего из прошлого, то теперь рамки этого легитимного основания сузились до телевизионной картинки, образующей для нас единственную точку отсчета и оценки, в которой время события оказалось замкнутым на себя. Подобные сетования мы находим и у С. Жижека: замкнутость системы на непрерывности процессов воспроизводства и потребления создает вакуум, в котором Событие родиться не может. В своем стиле неожиданных параллелей он сравнивает «фундаментальное однообразие капитализма» западных постиндустриальных обществ с социальным застоєм на Кубе [4, с.13]. Но при этом он характеризует кубинскую ситуацию как насыщенную неким мессианским ожиданием, обусловленным революци-

онным Событием. И в ожидании этого Мессии, аватары Че Гевары, либо другого, более «капиталистического» персонажа, страна замирает, «все ожидают Чуда». Верность Событию прошлого, более реальному для них, чем современная западная культура, задает вектор к Событию будущему, и при этом настоящее с его мелкими событиями повседневности просто игнорируется. Западная модель общества, наоборот, построена на идеально спланированной и регулируемой системе удовлетворения сиюминутных потребностей, в которой нет места для чего-то другого, радикально внешнего системе.

Однако случается террористическая атака 9/11, которая заставляет говорить о себе весь мир, взбудораженный огромным количеством жертв, масштабностью зрелища, непрекращающимся воспроизведением его по всем каналам, но, в первую очередь, его чрезмерной символической нагрузкой. «Это случилось на самом деле?» — вопрос, который задавали себе миллионы, поскольку саму картинку трудно было отличить от множества других, виденных ранее в апокалиптических сюжетах голливудских боевиков. Но для философа тот же самый вопрос был наполнен другим значением: «Неужели случился прорыв Реального и за «прецессией симулякров» стало возможно различить черты некой неvirtуализированной реальности, где родилось незапрограммированное Событие, выходящее за рамки прежней системы символических координат (если понимать под этим социальные механизмы современного общества)?».

Среди множества других событий, производных от этой «Матери событий» [2], если не изменивших лицо мира, как это предсказывалось («После 9/11 мир уже не будет таким, как прежде»), да и собственно подспудно ожидалось в соответствии с сюжетами многочисленных фильмов-катастроф, то, по меньшей мере, послуживших пересмотру прежних дискурсивных моделей в поле социальной критики, заслуживает внимания следующее: буквально один за другим непосредственно после катастрофы последовали тексты-высказывания таких именитых философов, как Жижек, Бодрийар и Вирильо на данную тему. Уже в октябре 2001 года выходит текст Вирильо, 3 ноября этого же года в газете «Le Monde» появляется статья Бодрийара «Дух терроризма», дополненная позже эссе «Реквием по башням-близнецам», и спустя ровно год после трагедии, 11 сентября 2002, издательство Verso, присоединяя к этим текстам еще и эссе Жижека «Добро пожаловать в пустыню Реального», выпускает все три книги, мгновенно ставшие бестселлерами. Столь мгновенная реакция стала выражением не только общечеловеческого чувства боли и сострадания, охвативших тогда

почти всех людей, но и своего рода удовлетворения философа, перманентного критика своего времени, от его прогнозов, сбывшихся практически на глазах. (Такое, конечно, и не снилось Канту, ожидающему, что когда-нибудь просветительское движение эмансипации выведет его соотечественников из состояния «несовершеннолетия».) Доводом в пользу существования виртуальной, симулированной, воссозданной из рекламных образов реальности, подчиненной знаковой логике обмена, или даже гиперреальности, стало доказательство «от обратного», т.е. ее внезапный разрыв, травмирование этой оболочки неким выбросом энергии, который привел систему на некоторое время в состояние дисбаланса. Но, тем не менее, столкновения с ядром Реального не произошло. Как Жижек, так и Бодрийар подчеркивают, что значимость События 9/11 как раз в том, что оно вскрыло образ, фантазм, фикцию как конституирующий элемент нашего представления о реальности. «Не жестокость реальности первична, и к ней примешивается образ, скорее образ первичен, и к нему добавляется содрогание реальности», пишет Бодрийар [2]. Мы захвачены Событием теракта прежде всего потому, что нас привлекает образ, именно у него реальность и заимствует энергию, чтобы подать себя как Событие. «Рост жестокости еще не означает наступления реальности. Потому что реальность есть принцип, и этот принцип утерян» [2]. Но если Бодрийар трактует разрыв привычной нам реальности образов как вызов Символического Воображаемому (прежде всего смерти как вытесненного бессознательного западного общества), то Жижек, используя лакановское понятие фантазма (вытесненного образа саморазрушения), говорит о вторжении фантазматических видений в реальность [4, с.24]. Представшее нашим глазам зрелище, претендующее на достоверный показ случившейся катастрофы, стало на самом деле воплощенной фантазмагорией, вырвавшейся за рамки голливудского кино.

Собственно говоря, такие толкования вполне естественно объясняются единственным возможным форматом видения и оценки для всех жителей планеты, а именно форматом телевизионным. Сегодня стать свидетелем События означает только то, что ты, одновременно с миллионами других телезрителей, наблюдал телетрансляцию с места происшествия. И поэтому судить о Событии возможно только учитывая этот опыт, т.е. учитывая свою позицию не нейтрального, но уже включенного в разворачивающееся Событие наблюдателя. Здесь речь не идет о стандартной критике масс-медийных способов репрезентации События в определенном одномерном ракурсе. Ведь и те, кто были на месте трагедии, вряд ли могли бы более-менее связно поведать о

случившемся (их фрагментарное видение скорее всего похоже на то, как солдат-новобранец воспринимает свой первый бой: комья земли, покореженное дерево, разорванные тела, внезапная боль...). Я думаю, скорее следует рассматривать Событие как непосредственно связанное с масс-медийной обработкой и вне ее невозможное.

Поэтому имеет смысл сопоставить те два качественно разных способа подачи информации, что тогда имели место и на основе которых можно было делать какие-то выводы. Так, лишь в самые первые часы после трагедии, когда никто еще не мог дать оценку случившемуся, по телевизору шел лишь повторяющийся видеоряд с совершенно адекватным текстом (место, время, скупые обстоятельства катастрофы, количество жертв). Шок, отсутствие достоверных источников информации, полная неразбериха, несомненно, имели место, но такая абсолютная зачарованность миллионов людей бесконечным повторением должна была быть объяснена и как-то иначе. Бодрийар, останавливаясь на этом моменте, говорит о подспудном желании саморазрушения, которое давно зрело в недрах системы, утратившей внешний противовес (врага №1 — Советский Союз) и направившей энергию агрессии внутрь себя. «Ощущение катарсиса», «чудесное ликование, заключенное в созерцании разрушения мировой мощи» [2] — так он интерпретирует реакцию общества, спровоцировавшего теракт в своем безудержном стремлении к совершенству. «Без нашей глубокой сопричастности событие никогда не вызвало бы такой реакции; несомненно, символическая стратегия террористов была рассчитана на наше молчаливое согласие» [2]. Излишне даже напоминать при этом о символической значимости нью-йоркских башен-близнецов, олицетворявших в своем падении крушение мощи западного капитала (пусть хотя бы на один миг). Можно было бы также сказать, что миметический повтор означает еще и мобилизацию защитных сил организма против внешней агрессии, но, согласно Фрейдю, именно инстинкт самосохранения (сохранение вида) идет путями влечения к смерти, противостоя влечению к жизни (сохранение рода).

С другой стороны, повторение — это не всегда лишь путь влечения к смерти. Мимезис — обычный прием актерского мастерства и поэтической речи, дающий возможность выразить невысказываемое словами. И в данном случае, на мой взгляд, интуитивно была найдена наиболее адекватная форма для передачи современному обществу «вести» о Событии.

Крушение самолетов случилось в реальном времени за какие-то доли секунды. Но для всех нас это стало Событием только в бесконеч-

ном умножении образов. Еще до всякого осмысления, соотнесения случившегося с привычными политическими, культурными реалиями, зрелище (согласно заданной уже схеме навязчивой рекламы) завладело чувствами, определяемыми, в первую очередь, потребительским инстинктом. Узнать как можно больше, потребить как можно больше визуальных знаков События — именно такую реакцию и предвидели террористы и воспользовались ею в своих целях. Ж. Бодрийар считает, что на зрелищном эффекте катастрофы и основывалась стратегия террористов, которая обратила инструмент системы против нее же самой. «Среди видов оружия системы, которые были обращены террористами против нее самой, можно назвать эксплуатацию образов в реальном времени, их мгновенное распространение по всему миру. Они присвоили это средство наряду с банковскими операциями, электронной передачей информации и воздушным сообщением» [2]. Действия террористов Бодрийар толкует в терминах символического вызова-ответа, где вызовом является абсолютное событие смерти, ставка, которую побить невозможно, а единственным и ожидаемым ответом на нее — визуальные образы, мгновенно распространяющиеся по всему миру. «СМИ составляют часть события, и они действуют так или иначе» [2], а не являются безучастным посредником. Таким образом, масс-медиа являются непосредственным, возможно даже априорным, условием для появления События, которое они затем пытаются взять под свой контроль. Нехватка информации в первые часы создала своего рода пробуксовывание в привычной схеме развертывания события в новостном формате (видеоряд, иллюстрирующий эскалацию и затухание конфликта плюс сопроводительный комментарий, а затем «свежая» новость). В дальнейшем это положение, конечно, постарались как можно скорее исправить, и вновь завращались колеса информационной машины. Минимум крупных планов поврежденных объектов, обугленных тел и обломков, Событие стерилизуется в соответствии с массовыми ожиданиями и плавно переходит в кипение страстей вокруг объявления войны Ираку.

Поэтому всплеск интереса к Событию 9/11 среди интеллектуальной элиты, точнее говоря, интерес к предзаданным рамкам его появления вполне можно объяснить стремлением как-то остановить механизм унифицирования, встраивания его в масс-медийный универсум, где каждая новость подобна товару, по мере устаревания сходящему с прилавков.

Из всего вышесказанного напрашивается один предварительный вывод, который я постараюсь обосновать. Именно *зрелищный характер*

является основной характеристикой современного События, и в этом его главное отличие от События архаической или христианской эпохи, когда именно весть, рассказ о нем являлся основанием для того, чтобы Событие состоялось как таковое, заняло свое место во времени и пространстве. (Так, святой Павел, единственный из всех апостолов, который не был свидетелем-очевидцем жизни и чудес Иисуса Христа, тем не менее, сумел наиболее ясно и точно схватить самую суть События — воскресение (победа жизни над смертью) — и превратить это в истинное свидетельство в своих Посланиях [1]).

Мифологический нарратив и повторяющийся образ — вот два различных пути, обеспечивающие доступ к Событию, в соответствии с возможностями восприятия современности. И если в некоторых своих характеристиках, описанных выше, они совпадают (трансформация дискурсивного поля, первоначальное появление в фантазмах коллективного Воображаемого, тенденция к повторению), то в своей временной структуре все же значительно отличаются.

Миф сохраняет память о прошлом как об уникальных, невозможных Событиях, проецирующих свой смысл через настоящее в будущее. И поэтому, пока жива традиция, Событие завершиться не может, подобно произведению искусства, живущему в своих интерпретациях согласно герменевтической традиции. Тогда как Событие-образ живет только во времени своего показа, оно есть «образ себя копирующего Настоящего» [6], и вне этих копий оно не существует. С появлением другой картинки оно завершается, стирается из памяти, поскольку только тотальное забывание, свойственное современной культуре, является предпосылкой для порождения других Событий того же рода. Другими словами, масс-медийное Событие — это симулякр в чистом виде, провоцирующий философа на его анализ. В фокусе внимания оказывается актуальное время События в телехронике новостей. Его характеристики можно было бы задать в нескольких пунктах.

Событие как зрелище

— это картинка, размноженная миллионами копий и увиденная миллионами свидетелей-телезрителей

— одновременно происходит (поскольку доступна картинка) во множестве мест, а не только «здесь и сейчас»

— своей динамикой вполне отвечает современным сверхбыстрым техникам социального поля (коммуникации, моды, потребления).

Нетрудно заметить, что эти характеристики весьма напоминают те, что в свое время В. Беньямин дал произведению искусства в формате его технического воспроизводства. И в соответствии с такой стратегией

философская мысль фокусируется, прежде всего, не на аутентичной (ауратичной) ценности События, его истинности (было или не было на самом деле?), а на внешнем, зрелищном эффекте (экспозиционной значимости). Постепенно симулякр (образ-копия) превращается из привычного объекта критики в неустранимое и необходимое условие производства Событий в современном мире, которое подлежит серьезному анализу со стороны философов, — «иначе за нас это сделают другие», как сказал бы Ж. Бодрийар. Но при этом заблуждением было бы считать, что возможно отстраненное и независимое наблюдение, ибо, как отметил Ж. Делёз, «симулякры — это конструкции, включающие угол зрения наблюдателя так, что в любой точке, где находится этот наблюдатель, воспроизводится иллюзия...» [3].

Литература

1. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. Спб.: Университетская книга, 1999.
2. Бодрийар Ж. Дух терроризма. http://iicas.org/articles/ks_13_11_01.htm.
3. Делёз Ж. Логика смысла. <http://www.philosophy.ru/library/deleuze/logic.html>
4. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального! М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002.
5. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1998.
6. Подорога В. Гибель Twinpeaks. <http://www.strana-oz.ru/?numid=1&article=114>.
7. Фуко М. Что такое Просвещение? <http://www.philosophy.ru/library/foucault/02/0.html>
8. Baudrillard J. Strike of Events. <http://www.uta.edu/english/apt/collab/texts/strike.html>
9. Habermas J. Die Postnationale Konstellation. Politische Essays. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1998.

«ВЕЛИКОЕ ЗДОРОВЬЕ» Ф. НИЦШЕ ОПЫТ РАЗДЕЛЕННОГО СОЗНАНИЯ

«Рассматривать с точки зрения больного *более здоровые* понятия и ценности, и наоборот, с точки зрения полноты и самоуверенности *более богатой* жизни смотреть на таинственную работу инстинкта декаданса — таково было мое длительное упражнение, мой действительный опыт, и если в чем, так именно в этом я стал мастером. Теперь у меня есть опыт, опыт в том, чтобы *перемещать перспективы*: главное основание, почему одному только мне, пожалуй, стала вообще доступна «переоценка ценностей».

«Этот двойной ряд опытов, эта доступность в мнимо разведенные миры повторяется в моей натуре во всех отношениях — я двойник, у меня есть и «второе» лицо кроме первого. *И должно быть, еще и третье...*»

Ф. Ницше «*Ессе Ното*»¹

Что такое экзистенциальное мышление? На первый взгляд кажется, что внешне жизнь Ницше была не особенно богатой событиями: опыт асоциального существования вне семьи, академической карьеры, социального окружения. Но, тем не менее, Ницше был экзистенциальным мыслителем. Мысля, он хотел формировать собственную жизнь, мышление исходит у него из личного опыта и на него же воздействует. Мыслить — значит переживать чувства примерно столь же интенсивным образом, как слушать или осязать. Ницше на протяжении почти всей своей жизни страдал от физических болей, и поэтому у него был особый критерий для оценки мыслей. Только те из них имели ценность, которые способны были уравновесить физическую боль. Мысли были спасительной силой, позволявшей выносить атаки больного тела. Лишь прошедшие такой физический отсев мысли Ницше считал истинными и достойными внимания других. Идеалистические конструкции, вырванные из плодородной почвы опыта, не имеют здесь никаких прав на существование. Обнаружить следы присутствия опыта можно в самоисповедальном письме, которым, по мнению Ницше,

философия всегда и являлась: «Мало-помалу для меня выяснилось, чем была до сих пор всякая великая философия: как раз самоисповедью ее творца, чем-то вроде *memoires*, написанных им помимо воли и незаметно для самого себя...»². Письмо, сопротивляющееся болезни физической и преображающее ее в «болезнь» символическую, разрушительное действие которой можно контролировать, при этом оставаясь в «основе своей здоровым». Надо иметь в виду, что для Ницше восхождение к символическому делает мир чем-то большим, чем он есть, двойник всегда совершеннее своего бледного оригинала.

Данная статья призвана рассмотреть такую двусмысленную тему в философии Ницше, как «болезнь» и «здоровье», подвешивая их привычное, «всем известное» понимание, навязанное объективными науками и «здравым смыслом». В философии Ницше эти слова довольно часто используются, но что стоит за ними? На что указывает их постоянное присутствие в том или ином произведении? Ответить на этот вопрос можно, если предположить, что «болезнь» и «здоровье» есть символические координаты, суть которых восстановление изначальной энергии переживания внутреннего в языке. Способен ли язык быть творцом, и как этого достичь, если язык неизбежно выступает в роли непреодолеваемого внешнего? Если прямой связи между внутренним и внешним, опытом и языком не существует, значит нужно овладеть искусством переносного значения: «Вообще же «правильное восприятие», т.е. адекватное выражение объекта в субъекте, кажется мне противоречием и нелепостью, ибо между двумя абсолютно различными сферами, каковы субъект и объект, не существует ни причинности, ни правильности, ни выражения, самое большее эстетическое отношение, т.е. своего рода передача намеками, как при сбивчивом переводе на совсем чужой язык: но для этого нужна во всяком случае посредствующая сфера и посредствующая сила, свободно мыслящая и свободно изображающая»³.

«Болезнь» и «здоровье» представляют собой метафорическое осмысление тех индивидуальных телесных процессов, которые, в силу своей интенсивности и исключительности, не могут быть схвачены при помощи всеобщих, устоявшихся и «официально» принятых понятий. Ницше настаивает на том, что только метафора позволяет запечатлеть особенное и неповторимое. Метафорическое выражение противопоставляется понятийному, ведь понятие — это то, что нам не принадлежит, его значение и использование контролируется Другим (Другой с большой буквы символизирует собой язык). Борьба Ницше с абстрактным языком философии это попытка отвоевать себе право,

фактически, находиться вне закона, по ту сторону общих грамматических правил. Только так можно дать слово уникальному, приостановить работу по извлечению общих для всех истин: «Подумаем еще особенно об образовании понятий. Каждое слово тотчас производится в понятие тем, что его заставляют напоминать нам не единичное индивидуальное переживание, которое его породило, а приравнивают одновременно к бесчисленному количеству случаев, более или менее подобных, т.е., строго говоря, не подобных. Каждое понятое возникает из предположения одинаковым неодинакового»⁴.

Важно здесь отметить, что, как и большинство слов, составляющих словарь ницшевской философии, «болезнь» и «здоровье» относятся к т.н. динамическому типу, который разрабатывался Ницше как альтернатива классическому статично-субстанциональному типу понятийности. Ницше настаивает на моменте незастывания и невоплощения метафоры в понятии: «Между тем как всякая наглядная метафора индивидуальна и не имеет себе подобной и не поддается поэтому никакой классификации, огромное здание понятий выказывает неподвижную правильность римского колумбария и в своей логичности дышит той строгостью и холодом, которые особенно свойственны математике. На кого подул этот холод, тот вряд ли поверит тому, что понятие, сухое и восьмиугольное, как игральная кость, и такое же передвижное, как она, все же является лишь остатком метафоры, и что иллюзия художественного перенесения возбуждая нервы в изображение есть если не мать, то бабушка всякого понятия»⁵. Метафорический динамизм фиксирует внутреннее силовое напряжение и конфликт, присущий любому существованию в движении, когда нужно преодолевать препятствия, сливаться с Внешним, скользить по линиям сил становления. Динамизм задает новый подвижный тип отношения, которым были присущи статичная симметрия и застывшая диалектика. Осуществляя перенос между «двумя» элементами, метафора «подчеркивает их неснимаемое различие и тем самым заставляет смысл вибрировать между двумя чуждыми друг другу сторонами»⁶.

Вводя «болезнь» и «здоровье» в качестве субъективных координат для описания собственных телесных состояний (мышление для Ницше — это всегда возможность мыслить тело при помощи символических форм языка), Ницше также настаивает на моменте их различия. Следует уточнить, что инструментальное и операциональное значение термина «различие», широко распространенное в классике, здесь заменено на новое, в дальнейшем разрабатываемое в философии Ж. Делеза, — а именно различие понимается здесь как дизъюнктивный синтез,

т.е. единство в различии. Это значит, что взаимодействие элементов, их возможное соотношение, допустимо только при условии, что эти элементы находятся по отношению друг к другу в режиме неснимаемого различия: «Для задачи *переоценки ценностей* потребовалось бы, пожалуй, больше способностей, чем когда-либо соединялось в одном лице, прежде всего потребовалась бы противоположность способностей без того, чтобы они друг другу мешали, друг друга разрушали. Иерархия способностей, дистанция, искусство разделять, не создавая вражды, ничего не смешивать, ничего не «примирять»; огромное множество, которое, несмотря на это, есть противоположность хаоса, таково было предварительное условие, долгая сокровенная работа и артистизм мого инстинкта»⁷.

Для Ницше такая стратегия была впервые опробована на примере ранней проблемы конфликта дионисийского и аполлонического, откуда возникла свойственная Ницше двойственная моторика раскачивания от одного к другому. Раскачивающийся маятник ницшевской мысли не может застыть ни на одно мгновение и тем самым уподобиться единству. Вечное двуединство, — вот источник критического подозрения и ницшевской психодрамы раздвоенности. Конфликт носит неснимаемый характер перетекания одного в другое, несмотря на то, что Ницше близок к тому, чтобы наделить дионисийское изначальным основанием и истиной. П. Слотердаик в своей книге «Мыслитель на сцене» выразился так: «Вместе с тем, создается впечатление, что на самом деле Ницше не стремится к разрешению конфликта; более того, он настаивает на *представлении его как неизбывной полярности*»⁸. Взаимодействие дионисийского и аполлонического служит матрицей для развития и осмысления любых сложных «кентаврических» вопросов, которые неизбежно приобретают личный характер: «Как Дионис Ницше не верит в себя потому, что ему пришлось пожертвовать своей дикой составляющей ради аполлонического компромисса. Как Аполлон он верит в себя и того меньше, ибо подозревает, что он — лишь покров над дионисическим»⁹. Таким образом, новый смысл описанного конфликта позволяет заново подойти к проблеме здоровья и болезни у Ницше как двух перспектив, между которыми возможен обмен, и, следовательно, преодолен навязанный «природой» характер непреодолеваемого противоречия и его последующего «снятия».

Осторожное использование понятий требует избегать отождествления операций различия и противоречия. Обоснованию подобного разделения в книге Ж. Делёза «Ницше и философия» уделено немало страниц, стоит только отметить, что отношение противоречия свойст-

венно диалектическому мышлению с его характерными этапами отрицания и приведения к тождеству. Ницше настаивает, что философия нуждается в новом опыте зрения, что она должна заново учиться видеть, переходя от одной точки зрения к другой, при этом избегая операции «снятия». Противоречие отступает перед открытием того третьего, которое у Ницше зовется «Великое Здоровье», которое ни в коем случае не следует рассматривать в качестве диалектического синтеза, но только лишь в качестве некоторого условия, при котором может начаться обмен, перетекание, плавный переход из одного состояния в другое. «Великое Здоровье» устанавливает темпоральность перехода, являясь своего рода фигурой мерцания, измеряющей расстояние между значениями. Именно здесь проявляется ницшевский плюрализм и его учение о множественном, а не едином характере события. Событие перетекания, перехода, переключения и будет тем подлинным событием становления, о котором говорит нам философия Ницше. Есть ли субъект у этого события? Существует ли некто, кому доступно мгновенное понимание перехода из одного состояния в другое? Переход есть лабиринт, в котором любое прежнее представление о себе утрачивается. Различие вводит дистанцию между двумя идентичностями. Возникает опыт раздвоенного сознания, о котором хорошо знал Ницше. Ему понятен подлинный смысл изречения «никто никогда не был дважды в одной и той же реке» (Гераклит).

На чем же держится представление об условной целостности — целостности, которая содержит внутри себя различие, мыслимое как позитивное различие? Что такое «Великое здоровье» Ницше? Оно основано не на памяти, а на силе забвения. Нельзя узнать себя в прошлом, прошлое не часть настоящего, это то, что забыто. Только тело хранит память о прошедшем событии перехода. Но это не значит, что возможен некий вид тождества («Великое Здоровье» не тождество), как это с необходимостью может следовать, например, из гегелевской логики. Диалектическая логика содержит в себе отрицание того, что было преодолено, в то время как позитивный синтез у Ницше вдохновляется не отрицанием, а утверждением. Все новое и позитивное утверждается, все негативное забывается. Утверждается здоровье, болезнь и «Великое Здоровье» одновременно, и это есть различающее утверждение, проникнутое характером множественности. Ницше запрещает себе даже намек на отрицание, для этого он нуждается в дистанции: «Многого не видеть, не слышать, не допускать к себе — первое благоразумие, первое доказательство того, что человек не есть случайность, а необходимость. Расхожее название этого инстинкта самозащиты есть

вкус. Его императив повелевает не только говорить Нет там, где Да бы-ло бы «бескорыстием», но и говорить Нет *так редко, как только возможно*. Надо отделять, устранять себя от всего, что делало бы это Нет все вновь и вновь необходимым»¹⁰.

Вместо развития диалектической линейной последовательности возникает неразрешимый лабиринт парадокса. Мышление Ницше недиалектично, оно, напротив, трагично, так как утверждает крайности, а не снимает их в неразличенном единстве. Диалектика несовместима с трагедией, их нельзя примирить, так как «оптимистический элемент» в существе диалектики вытесняет неопределенность и необъяснимость трагического действия: «Ибо кто же в состоянии не замечать *оптимистический* элемент в самом существе диалектики: она справляет свое торжество в каждом умозаключении и может дышать лишь в атмосфере ясности, сознательности и прохлады, этот оптимистический элемент, единожды внедрившись в трагедию, со временем непременно заглушит все зоны, где произрастает дионисийское, и неизбежно приведет его к самоуничтожению, доведет до того, что оно перескочит прямо в мещанскую драму»¹¹. Трагическая философия Ницше избегает различных форм «неизбежных зримых союзов». Ее сущность это множественное и плюралистическое утверждение, способность к метаморфозам и дионисическое растерзание. Она для каждого явления жизни находит особые средства для его утверждения. Этим она отличается от диалектики, содержащей в себе различные типы тождеств как результат удачно проделанной спекулятивной работы. Оптимистическая теория познания руководствовалась в своих поисках истины тождеством и единством, в то время как для Ницше тождество скорее выступает не как результат, но как некий симптом, указывающий на то, что имела место некая договоренность, соглашение, преступный сговор господина и раба. Господин не должен знать о существовании раба, только так он сохранит свое отличие. Воспрепятствовать этому можно лишь за счет устанавливаемой и сохраняемой дистанции, связанной, в свою очередь, с перспективой.

Утверждение двух перспектив, посредством их радикального разведения, возможно через то, что Ницше называет «пафосом дистанции». Дистанция — новое слово в философии, определяющее вместе с двойственностью и различием тему исследования для «философов будущего». Понятие «дистанции» позволяет Ницше мыслить не только качественную разницу между элементами, но и расстояние между ними, т.е. разницу количественную, временную. Нужно ли говорить, что понятие дистанции предполагает перспективу и, наоборот, понятие перспективы как таковой неразрывно связано с дистанцией. Дистан-

ция, в данном случае — между перспективами болезни и здоровья, вводит такое различие, которое не может быть снято или побеждено в тождестве, но может быть обменено путем «перемещения перспектив», т.е. когда одно может выступить условием другого как признанного в его отличии и, тем самым, утвержденного в этом своем отличном качестве. Этот момент признания для нас будет наиболее важен, когда нами будет рассмотрена логика оппозиций. Итак, дистанция — это тот позитивный момент, который позволяет утверждению состояться как утверждению различия. Таким образом, потеря или неспособность сохранять необходимую дистанцию будет означать поражение и невозможность утверждения. Известно высказывание Ницше о том, как он понимает болезнь. Это не столько слабость или нездоровье, сколько необходимое условие всякого подлинного здоровья. Здесь мы снова выходим к проблеме отношения всеобщего («Великое здоровье» Ницше) и особенного. Важно понять болезнь как то особенное, благодаря чему только и возможно сохранение всеобщего, но не в качестве единства, а в качестве сохраняющего внутри себя напряжения множественного. Тоталитарный подход (фашистское представление о болезни как о «болезни в себе», активно, как, собственно, и любой идеологический язык, использующее риторику «естественности») мыслит всеобщее в своем стремлении сохранить единство, утверждая примат целого над частью, организации над качественными различиями. Он всеми силами стремится искоренить все гетерогенное внутри себя, то самое (если следовать размышлениям Т. В. Адорно на эту тему), благодаря чему любое единство, собственно, и бывает плодотворным. Утрачивая способность воспринимать особенное, принося его в жертву идеологическому понятию всеобщего, тоталитаризм, не только в политике, но и в философии, подводит все многообразие индивидуального к одному знаменателю. В своей сравнительно ранней работе «Веселая наука» Ницше пишет следующее:

«Здоровье души. Излюбленную медицинскую формулу морали (восходящую к Аристону Хиосскому): «Добродетель-здоровье души» пришлось бы, в целях годности, переиначить, по крайней мере, следующим образом: «Твоя добродетель-здоровье твоей души». Ибо здоровья в себе не существует, и все попытки определить такого рода предмет кончаются плачевной неудачей. Чтобы установить, что собственно означает здоровье для твоего тела, надо свести вопрос к твоей цели, твоему кругозору, твоим силам, твоим склонностям, твоим заблуждениям и в особенности к идеалам и химерам твоей души. Посему существуют неисчислимые здоровья

тела, и чем более снова позволяют единичному и уникальному поднимать голову, чем больше отучиваются от догмы о «равенстве людей», тем скорее должно исчезнуть у наших медиков понятие нормального здоровья, вместе с нормальной диетой и нормальным протеканием заболевания. Тогда лишь было бы своевременным поразмыслить о здоровье и болезни *души* и перевести в ее здоровье своеобразную добродетель каждого человека: конечно, здоровье одного могло бы выглядеть здесь так, как противоположность здоровья у другого. Наконец, открытым остается еще и большой вопрос, в состоянии ли мы *обойтись* без заболевания, даже в том, что касается развития нашей добродетели, и не нуждается ли больная душа, ничуть не менее здоровой, в нашей жажде познания и самопознания: короче, не есть ли исключительная воля к здоровью предрассудок, трусость и, пожалуй, некое подобие утонченнейшего варварства и отсталости»¹².

Болезнь — не то, чего следует избегать, но то, что с необходимостью следует пережить. Негативное понимание болезни у Ницше связано с невозможностью перехода из одного состояния к другому, от одной перспективы к другой. Подобный «больной» вообще не может вынести такое колоссальное напряжение и расточительство как болезнь. «Болезнь» для Ницше это важный отличительный признак. Здесь необходимы качественные прояснения, так как Ницше свойственно заново изобретать язык в своих личных целях. Именно здесь основная ловушка для «серьезного» толкователя — герменевта, обеспокоенного нахождением внешних зависимостей и установлением общих значений. Существует активное и негативное толкование «болезни» у Ницше. Негативный смысл болезни, исходящей из слабости, а не из силы, Ницше связывает с фигурой «аскетического священника», представленной в работе «К генеалогии морали». «Аскетический священник» вытесняет болезнь, используя набор усыпляющих средств, загоняющих болезнь и боль в бессознательное (если пользоваться психоаналитической терминологией), чтобы затем использовать полученный эффект вины в целях господства. Упомянутый набор включает в себя следующие средства: «общее притупление чувства жизни, машинная деятельность, дозированная радость, стадная организация». Фигура «аскетического священника» — это рассмотрение болезни не только с точки зрения упадка, нехватки и вообще некоего зла, это также объективация возможных реакций больного и контроль над ними. Для христианского сознания боль и страдания служат признаками несправедливости жизни. Страдания и болезнь есть симптомы виновно-

сти человека и основание для отрицания существования. Виновность и страдание интериоризуются, становятся частью «несчастливого сознания», нуждающегося в искуплении со стороны. Так человек попадает в зависимость от своего внутреннего, от того, что Ницше называл «нечистой совестью». Отныне его самочувствие в руках другого, он больше никогда не сможет по-настоящему «выздороветь». Отрицанию жизни Ницше противопоставляет ее утверждение во всех ее внешних проявлениях, что означает разрешение от внутреннего страдания и переход к активной деятельности. Задача заключается в том, чтобы отвоевать понятие болезни у «аскетического священника» и наделить его новыми значениями, заново вписать и представить болезнь как активную, интерпретирующую силу, выступающую необходимым основанием жизни и здоровья. Признать за болезнью эти символические качества — значит признать ее отличие и силу: «...мы сами лечим себя: болезнь поучительна, мы и не сомневаемся в этом, поучительнее самого здоровья — болезнетворцы кажутся нам нынче даже более насущными, нежели какие угодно знахари и «спасители».

Пафос активной жизненной стратегии Ницше заключался в том, чтобы самому контролировать переходы между болезнью и здоровьем. Не отдавать болезнь в распоряжение врачей, не позволять описывать ее медицинскому объективирующему дискурсу, цель которого нормализация и исключение. С этим связан отказ Ницше от лечения приблизительно с 1879 года, когда он перенес сильнейший физиологический кризис. Вот как он сам описывает этот период своей жизни в своей автобиографии «Ессе Ното»: «Мой отец умер тридцати шести лет: он был хрупким, добрым и болезненным существом, которому суждено было пройти бесследно, он был скорее добрым воспоминанием о жизни, чем самой жизнью. Его существование пришло в упадок в том же году, что и мое: в тридцать шесть лет я опустился до самого низшего предела своей витальности — я еще жил, но не видел на расстоянии трех шагов впереди себя. В то время — это было в 1879 году — я покинул профессию в Базеле, прожил летом как тень в Санкт-Морице, а следующую зиму, самую бедную солнцем зиму моей жизни, провел как тень в Наумбурге»¹³.

Для Ницше возможность продолжать жить дальше, пережив возраст смерти отца, это попытка превратить болезнь в позитивное основание своего творчества: «...очень хладнокровно размышлял о вещах, для которых в более здоровых условиях не нашел бы в себе достаточно утонченности и спокойствия, не нашел бы дерзости скалолаза»¹⁴. Девизом нового возвращения к жизни могло бы стать изречение Галиани:

«Надо жить со своими болезнями. Проблема в том, чтобы жить, а не лечиться». Цитата из самого Ницше:

«Энергия к абсолютному одиночеству, отказ от привычных условий жизни, усилие над собою, чтобы больше не заботиться о себе, не служить себе и не позволять себе *лечиться*, — все это обнаруживает безусловный инстинкт-уверенность в понимании, *что* было тогда прежде всего необходимо. Я сам взял себя в руки, я сам сделал себя наново здоровым: условие для этого — всякий физиолог согласится с этим — *быть в основе здоровым*. Существо типически болезненное не может стать здоровым, и еще меньше может сделать себя здоровым; для типически здорового, напротив, болезнь может даже быть энергичным *стимулом* к жизни, к продлению жизни. Так фактически представляется мне *теперь* этот долгий период болезни: я как бы вновь открыл жизнь, включил себя в нее, я находил вкус во всех незначительных вещах, тогда как другие не легко могут находить в них вкус, я сделал из моей воли к здоровью, к *жизни*, мою философию»¹⁵.

Теперь, после того как мы рассмотрели проблему болезни у Ницше в ее метафорическом значении, следует вкратце проанализировать бинарную логику традиционного метафизического мышления, чтобы подчеркнуть несоответствие этих двух типов философствования. Выводы, представленные ниже, — это результат переосмысления классической, европейской, рационалистической мысли, содержащиеся в трудах многих авторов, анализирующих процесс становления философии (можно сослаться, в частности, на работы Ж. Деррида и М. Фуко). Историю европейского разума можно представить как историю развития и формирования оппозиций. Сама философия получает существование из исходной для нее оппозиции факта и права. Можно проследить (чем и призван заняться ницшевский проект генеалогии, выявляющий скрытый элемент насилия в этом формировании), как неизменно один из членов оппозиции получает преимущество перед другим (и возможно, сам запуск механизма оппозиций нужен только для легитимного присвоения этого преимущества), наделяется сущностными, первичными, божественными, разумными качествами, получая высшее место в иерархии значения. Мнимая оппозиционность всегда строилась на исключении девиантности (факта) и вытеснении того, за счет чего было возможно сохранять в неприкосновенности и «полноте» инстанции Разума, Бытия, Субъекта, Смысла, Истории. Смысл и История или смысл любой истории рождается из разделения и исключения (через казнь Диониса). Оппозиции нельзя мыслить, не

принимая в расчет силовую иерархию, которую они устанавливают. Иерархия – это закрепление определенной перспективы, через которую описываются и порождаются концепты бытия, истории, здоровья, как изначально данные, само собой разумеющиеся, существовавшие всегда и не требующие проблематизации. Когда Ницше делает ключевым событием своей философии становление, он тем самым делает невозможным построение любой иерархии, построение единой гомогенной истории. История не однородна и не линейна. В ней всегда присутствовали борьба, конфликт, негативность в лице боли, смерти, болезни, память о которых стерлась в процессе гомогенизации истории и создания представлений о едином историческом субъекте. На смену единой истории европейского разума должна прийти генеалогия и симптоматология, проекты, связанные с признанием наличия разных историй, раскрывающие, делающие явным то насилие, благодаря которому какая-то одна история состоялась. Генеалогия истории обнаруживает, что болезнь имеет не меньшую символическую интерпретирующую ценность, являясь условием того, что «здоровый смысл» обычно называет «здоровьем». Ведь правовое определение «здоровья» нуждается в противоположном девиантном элементе, от которого оно могло бы отталкиваться в своем утверждении/отрицании.

Здесь и проявляется тот скрытый элемент насилия, который воплотился в полной мере в социальных практиках исключения. Эта практика рождается из непризнания за болезнью символической силы, что приводит к стерилизации и нейтрализации ее в технической среде. Отныне место больного только здесь. Эта среда не допускает рассмотрения болезни как символической отличности, здесь царит научный подход и эффективность, радикальная объективация и социальная дискриминация больного. Больной излучает радиацию отличности и ее нейтрализуют всеми силами технических средств. Требование больного быть признанным таковым, сделать свою отличность предметом обмена – вот самая серьезная опасность в обществе, где запрещено болеть и где за болезнью не признается символической ценности. Введение символических координат болезни и здоровья – это возможность говорить о телесном становлении, не загоняя мысль в рамки оппозиций уже сложившегося медицинского дискурса. Возможность символического обмена между этими координатами заключается в позитивной, утверждающей, а не исключающей способности мышления. Ницше не отдает предпочтения «здоровью» или «болезни» как таковым. Речь идет о новой возможности мыслить тело, о качественно новом понимании самого тела и его бесконечных возможностей. Тело как имманентное становле-

нию и его гетерогенности уже не могут быть описаны на языке бытия. Мышлению и новому языку требуется избавиться от косности и от застывших в себе понятий, откуда ушли напряжение и динамика. Динамику и жизнь выражения можно сохранить только при условии утверждающегося различия и обмена. Обмен — это возможность избежать построения метафизической иерархии значений. Это то, что в принципе противно любой иерархизации, отсылающей к единому образу истории, как истории разума и всеобщего смысла. Обмен, как признание отличия другого вовне и в самом себе, дает возможность уйти от свойственного метафизическому мышлению элемента насилия, который исходит из принятия логики тождества. Задача обмена — противостоять уравниванию и снятию, признать отличие, не отгораживаться от него стеной из мнимого знания, постараться включить это отличие в качестве позитивного, а не негативного (Гегель) условия для жизни и мышления. Именно так мыслится Ницше отличие «болезни» и возможность ее символического обмена, который приводит не к снятию, но служит качественной основой становлению, мыслимому как незастывающая и неснимаемая множественность смысла.

Смысл, по Ницше, возможен только в том случае, если мы признаем необходимость различных точек зрения, а главное — признание этого различия как качественного и символически нагруженного. Ницше был одним из первых, кто заменил понятие субъекта понятием смысла. Субъект для Ницше всего лишь эффект смысла, который субъект не в силах охватить в силу своих ограниченных категориальных способностей. Множественность — условие любого смысла, она не может мыслиться в границах субъективности. В философии Канта, как и в любой другой «философии сознания», множественность не может быть помыслена, ведь сознание всегда имеет дело с трансцендентально оформленными рассудочной деятельностью объектами. Для Ницше восприятие смысла возможно не на уровне сознания, но на уровне телесного опыта и аффекта, выступающих в качестве главных познающих органов становящейся и перманентно изменяющейся реальности. Тело непосредственно включено в т.н. реальность, его реакции составляют тот допредикативный уровень, который уже затем оформляется в объекты познания, взятые в их «очищенном» значении...

«Будем-ка лучше, господа философы, держать впредь ухо остро перед опасными старыми бреднями понятий, полагавшими «чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»; уберем себя от щупальцев таких контрадикторных понятий, как «чистый разум», «абсолютная духовность», «позна-

ние 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; здесь, стало быть, от глаза всегда требуется чушь и нелелость. 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». Устранить же волю вообще, вывести из игры все без исключения аффекты, при условии, что нам удалось бы это: как? не значило бы это *кастрировать* интеллект?»¹⁶.

В этой цитате особое внимание следует обратить не на обоснование плюралистического метода в эпистемологии, но на указание аффективной составляющей субъективности. Аффект как активная, интерпретирующая и захватывающая сила проявляется в различии, которое здесь проводит Ницше, требуя развести глаз и взгляд. Глаз есть абстрактный орган, принадлежащий классическому философскому представлению о мыслящем как о трансцендентальном субъекте, объективно, т.е. трансцендентально познающем феномены. Субъект в подобном представлении пассивен и реактивен, он вынужден реагировать на те импульсы, которые поступают к нему из внешнего мира и уже затем оформлять их в объекты познания. Недоверие Ницше к подобным представлениям заключается в том, что они, по его словам, «мыслят 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...». Так Ницше вводит телесную и чувственную тематику в философию, которая затем будет развита в поздней феноменологии и герменевтике В. Дильтея. Для нас здесь важно подчеркнуть тот момент, что тело, которое всегда уже в мире и опережает сознание, обрекает мыслителя на вечную интерпретацию и дистанцию по отношению к истине. Образ тела указывает на расстояние, которое не может быть преодолено и снято в усилии сознания, направленного на единство. Сознание запаздывает в своем желании познать то, что уже произошло. Объективный «глаз» сознания обречен находить только «мертвое» тело. Незавершенность же «живого» телесного опыта обрекает мыслителя на бесконечный аполлонический труд ин-

терпретации. Систематизация результатов абсурдна, т.к. никаких окончательных результатов получить нельзя. Однозначное и определенное выражение в языке телесного становления, несмотря на то, что оно предшествует всякому возможному выражению, есть иллюзия сознания и грамматики языка. Объективность всегда частична и относительна, и только сам факт усилия интерпретации и обоснования реален. Тело само должно стать метафорой, т.е. «образом тела», выходящего за пределы положенных ему границ, изменяющегося в каждый момент и стремящегося к неизведанному. В произведениях Ницше мы встречаем многочисленные воображаемые тела, осуществляющие головокружительные восхождения, парящие в воздухе, обитающие в подземных глубинах. Эти тела в движении говорят нам о воображаемом двойнике Ницше, которому все под силу и чья воля безгранична. И если реального Ницше постигнет безумие, то его двойника ожидает «Великое здоровье».

Комментарии

- 1 *Ницше Ф.* *Ессе Номо* // *Ницше Ф.* *Сочинения*: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 699.
- 2 *Ницше Ф.* *По ту сторону добра и зла* // Там же. С. 244.
- 3 *Ницше Ф.* *Об истине и лжи во внеэтическом смысле* // http://nietzsche.ru/books/book17_1.htm
- 4 Там же.
- 5 Там же.
- 6 *Подорога В.А.* *Выражение и смысл*. М., 1995. С. 153.
- 7 *Ницше Ф.* *Ессе Номо*. С. 719.
- 8 *Слотердайк П.* *Мыслитель на сцене. Материализм Ницше* // *Рождение трагедии*. М., 2001. С. 589.
- 9 Там же. С. 602.
- 10 *Ницше Ф.* *Ессе Номо*. С. 717.
- 11 *Ницше Ф.* *Рождение трагедии из духа музыки*. М., 2001. С. 143–144.
- 12 *Ницше Ф.* *Сочинения*: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 589–590.
- 13 *Ницше Ф.* *Ессе Номо*. С. 698.
- 14 Там же. С. 698.
- 15 Там же. С. 699–700.
- 16 Там же. С. 490–491.

АРХЕОЛОГИЯ ЧУВСТВЕННОСТИ. ФЕНОМЕН «ЧТЕНИЯ» У ПРУСТА И БЕНЬЯМИНА

Die Frau erschrak und hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. Ich konnte es darin liegen sehen, seine hohle Form. Es kostete mich unbeschreibliche Anstrengung, bei diesen Händen zu bleiben und nicht zu schauen, was sich aus ihnen abgerissen hatte. Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen, aber ich fürchtete mich doch noch viel mehr vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht.

Rilke R.M., *Die Aufzeichnungen
des Malte Laurids Brigge*

Женщина испугалась и так резко и насильственно отделилась от самой себя, что ее лицо осталось в ладонях. Я мог видеть, как оно там лежало, его пустое очертание. Мне стоило необычайного усилия сосредоточиться на её руках и не смотреть на то, что было оттуда вырвано. Я дрожал от боязни увидеть лицо изнутри, однако испытывал еще больший ужас от обнаженной, ободранной головы без лица.

Рильке Р.М. *Дневники Мальте Лауридса Бригге*

В статье, посвященной Прусту, Беньямин укоряет писателя в том, что он оказывается неспособен «тронуть» читателя, не способен вступить в контакт с читателем¹. За этим упреком следует столь же немаловажное замечание об ангажированности позиции Пруста. По мнению Беньямина, характер его персонажей обусловлен тем, что они обогреты «солнцем феодализма». Мир Пруста представляется вычищенным и выхолощенным, лишенным какой-либо связи с производительными силами. Это положение «чистого потребителя». Творение Пруста закрыто и не поддается какому-либо анализу извне. Писатель не сообщает своему читателю чего-либо устойчивого и ободряющего. Мы находим только бесконечные «как если бы» и многочисленные разветвления прустовской мысли, которая указывает всевозможные причины, способные вызвать подобный результат. Согласно Беньямину, подобное положение сформировано фундаментальным скептицизмом по отношению к миру в целом².

Чем вызван подобный упрек со стороны Беньямина? Надо ли думать, что сам философ полагает подобное «прикосновение» возможным? В этом стоит усомниться. Беньямин должен был прекрасно отдавать себе отчет в том, что в касании Иной проявляет себя как радикально отличный. Отличный не только от того, кто производит касание, но также от своего собственного лица и облика. Касание порождает наибольшее и ни к чему не сводимое удаление. Критика невозможности писателя установить какой-либо контакт с читателем прикрывает собой критику прустовского метода работы с памятью как такового.

У Вальтера Беньямина мы находим также пример писателя³, чье мастерство обращено к читателю и имеет целью передачу опыта и традиции. Речь идет о фигуре рассказчика как таковой и о Николае Лескове, в частности. Сказовое повествование сформировано таким образом, что позволяет рассказчику давать читателю совет. Внимая сказу, читатель становится опытнее и мудрее. К сожалению, в современном мире сказовое повествование угасает. Ему на смену приходит творение романиста, невидимого бога романа. Оно предназначено для уединенного читателя, чье сознание отягощено грузом информации.

Основной упрек Беньямина по отношению к Прусту, таким образом, в том, что писатель не способен передать опыт. В статье о Прусте Беньямин утверждает, что именно невозможность обретения опыта и стала причиной смерти писателя. Таким образом, смертельная болезнь писателя оказывается неотделимо слитой с главными особенностями его произведений. Представляется, что то, что истолковывается Беньямином как «отсутствие опыта», является принципиальной позицией писателя. Беньямин указывает на сосуществование двух взаимопроникающих миров: мира бодрствования и мира сна. То, что существует в мире бодрствования, находит не подобие, но соответствие — не в чем бы то ни было, — но в мире сновидений и, таким образом, оказывается замкнутым на самое себя, непроницаемым.

С другой стороны, для Пруста именно сосуществование двух в чем-то соответствующих друг другу миров делает возможным чтение как таковое. Между опытом писателя и опытом читателя имеется сущностная аналогия. Вот как Пруст описывает мемуары мадам де Буань: «... как если бы мои первые воспоминания о бале, продолжающие рассказы, совсем уже смутные, но тем еще более реальные для меня, моих родителей, соединяются с помощью уже совсем не материальной связи с воспоминаниями, которые мадам де Буань сохранила и передает нам, повествуя о своих первых вечерах»⁴.

Чтение не наделяет читателя новым опытом, но дает ему возможность активизировать свою собственную память, сделать действенным то, что оставалось пассивным в течение длительного времени. Прустовское «чтение» может быть охарактеризовано как аллегория письма и как основной метод работы с памятью. Всему роману Пруста присуще перспективно-ретроспективное видение. Подобное движение, — продвижение и возвращение, — является одной из характерных особенностей чтения. Процесс чтения является основополагающим также в том смысле, что весь роман Пруста в целом — это «прочтение» автором самого себя.

Главный герой прустовского повествования формируется как писатель исходя из своего опыта читателя. Сцена чтения в саду в Комбре является одним из основных эпизодов прустовского повествования. Писатель часто возвращается к ней не только на протяжении своего романа «В поисках утраченного времени», но также в размышлениях по поводу искусства и литературы. Для юного Марселя процесс чтения является процессом, инициирующим его вхождение в мир литературы. «Чтение» — это первый и необходимый этап становления главного героя как писателя. «Письмо» становится возможным как прочтение уже написанного, как попытка дать верную интерпретацию тому, что уже было проинтерпретировано.

* * *

Сцена чтения в саду в Комбре трактовалась многими критиками. Здесь мы хотели бы обратиться к интерпретации Поля де Мана. Критик посвящает сцене чтения у Пруста одну из глав в своей книге «Аллегории чтения»⁵. В анализе Поля де Мана сцена чтения включает диалоги Франсуазы и прислуги на кухне и, соответственно, предшествующее им упоминание репродукций Джотто, подаренных Сваном. Таким образом, анализируются не только непосредственно сцена чтения, но и ряд расположенных выше фрагментов. Согласно де Ману, именно на примере этих эпизодов и становится возможным определить особенности процесса чтения.

В ряде расположенных выше фрагментов повествуется о репродукциях фресок Джотто, подаренных Марселю Сваном, о прислуге на кухне, беременной молодой девушке и о суровом обращении Франсуазы со своей помощницей. Образ беременной девушки, из-за своей раздутой фигуры сильно напоминающей «Благодсть» Джотто, становится привилегированным объектом аллегорического прочтения. Как

указывает писатель, лицо девушки выглядит удивительно безучастным, она вроде бы совершенно не осознает важности происходящего. Нарратор говорит о «без-участии», о том, что происходящее в теле молодой девушки оказывается неподверженным воздействию разума.

Прочтение отдельного мгновения становится возможным через аллегорическое сведение не совпадающих между собой смыслов: Пруст описывает смысл происходящего путем введения знака, не имеющего ничего общего с тем, о чем повествуется в отрывке и имеющего собственное буквальное значение, в свою очередь, не имеющего ничего общего со смыслом аллегории в целом.

Де Ман делает акцент на следующем обстоятельстве: при аллегорическом повествовании фигуральный смысл становится понятным лишь через непосредственное указание того, что изображено: поскольку внешние черты Добродетелей заставляют думать о противоположном значении, нам никогда бы не удалось понять, что именно изображено на фресках Джотто, если бы они не были надписаны.

В настоящей статье мы попытаемся ввести в рассмотрение второй эпизод, предшествующий сцене чтения в саду. Возможно, нам удастся показать, что история с фотографическим портретом главного героя и знакомой двоюродного дедушки позволяет выделить иные особенности процесса чтения в романе Пруста.

Сцена ссоры с двоюродным дедушкой значима в том отношении, что она выявляет кризис идентичности повествователя. Однажды, пришедши в гости к двоюродному дедушке, нарратор сталкивается с молодой подругой дяди. Это знакомство было спровоцировано тем, что у дяди находился фотографический портрет молодого Марселя. Главный герой сталкивается со своим собственным отображением и оказывается погружен в сеть идентификаций на основании отношений родства.

Чтобы обозначить смысл вводимых автором в сцену чтения фрагментов, необходимо обратить внимание на писательскую технику Пруста.

Вальтер Бенямин акцентирует наше внимание на том, что написание прустовского текста сопровождалось неизменными доработками предыдущей версии. Подобная доработка не имела ничего общего с процедурой коррекции. Мы имеем дело с дописыванием, с увеличением количества фрагментов внутри одного воспоминания. Сцена чтения является одним из ярких примеров подобного процесса.

По мнению де Мана, у Пруста «со-присутствие внутри- и внетекстовых движений никогда не приводит к их синтезу»⁶. Текст отрывка

организован вокруг метафоры, метафоры мгновения, и нацелен на ее деконструкцию. Текст писателя как бы сам деконструирует свои метафоры, превращаясь в аллегорическое повествование о своей собственной деконструкции. Таким образом, введение нового фрагмента позволяет писателю создать целостную картину. Деконструкция метафоры, метафоры мгновения, — это попытка проработать пассивно полученные впечатления. Для Пруста же пассивность является основной причиной ощущения собственной виновности.

* * *

Согласно де Ману, метафора тесно связана с понятием вины и составляет «одну из вечных тем автобиографической литературы»⁷. Вина вытекает из невозможности преобразовать покой в действие, вернее, слить их воедино. Ощущение вины является основным мотивом сцены чтения. Этот фрагмент должен позволить разрешить этический конфликт между активностью и пассивностью. Благотворное влияние чтения состоит в том, что оно помогает выйти из состояния апатии. Однако многие оказываются неспособны на подобное усилие. Они воспринимают то, что происходит с вымышленными героями как реальное, и переживают не то, что автор пытается передать, но свои собственные эмоции и чувства. Таким образом, они ограничиваются восприятием видимости. В действительности, реальность, которую изображает художник, является одновременно и материальной, и духовной. Она материальна, однако, в то же время, она — выражение жизни духа⁸.

С другой стороны, чтение соответствует некоторому дремлющему состоянию человеческого духа. Оно остается, так или иначе, проявлением пассивности; и именно в пассивности Пруст упрекает самого себя.

Чтение приближает человека к духовной жизни и указывает на существование этой сферы, однако оно не в состоянии ввести нас вовнутрь⁹. Чтение располагается на пороге духовной жизни. Самое напряженное усилие писателя приводит только к тому, чтобы снять налет неприглядности и незначительности с универсума. Писатель указывает нам на красоту мира и, лишь обозначив контуры этого нового мира и сказав о необходимости учиться видеть, он исчезает. В этом и состоит значение и в то же время недостаточность чтения. По мнению Пруста, эта вновьявленная видимость, позволяющая писателю очаровывать и, одновременно, разочаровывать читателя, и есть само «видение»¹⁰. Согласно де Ману, в этом случае мы имеем дело с авторским «прочтением». «Прочтение» всегда оказывается за рамками возможного анали-

за. Оно есть то, о чем идет речь помимо того, о чем автор, в действительности говорит. «Прочтение», таким образом, — это основной сюжет, о котором идет речь в прустовском романе¹¹. Оно подводит нас к порогу духовной жизни. Оно указывает на сферу поэтического творчества, область, где слова, обозначающие обыденные вещи, трансформируются, становясь предметом поэтического творчества.

* * *

Множественность разветвлений, которые проходит мысль писателя прежде, чем приступить непосредственно к сцене чтения, свидетельствует о проблематичности верного прочтения, а также об изначальном расслоении перспективы главного героя. Прустовское повествование указывает на причины подобной раздробленности. В начале повествования прустовский персонаж вынужден пережить опыт смерти, столкновение с образом, заставляющим конкурировать физическое присутствие и образ. Фотографический портрет заставляет ощутить собственное существование как призрачное. Будучи в гостях у дяди, Марсель наталкивается на неприятный сюрприз: он видит свое собственное отображение, опредмечивающее его и отчуждающее.

Фотография предоставляет образ, который никогда не совпадает с нашим собственным «я». Согласно Барту, как раз таки фотографический образ и является фиксированным и неподъемным, в отличие от изменчивого «я» самой личности¹². Фотографический портрет не просто навязан, он вызывает расслоение личности индивида. Потребность в том, чтобы в сцене чтения «неподъемный груз чувственности» был замещен идеальными творениями писателей, кажется вполне обоснованной.

Кроме того, фотографический образ, являясь одним из многих возможных отпечатков, внушает идею о прототипе, об источнике. Он заставляет задуматься о генеалогии, о жизни рода, о существовании рода до появления отдельного индивида. Трудно объяснить как раз таки ситуация, когда человек не имеет за собой представителей генеалогической ветви как прообраза.

Кризис идентичности, производимый фото, ставит индивида перед его зеркальным отображением. На самом деле подобное отображение представляет другого, который ни в коей мере не идентичен тому, чьим изображением является фото. Фотоизображение провоцирует поиск идентичности, отличной от воспроизводимого образа, движение в обход этого образа. Идентичности, основанной на чувственном пере-

живании собственного я, а также на обращении к возможному истоку я, к истории и жизни рода. Род, в данном случае, выступает в качестве хранилища признаков, составляющих прототип, с которого получен отпечаток. На протяжении всего романа Пруста мы находим стремление к тому, что выходит за рамки отдельного человеческого существования («идеальное») и к анализу жизни эмоций, переживаемых в реальной жизни.

Кроме того, фото дробит восприятие и переводит взгляд на детали. Невозможно посмотреть себе в лицо. Вместо этого мы начинаем рассматривать отдельные (как бы отдельно существующие) части и элементы одежды. Фотографический портрет – это изображение безликого монстра, не имеющего ничего общего с нашим собственным существованием. Восприятие облика того, что, на первый взгляд, представляется лишенным выражения, осуществимо через рефрагментацию и воссоздание того, что было увидено.

Однако мы оказываемся лишены не только лица, но и объемности физического существования. Фотографическое отображение двумерно и бестелесно. Оно подставляет человеку зеркало и, лишая его физического объема, делает призрачным его существование. Фотография сводит объемность и тяжесть физического существования к нулю. На фотографии не остается ничего от неоформленных страданий плоти. Впрочем, как замечает Барт, никто не в состоянии свести тело к нулевому уровню¹³.

На фотографии мы начинаем рассматривать себя как объект. Объект, лишенный взгляда и проявлений внутренней жизни. Фотография наглядно свидетельствует о возникающей власти образа в обществе. Именно фотопортрет используется обществом для идентификации индивида, в частности в уголовной практике. В «объективности» фотографического портрета присутствует момент осуждения, момент навязывания данного образа отдельному индивиду. «Объективность» снимка – это реалистичное отображение внешности осужденного.

Фотография обладает определенной финальностью: снимок есть, в некотором роде, посмертное отображение индивида. Барт настаивает на том, что фотографический портрет заставляет перенести «микроопыт смерти». Переживание смерти представляется неотъемлемо присущим опыту Пруста как писателя. Письмо возникает как эпитафия по собственному существованию. Задача писателя состоит в том, чтобы различить в обломках собственного существования проявление индивидуальности. Чтобы придать следам травм вид результата если не творческого усилия, то индивидуальной активности.

Чтобы под обломками различного происхождения увидеть взгляд и попытаться выдержать его. Проявлением эмоционального аффекта, возникающего под воздействием подобного искусства, можно считать слезы (Марсель плачет от переизбытка чувств, вызванных знакомством с молодой актрисой), возникающие как оплакивание себя и собственной смерти.

Можно предположить, что неспособность верно оценить происходящее (что следует из фрагмента, описывающего визит к двоюродному дедушке и знакомство с его молодой подругой) на основании фотографического образа провоцирует у главного героя разделение, характерное для прустовского повествования в целом: разделение на «глаза тела» и «глаза духа». То, что видимо глазами тела, может быть на самом деле невидимым. Так, допустим, происходит с репродукциями известных произведений искусства, которыми люди имеют привычку украшать помещения, в частности кабинеты для чтения. Эти репродукции размещены на виду, чтобы быть забытыми¹⁴.

Исходя из травматического опыта, связанного с фотопортретом, можно отметить, что чтение изначально связано с негативным опытом. Читающий индивид – это индивид, уже имеющий травматические переживания, индивид, чья психика оказывается некоторым образом расслоенной. Речь идет об индивиде, пребывающем в лености, неспособном на духовную деятельность, индивиде, чьи члены атрофировались. Пруст говорит о таком индивиде, размышляя о чтении. Чтение позволяет подобному «большому» восстановить способность пользоваться своим желудком, ногами, руками; он просто забыл, как это делается. Возникает вопрос, об атрофии какой способности речь идет в данном случае. Можно предположить, что речь идет о зрении и о способности видеть, пользоваться зрением.

Чтение оказывается процессом, который делает возможным обращение с грузом микро-опытов смерти. Оно создает сеть дружественных предрасположенностей и привычек и формирует настоящий образ существования и общения, который остается и проявляется в последующем дружеском общении¹⁵. Чтение подобно дружбе, поскольку оно позволяет нам общаться с другим человеком, оставаясь при этом в одиночестве. Оно показывает возможность «чистой дружбы», лишенной возможных треволнений. Однако обстановкой такой чистой дружбы является молчание¹⁶. Опыт чтения должен противостоять духовной стагнации и смерти.

Возникновение фотопортрета главного героя в начале сцены чтения свидетельствует о том, что в данном отрывке (как, впрочем, и

в романе Пруста в целом) под вопрос будет поставлено «я» повествователя. Переход от одного фрагмента к другому обозначает последовательное появление и исчезновение «я» писателя и нарратора. Повествование становится мизансценой, где происходит становление писательского «я». Фотографическое изображение, опредмечивающее и омертвляющее, указывает на то, что подобное становление возможно только как археологическая процедура. Фотографический образ, как никакой иной, выявляет течение времени и свидетельствует о прошедшем. С другой стороны, фотография наглядно указывает на сложность верного прочтения и выступает в роли элемента, провоцирующего игру различных интерпретаций. Согласно Диди-Юберману¹⁷, игрушкой может стать любой образ, поскольку образ уже не рассматривается как зафиксированный и неизменный, но, как у Беньямина, в качестве выражающего становление самой истории. Фотография же по своей природе является игрушкой, достойным порождением зрительной иллюзии.

* * *

Читатель находится в несколько рискованном положении. Читатель — это тот, кто остается на пороге «духовной» жизни. Он подвержен опасности идолопоклонничества, фетишизации объектов, на которые указывает писатель в своем произведении. Он способен находить нечто красивым только потому, что о чем-то подобном ему было рассказано писателем, и окружать себя изображениями объектов, упомянутыми в любимых произведениях. Более того, читатель способен поклоняться самим книгам как идолам.

Писатель заставляет вглядываться в реальные объекты с целью найти источник их притягательности, который на самом деле заключен в воображении писателя. Однако понять это возможно только будучи писателем. Таким образом, читатель зачастую ставит вопросы, на которые писатель не в состоянии ответить, и требует ответов, которые не могут ему пригодиться. Этот разрыв между положением читателя и перспективой писателя и составляет то неуловимое, что Пруст называет «видением», а де Ман, говоря о Прусте, — «чтением».

Автор заставляет нас увидеть за описываемыми вещами то неуловимое, что составляет особенность его индивидуального видения и его личности. Таким образом, он наделяет их значением, которым они, в действительности, не обладают. Он зарождает в нашей душе стремление увидеть тот или иной пейзаж, он передает нам привязанность к то-

му, что ему было дорого. В реальности, значимым для нас является присутствие, отблеск индивидуальности писателя.

И читатель, и писатель подвластны фетишизму, который Пруст обозначает как «литературную болезнь». Положение читателя можно охарактеризовать через идолопоклонничество определенным объектам и изображениям этих объектов.

Желание прочтения книги можно сопоставить с началом игры, результат и правила которой оказываются неизвестными и выясняются только по ходу дела. Чтение дает возможность становления. Вопрос состоит в том, не окажется ли доступ к другому закрытым впоследствии. Пруст, как читатель, находился под сильным влиянием работ Джона Рескина. Эти работы вызывают настоящее желание познать произведения искусства, увидеть их и почувствовать их присутствие. Мысль Рескина постоянно отсылает к объектам, о которых она рассказывает, она тесно связана с чем-то иным, нежели она сама. Творчество Рескина оказало сильное влияние на эстетические взгляды Пруста. В то же время писатель признает, что мысль историка искусства содержит элементы идолопоклонничества, которые в еще большей мере присущи современному читателю как таковому¹⁸.

Мысль Рескина содержит в равных количествах яд и противоядие: идолопоклонничество как увлеченность образом и подчинение мысли объектам, о которых она говорит. Оба эти проявления суть различные стороны страсти к вещам. Именно подчинение мышления объектам дает возможность мысли не замыкаться на самое себя. С другой стороны, чрезмерное увлечение объектами порождает фетишизацию, идолопоклонничество.

Как возникает разделение на то, что есть идолопоклонничество и что им не является? Различие между «здоровым» стремлением и болезнью? Пруст заявляет, что здоровых, то есть избавленных от подобной «литературной» болезни умов практически не существует.

Страсть, на самом деле, не подразумевает активности, но, напротив, напрямую связана с пассивностью человеческого духа. Человек постоянно находится в состоянии апатии, сопоставимой с поражением нервной системы. Он становится игрушкой страстей и удовольствий и живет на поверхности собственного существования, бессознательно уподобляясь тем, кто его окружает¹⁹. Человек не способен извлечь истину из самого себя и испытывает истинное облегчение, полагая, что она может быть сокрыта в книге (здесь можно увидеть начало игры: полагается, что некоторый материальный объект, а именно книга, заключает в себе истину — что, на самом деле, совершенно не факт).

Для болезненного ума книга не ангел, но недвижимый идол, в нем ценятся не идеи, которые он содержит, но само его наличие, придающее тому, что его окружает, надуманное величие²⁰. Именно так можно охарактеризовать отношение коллекционера.

У Беньямина²¹ мы находим разделение на бедного коллекционера, который превращается в копирайтера, переписывающего книги, богатого коллекционера, который имеет возможность их приобретать, и писателя, недовольного существующими книгами. Писатель — это тот же коллекционер, собирающий свои собственные книги. Исходя из уподобления Беньямином писателя коллекционеру, написание книги можно сопоставить с приобретением нового объекта для коллекции.

Положение читателя настолько же неустойчиво, как и порядок в коллекции, который Беньямин характеризует как «прикрывающий собой бездну беспорядка». Коллекционер обращается с книгой как с игрушкой: она не представляется чисто материальным объектом, имеющим исключительно функциональную ценность. Книга имеет свою судьбу, тесно связанную с судьбой коллекционера, и становится объектом страстной привязанности. Момент присвоения книги можно сопоставить с моментом ее умерщвления, она обретает свое место в коллекции и замирает. Между коллекционером и объектом разворачивается некоторое подобие игры. Объект оживляется под вниманием, обращенным на него со стороны коллекционера. В свою очередь, эмоциональные переживания коллекционера объективируются, остановленные на материальном объекте.

* * *

Чтение порождает привязанности к материальным объектам и дальним странам. В этом смысле весьма показательной оказывается повествование Рескина о произведениях искусства, находящихся в Италии. Физическое расстояние предполагает необходимость отсрочки, невозможность увидеть то, о чем говорится, тотчас же. Необходимость отсрочки пускает в ход авторское воображение.

Ролан Барт²² указывает, что для Пруста «чтение» часто связано с тематикой замкнутого пространства. Защищенное и потаенное внутреннее пространство, место чтения предохраняет субъекта от вторжения реальности и позволяет разворачиваться миру вымышленного повествования. Чтение производит разрыв между читателем и реальным миром. Согласно Барту, читающий субъект — это субъект, полностью перемещенный в область Воображаемого. Его экономия удовольствия со-

стоит в том, чтобы поддерживать двойственное отношение к книге (иными словами, к образу), замыкаясь один на один с ним, «приклеиваясь» к нему, подобно тому, как ребенок не отходит от матери или влюбленный привязан к любимому лицу. Чтение производит не только разрыв с реальностью, оно открывает также дверь в мир воображаемого.

В сцене чтения в саду речь идет уже не о закрытом пространстве, но о том, что сама мысль главного героя становилась чем-то вроде прикрытия. Нарратор говорит также, что именно сознание того, что он видит некоторый объект, образовывало «идеальное окаймление» (*un mince liséré spirituel*), делающее невозможным коснуться вещи. Это также «зона испарения», делающая контур объекта неопределенным.

Погружение в воображаемое свидетельствует об отказе от мира. Однако оно дает возможность восприятия целостной картины в отличие от обыденного фрагментарного видения. Положение спрятавшегося наблюдателя позволяет увидеть разворачивающийся спектакль целиком, а не по частям, как это случается в обычной жизни. Перемещение нарратора (из одного помещения в другое) связано с восприятием фрагментарной картины. Пока герой не достигает своей комнаты и не располагается в ней, ему приходится довольствоваться рассмотрением фрагментов.

Главный герой выражает желание быть невидимым и избавиться от пуда материального. В этом стремлении можно различить желание посмотреть на мир после своей смерти. На мир, в котором нет главного героя. Восприятие целостной картины означает отказ от включения себя в этот мир.

Работа воображения основана на необходимости отсрочки желаемого. Описываемый пейзаж оказывается недоступен, и именно поэтому он вызывает стремление познать его и заставляет работать воображение. Читатель избавляется от груза ответственности за поиски истины внутри собственного существования и обретает на время уверенность в том, что истину можно извлечь из книги, которую он ищет. Идеальной была бы ситуация, в которой книга находилась бы далеко, в иной стране, и для того, чтобы найти ее, потребовалось бы приложить определенные усилия и пойти на траты. Отсрочка заставляет действовать, приложить все усилия для получения книги либо, по крайней мере, быть вовлеченным в действия, происходящие с вымышленными персонажами. Вера в совершенство книги обеспечивает потребность выхода за пределы своего существования. Непрестанное движение *va et vient* прустовской мысли, ориентированной на постижение красоты и совершенства, не подчиняется разрушающему

действию времени. Более того, укромное положение читателя позволяет наблюдать течение времени и находиться вне него. Потайное пространство становится обозначением всего того, что может быть сохранено, обозначением тайной жизни писателя. Оно ограждает от реальности, от разочарования.

Однако отсрочка не может быть бесконечной. Чтение, так или иначе, заканчивается. Конечной оказывается также жизнь эмоций, вызванных событиями, происходящими с вымышленными персонажами. Подобная привязанность подчинена закономерности любовной связи: в ее начале мы всегда находим обещание будущего разрыва.

Письмо оказывается следующим за чтением актом, поскольку потребность в письме возникает, когда возможности диалога уже исчерпаны, когда чувства, испытываемые читателем, мертвы и обучение закончено. Когда читатель недоволен существующими книгами.

Положение писателя предполагает «разбивание» сформированных отношений к вещам и выделение собственной уникальной перспективы, собственного видения, образование «духовного ока», органа, которого, в принципе, в природе не существует. Объекты, вызывающие эмоциональную реакцию у читателя, на самом деле являются тем, что заслоняет возможное видение, а также возможный диалог с писателем, заграждающими подход к Иному.

* * *

Мы имеем дело с двумя типами опыта: опытом читателя и опытом писателя. Переход от положения читателя к перспективе писателя — это отход от фигуры нарратора и проявление писательской позиции самого Пруста²³. Сцена чтения является опытом, который невозможно реактивировать. Этот, весьма важный для писателя, опыт не проживается еще раз, но подвергается процедуре, сходной с археологическими раскопками.

Сцена чтения описывается несколько раз. Как если бы во время того, как все происходило, что-то осталось незамеченным и его пришлось бы выделять здесь и сейчас, в момент письма. Основное внимание автора сосредоточено на моментах, предшествующих чтению, а не на последующих. Фрагменты с двоюродным дедушкой и прислугой на кухне включены в процесс подготовки к чтению: нарратор отправляется в свою комнату и т. д. То, что подлежит рассмотрению, это предыстория, это то, что представляется недоступным воспоминанию, то, что существовало ранее по времени.

Стремление указать на то, что осталось незамеченным, возможно сравнить с работой ученого и археолога. Рассказать о чем-то из далекого прошлого, уже не вызывающего непосредственных эмоций (нарратор признает, что он не способен уже понять, чем книги, прочитанные в детстве, прельщали его), означает составить науку о том, что происходило, а также возвести могилу того, что на самом деле уже мертво.

Археологическая деятельность Пруста направлена на то, чтобы его опыт не был полностью забыт, чтобы он не ушел бесследно. Таким образом, письмо имеет целью не передачу опыта и не реактивацию некоторого состояния (поскольку это невозможно сделать), но фиксацию и обозначение прошедшего. В этом случае, действительно, бессмысленно говорить о передаче писателем опыта и о ситуации дачи совета. Писатель удерживает то, что, в принципе, уже лишено для него значения, что уже мертво. Создание «науки» осуществляется как деконструкция мертвого тела. Работа писателя сравнима с работой декоратора. Подобно древним авторам, он оставляет после себя красивые формы языка, которым в действительности, возможно, уже ничто не соответствует.

* * *

Существует два движения: движение, наделяющее вещи определенной ценностью, обусловленной их соседством с некоторыми идеями, и движение, разлагающее подобную непрерывность вещей и идей. Талант писателя — в том, чтобы заставить читателя увидеть в окружающих его вещах то, что он рассмотрел во внешнем мире.

В повествовании писатель производит разложение опыта чтения, разделение того, что казалось неделимым. Однако подобная нерасторжимость объяснялась единством проявления жизненных сил нарратора. Что касается позиции писателя, речь идет о взгляде медика, об отрешенности хирурга. Память, работающая с неподъемным грузом чувственности, должна прибегать к вскрытию. Прустовское повествование свидетельствует о том же, о чем говорили Хоркхаймер и Адорно: что тело не может быть благородным объектом, оно, так или иначе, остается мертвым телом, насколько бы тщательно его ни поддерживали и ни следили за ним.

Процесс воспоминания, прибегающего к образу, выявляет диалектическую структуру образа. Обнажая то, что остается в воспоминании, он связан также с тем, что ускользнуло от внимания, что осталось не увиденным. Прочтение сцены чтения сопряжено с усилием по выявлению того, что осталось незамеченным, но было определяю-

щим для опыта чтения. Писатель обращается, говоря словами Бенямина, к изнанке памяти, узелкам, находящимся с обратной стороны ковра, сотканного памятью.

Обращение к тому, что осталось не увиденным, предполагает обращение направления повествования. Мы наблюдаем попытку «посмотреть с обратной стороны», увидеть изнанку того, что осталось в воспоминании. Повествование вводит новые моменты, связанные с описанием сцены чтения в саду через отношения пространственного соседства: по пути в свою комнату нарратор проходит мимо закрытой комнаты дяди, а также мимо кухни, где разворачивается действие между Франсуазой и прислугой. Смещение предполагает выработку новой точки зрения в некотором выбранном пространстве.

Восприятие, отягощенное чувственностью, этот неподъемный груз тела, который мастерство романиста заменяет идеальными образами и делает проницаемыми — один из основных мотивов сцены чтения у Пруста. Речь идет о том, чтобы передать то, что лишено выражения.

Изначальное расслоение индивидуальности нарратора, столкновение с собственным образом на фотографическом портрете заставляет предполагать, что, когда речь заходит о восприятии иного существования, речь заходит о телесности самого автора. Именно воспроизведенный образ автора становится выражением неясности чувственного восприятия, образом, запечатленным «глазами тела» и полностью отличным от того, что видимо «глазами духа».

В статье о Джоне Рескине писатель рассказывает о небольшом изображении, описанном Рескиным и найденном Прустом в итальянском монастыре во время путешествия. Писатель подчеркивает талант Рескина, который обратил внимание на миниатюрное изображение, выделил его из массы других образов и заставил возродиться и жить²⁴. Пруст говорит также о том, что у него самого не хватило бы сил совершить это. Задачей историка искусства и писателя становится, таким образом, выделение и оживление мысли, которая хранима, на первый взгляд, лишенными жизни камнями. В указанном фрагменте стоит обратить внимание на то, что безликое изображение характеризуется Прустом как «монструозное». Изображение, лишенное лица, лицо, не имеющее взгляда, — вот истинный вид монструозности, преданной забвению.

По прочтении работы Рескина о гравюрах Джотто, ему становится понятной особенная красота фресок. До осознания особенности работы художника гравюры представляются, согласно повествованию, «странными», обладающими *l'étrangeté saisissante*. Репродук-

ции фресок кажутся плоскими, подобно иллюстрациям в учебниках по медицине. Иллюстрации в медицинских книгах — это подробное изображение отдельных разрозненных органов в непривычном положении, допустим, «сокращение глотки при введении медицинского инструмента». Эти изображения не вызывают у главного героя никакого желания их разглядывать. С другой стороны, они представляются столь же реальными, как и прислуга на кухне. Реальность подобного присутствия следует из кажущейся безучастности души в отношении совершаемых телом поступков. Пруст приводит в пример монахов, выражение лица которых совершенно не соответствует, на первый взгляд, их добродетельному образу жизни. Монструозная реальность тела, обозначенного совокупностью разрозненных органов, в конечном итоге обретает свое выражение, свой «лик», однако это лицо не имеет ничего общего с тем, что, как предполагается, оно должно обозначать.

Проявленность того, что обычно скрывается за поверхностью лица и тела, указывает на присутствие бесформенной и лишенной выражения плоти. Анатомические рисунки являются лишь одним из образов, прикрывающих видение «приковывающей взгляд странности» плоти. Археологические розыски приводят к видению монструозности телесного, вытесненного в воспоминаниях. Вопрос заключается в выявлении присутствия иного, видения «лица» в том, что представляется «безликим».

Плоть — это сосредоточение не находящих выражения страданий. Именно больное тело может рассказать, что есть «тело» как таковое и оно, так или иначе, оказывается плотью. Видение плоти соответствует регрессии, производимой в сновидении, и поэтому может быть охарактеризовано как сновидение как таковое. Чтение меняет естественное течение времени и, таким образом, позволяет раскрыть то, что остается по тем или иным причинам сокрытым.

* * *

Творение романиста подобно сну. Однако этот сон является более ясным и запоминающимся²⁵. Искусство писателя заставляет поверить в реальность воображаемого. Читатель, таким образом, оказывается погружен, «полностью перенесен», говоря словами Барта, в область воображаемого. Вес его материальных составляющих души замещается образами вымышленных персонажей. Нарратор указывает, что результатом прочтения литературных произведений является то, что его лич-

ное существование отступает на второй план, уступая место воображаемому событиям, происходящим с героями книг.

Замещение реального идеальным затрагивает и восприятие автором ландшафта. События, происходящие с героями вымышленного повествования, внушают молодому Марселю мысли о возможных путешествиях по воображаемому пейзажу. В процессе чтения пейзаж воображаемый заслоняет на некоторое время пейзаж реальный. Воображаемый пейзаж воспринимается как часть реальной природы. Пейзаж фикции оказывается «наполовину» спроецирован перед нарратором. Однако он оказывает более сильное влияние, нежели реальный пейзаж, расстилающийся перед глазами нарратора.

Писательское видение позволяет увидеть то, что в обыденной жизни скрадывается непрозрачной чувственностью. Телесный аспект человеческого существования представляется бременем, отягчающим восприятие. Говоря о фресках Джотто, нарратор подчеркивает реальность изображения: у Джотто на первый план выходит физиологичность, телесность изображения Добродетелей. Аллегорическое изображение возникает как отказ от символизма и указание на конкретные, как бы реально имевшие место детали. Акцент на частные детали у Джотто сопоставляется со вниманием, постоянно прикованным к тяжести собственного тела, у молодой девушки. «Отягощенность» тела молодой прислуги — это также аллегория отягощенности чувств телесным аспектом существования. Заслуга первого романиста и состояла в использовании образа, замещающего смутную чувствительность души нематериальными составляющими.

Для прустовского героя основная проблема состоит в том, чтобы попытаться обратить пассивность чтения в активный процесс и стать писателем. Мастерство писателя представляется подобным умению алхимика: оно позволяет превратить лишнее выражения страдание плоти в произведение искусства. Оно внушает надежду на то, что неотвратимому течению времени возможно противопоставить попытку изменить значение прошлого, изменив точку зрения на него в настоящем.

Можно предположить, что прустовская алхимия основывается на изменении отношения к материальным остаткам, образующимся в результате проявления аффекта. Это нечто, постоянно остающееся за рамками рассмотрения: аффект, проявление эмоций, аффективная привязанность. Именно на выделение в чистом виде этого аффекта и направлено произведение искусства. Это слезы, льющиеся при лицезрении фальшивки. Истинность произведения искусства и определяется этой аффективностью. Именно в отношении аффекта искусство,

обманка и реальное страдание, реальная боль и оказываются противопоставленными, вернее, несводимыми.

Пруст приводит цитату Рескина о том, что проявление аффекта может быть вызвано либо физическими страданиями, либо искусством комедианта, но никогда и тем и другим одновременно. С другой стороны, если мы имеем в наличии следы аффекта, они могут быть проинтерпретированы как следствие как страдания тела, так и воздействия произведения искусства. Травмы и шрамы могут быть восприняты как эстетический момент, вне непосредственной связи со страданиями больного тела. Если заслуга первого романиста состояла в том, что он заменил реальных созданий идеальными образами, изобретение Пруста заключается в том, чтобы дать увидеть проявления аффекта как следствия писательского искусства. В этом отношении процесс письма – это процесс выздоровления. Подобное замещение дает увидеть туманность физического существования не как черноту, собирающуюся вокруг работающей печи, но как легкое облако, готовое рассеяться под лучами солнца²⁶.

В писательском опыте Пруста на самом деле нет ничего стабильного и способного ободрить читателя. Значение того, что написано, зависит от выбора точки зрения.

* * *

Попытка рассказать о том, что осталось за запертой дверью, что выпало из памяти, что оказалось забытым предполагает изменение точки зрения. Подобное смещение возможно противопоставить положению затаившего наблюдателя, столь характерному для главного героя романа²⁷.

Защищенное положение читателя оказывается подверженным линейному течению времени. Его комната постепенно впускает через ставни солнечный свет. Солнечный луч, прочерчивающий дугу в полутьме комнаты, вполне сравним с карданом солнечных часов²⁸. Выйти в сад, а не оставаться в комнате, означает лишиться по своей воле защищенной позиции и предоставить свое тело разрушающему воздействию времени. Отсчет времени, производимый боем часов, обозначает внутренне пустую последовательность. Надо один раз прислушаться к звону церковного колокола, чтобы понять, чем он мог быть для Пруста. Начинаясь где-то на периферии, охватывая пространство с размеренностью и неумолимой внутренней силой, звон колокола, кажется, готов собрать все воедино, – но нет, как только это ощущение возни-

кает, удар раздался, звук уже пуст изнутри и исчезает. В этот момент возникает пауза, властное и все заглушающее молчание, когда звук все еще вибрирует на периферии, но тишина уже воцарена, когда человеческое ухо кажется оглушенным и переживает свое внутреннее молчание. Значение сцены чтения состоит в осознании того, что мысль, становящаяся идеальным прибежищем, оказывается неподвластна воздействию паузы, налагаемой линейным отсчетом времени.

Потребность выбора определенной перспективы и точки зрения свидетельствует о том, что они не заданы изначально. Взгляд духовный («глаза духа») не имеет ничего общего со взглядом тела. Духовное видение не сформировано, такой орган изначально не существует и его наличие не предзадано в человеческой природе. Взгляд вырабатывается при работе с воспоминаниями, в процессе припоминания. Глаза тела прикованы и ослеплены видением плоти, телесности, лишенной выражения. Именно на восстановление способности видеть и направлена работа писателя. Обретение видения происходит в результате попытки посмотреть с другой стороны, обратиться к тому, что было утрачено в воспоминаниях.

* * *

У Пруста мы находим мысль о том, что письмо имеет единственно декоративную ценность: писатель декорирует то, что уже мертво, анализируя и описывая это. Пытаясь уберечь воспоминания от забвения, он возводит могилу, можно сказать, украшает ее. Таким образом, письмо уберегает нечто от окончательного исчезновения. Письмо выстраивает строение над тем, что уже мертво, оно имеет дело с мертвым телом. Формы речи, используемые древними авторами, также можно уподобить декору, поскольку никто уже не помнит, каким образом они употреблялись. Писатель вводит в рассмотрение материальный аспект письма. В этом случае его отношение к языку подобно отношению к вещам вообще. Пруст отмечает, что вещи украшают его комнату подобно цветам. Он считает их появление органическим выражением их сущности и не пытается объяснить его причину, наделять смыслом то, что должно оставаться неопределенным.

Вопрос нахождения взаимосвязей и наделения прошлого значением является одной из основных проблем как автобиографического повествования, так и искусства историка. В «Краткой истории фотографии» Бенъямин обращает внимание на то, что фотография дает возможность построения диалектического образа, поскольку сохраняет

детали, становящиеся заметными только со временем. Согласно Вальтеру Бенямину, каждый зритель ощущает неудержимое влечение, принуждающее его искать в фотографическом изображении то неприметное место, в котором в так-бытии давно прошедшей минуты продолжает таиться будущее. То, что прошло незамеченным, оказывается, так или иначе, воспринятым и продолжает существовать в «оптически бессознательном». Сосуществование прошлого в настоящем составляет революционный потенциал возможного обновления. Возможность сделать нечто видимым оказывается, в любом случае, исторически детерминированной.

У Пруста то, что оставалось незамеченным, подвергается переработке и получает новое значение. Более того, множественность возможных перспектив соответствует принципиальной неопределенности прошлого, каждый раз обретающего новые смыслы. Прустовский взгляд формируется как пересечение двух перспектив: того, что было воспринято в прошлом, и взгляда писателя, смещающего точку зрения. Писательское мастерство Пруста не оставляет читателю шанса произвести интерпретацию прошлого. Однако читателю предоставляется возможность обрести способность работы с его собственным прошлым и сделать его подвластным своему творческому гению.

Рассмотрение сцены чтения показывает, что повествование выстраивается как дефрагментация воспоминаний и последующее их воссоединение уже в новом единстве. Эпизод с прислугой демонстрирует, что Пруст осуществляет аллегорическое прочтение массы фактов, составляющих прожитое. Писатель выделяет то необычное, что может стать частью его текста. Однако, масса прожитого не гомогенна. Прочтение осуществляется в ситуации отсутствия изначального единства. Введение в рассмотрение эпизода с фотографией позволяет обозначить некоторые причины подобной раздробленности. Фотографическое изображение переводит взгляд на детали и ослепляет взгляд видением плоти, не имеющей выражения. Именно репродуцируемое изображение представляется тем, что провоцирует разделение на «глаза духа» и «глаза тела». Прустовская работа с воспоминаниями направлена на выработку подобного «духовного видения», позволяющего придать выражение тому, что ослепляло взгляд.

Для Пруста процесс письма сопоставим с археологической деятельностью: письмо имеет скорее декоративную ценность, оно выстраивает строение над тем, что уже мертво и рискует быть забытым. Таким образом, прустовское повествование не имеет целью реактивацию или воссоздание прошлого. Писатель не в состоянии поделиться своим

опытом с читателем, поскольку доступ к его собственным воспоминаниям закрыт и должен быть подвергнут анализу. В этом состоит принципиальное отличие положения писателя по отношению к читателю у Пруста и Бенямина. Для Вальтера Бенямина важна возможность установить контакт с читателем. Процесс чтения он рассматривает как передачу писательского опыта читателю. С точки зрения философа, прустовский роман является закрытым и неприступным. С другой стороны, прочтение собственных воспоминаний, осуществляемое Прустом, дает возможность читателю самому выработать навыки работы с памятью. Чтение позволяет активизировать то, что оставалось пассивным и атрофированным. Чтение представляется первым этапом алхимического процесса превращения травматических воспоминаний в произведение искусства.

Несмотря на ощутимые различия, существует ряд общих моментов в характеристике положения читателя у Бенямина и Пруста. Речь идет о «литературной болезни», о фетишизации. По мнению Бенямина, читатель рискует превратиться в коллекционера, озабоченного приобретением новых экземпляров для своей коллекции. Со своей стороны, Пруст критикует идолопоклонничество определенным объектам, описанным писателем. Говоря о читателе, Бенямин и Пруст пытаются указать на особенности положения современного человека в целом. Человеку в современном мире постоянно приходится иметь дело с тем, что уже было проинтерпретировано и оценено. Современному человеку не свойственно иметь собственные представления о красоте и об истине. Зачастую он полагается на суждения других и принимает их как свои собственные. Человек не способен ясно видеть то, что его окружает. Даже представление индивида о самом себе опосредовано его отображениями, изменяющими взгляд, но не нагруженными семантически (поскольку именно в этом заключен эффект фотографического изображения). Именно чтение оказывается тем процессом, который позволяет вывести собственные суждения о красоте и совершенстве.

Комментарии

- 1 «Aber es gibt eine andere Geste im freundschaftlichen Miteinander, im Gesprächs: die Berührung. Diese Geste ist keinem fremder als Proust. Er kann auch seinen Leser nicht anrühren, könnte es um nichts in der Welte.» (Benjamin W. Über Literatur. Bibliothek Suhrkamp, 1979. S. 83.)

- 2 «... die intellektuelle Entsagung, die erprobte Skepsis, die er den Dingen entgegenbrachte». Ibid. S. 84
- 3 Benjamin W. Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. Gesammelte Schriften. B. II(2). S. 438.
- 4 Proust M. «Journées de lecture». Ecrits sur l'art. GF Flammarion, 1999. P. 246–247.
- 5 Де Ман П. Аллегории чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Изд-во Уральского университета, 1999.
- 6 Там же. С. 89
- 7 Там же. С. 81
- 8 «Реальность, которую художник должен отобразить, — материальна и, в то же время, идеальна. Эта материя реальна, поскольку она — выражение духа» (перевод автора статьи). Proust M. Journées de lecture. Union générale d'Éditions, 1993. P. 77.
- 9 «Чтение располагается на пороге духовной жизни; оно способно подвести нас к ней, однако, саму духовную жизнь оно не составляет» (перевод автора статьи). M. Proust. Sur la lecture. Actes Sud, 1988. P. 205.
- 10 «Видимость, при помощи которой нас очаровывают и, в то же время, разочаровывают, и далее которой мы желали бы продвинуться, и является сущностью видения, этой, в некотором роде, бесплотной субстанции» (перевод автора статьи). Там же. С. 205.
- 11 «Все в этом романе обозначает не то, что оно представляет: любовь, сознание, политика, искусство, содомия или гастрономия, — все всегда оказывается чем-то несовпадающим со своим замыслом. Можно показать, что самый подходящий термин для обозначения «чего-то несовпадающего» — Чтение». Там же. С. 96.
- 12 «Но утверждать можно как раз противоположное: это «я» никогда не совпадает с моим изображением; ведь изображение тяжело, неподвижно, упрямо (поэтому общество и опирается на него), а «я» легко, разделено, расплыено, оно как сфера, которая не стоит на месте, постоянно меняя положение в сосуде моего тела». Bарт P. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 23.
- 13 «Увы, благонамеренная Фотография обрекает меня на то, что мое лицо всегда имеет выражение, а мое тело никогда не обретает нулевой степени самого себя, никто ему не может ее обеспечить (разве что моя мама? Не безразличие лишает образ тяжести, — ибо ничто лучше «объективного» снимка, в стиле фотоавтоматов в метро, не превратит вас в лицо, разыскиваемое полицией, — а любовь, высшая степень любви»). Bарт P. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997. С. 23–24.
- 14 «Пусть те, кому это нравится, украшают свое жилище репродукциями обожаемых ими произведений искусства и избавляют свою память от необходимости хранить драгоценный образ, вверяя его резной деревянной рамке» (перевод автора статьи). Proust M. Sur la lecture. Actes Sud, 1988. P. 194.

- 15 «Даже самые первые отношения симпатии, восхищения, признательности, первые приносимые нами слова ... начинают сплетать вокруг нас сеть привычек, настоящий образ жизни, от которого мы уже не можем отрешиться в последующих дружественных отношениях...» (перевод автора статьи). *Proust M. Sur la lecture*. P. 215.
- 16 «Атмосфера подобной чистой дружбы – это тишина, более возвышенная, нежели слова» (перевод автора статьи). *Ibid.* P. 215.
- 17 *Didi – Huberman G. Connaissance par le kaléidoscope: Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin. Etudes photographiques. Mai 2000. № 7. P. 5.*
- 18 «Как мне представляется, черты идолопоклонничества, которые мы находим в зародыше у Рескина, у читателя становятся еще более отчетливыми и разросшимися» (перевод автора статьи). *Proust M. Journées de lecture. Union générale d'Éditions, 1993. P. 108.*
- 19 «... их существование поверхностно, они пребывают в непрерывном самозабвении, в состоянии некоторой пассивности, делающей их игрушкой всевозможных удовольствий и сводящей до уровня тех, кто их окружает и на них влияет» (перевод автора статьи). *Proust M. Sur la lecture. P. 207.*
- 20 «Для него книга – не ангел, ... но недвижимый идол, которому он поклоняется из-за него самого, идол, лишенный истинного величия пробуждаемых им мыслей и распространяющий ложное величие на все, что его окружает» (перевод автора статьи). *Proust M. Sur la lecture. P. 211.*
- 21 *Benjamin W. Je déballe ma bibliothèque, préface de Allen J. Editions Payot et Rivage, 2000.*
- 22 *Barthes R. Œuvres complètes. Sur la lecture. t. 3. P. 375.*
- 23 *Де Ман П. Там же. С. 100.*
- 24 «Без сомнения, несчастное маленькое чудовище, я не смог бы быть настолько сильным, чтобы найти тебя среди миллиардов городских камней, чтобы различить твое лицо, чтобы раскрыть твою личность ... чтобы, наконец, заставить тебя возродиться» (перевод автора статьи). *Proust M. Journées de lecture. Union générale d'Éditions, 1993. P. 95–96.*
- 25 «Сон более отчетливый, нежели те, что мы видим, когда спим, и воспоминание о котором сохраняется гораздо дольше» (перевод автора статьи). *Proust M. A la recherche du temps perdu. Edition de la Pléiade, Gallimard, 1986–1989.*
- 26 «... поскольку наша жизнь, – даже в самом выгодном свете, – это всего лишь пар, – то появляющийся, то исчезающий, – то пусть она будет тучкой в высоком небе, а не плотной чернотой, собирающейся возле печного выхода или крутящегося колеса» (перевод автора статьи). *Proust M. Journées de lecture. Union générale d'Éditions, 1993. P. 93.*
- 27 «... la signification symbolique de ce lieu se résume dans l'image intériorisée de la pensée comme crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même

pour regarder ce qui se passait au dehors». *De Man, Allégories de la lecture. Galilée, 1989. P.84.*

- 28 «... темная комната, внутри которой движется такая линия, – это, следовательно, некоторое подобие солнечных часов» (перевод автора статьи). *Rosasco J. T. Voies de l'imagination proustienne. Paris, 1990.*

ПОЛИТИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ СНА К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

1

Иногда методологически продуктивно ввести своего рода режим отстранения, экспериментально трансформировать привычный контекст некоторых объектов, обширный архив аналитики которых, казалось бы, способен пополняться лишь в рамках закрепленного за ним теоретического кода. *Социально-политические и экономические аспекты сна* до сих пор не рассматривались в более или менее последовательно выстроенном плане. Как будто этот феномен — безвольно раскинувшееся человеческое тело, пассивное, безъязыкое, «бессмысленное»¹, но окруженное при этом вполне различимой сетью практик и отношений, — даже и не заслуживает анализа. При этом имеется огромный массив естественнонаучного знания о сне как нейрофизиологическом процессе, существует множество институтов изучения сна и сеть специализированных изданий. Однако сон в своем материально-феноменологическом и социально-практическом измерении, не кодифицированном в языке нейробиологии, как будто не замечается. Это просто рутинная практика, определенный закон ритмического распределения повседневной жизни, которому подчиняются, даже не осознавая этого. Между тем, это многочасовое отключение субъекта от внешней реальности, полная пассивность, некоммуницируемость, исключенность из процессов производства и обмена, — короче, его несомненно значимое социальное отсутствие, которое компенсируется относительной синхронностью массовых ритмов сна-бодрствования, — определенно заслуживает отдельного философско-антропологического анализа.

Комплекс сон-бодрствование — одновременно и слишком большой, и слишком малый, трудно фиксируемый «объект», и отсюда все сложности его теоретической контекстуализации, выделения аспекта, который, на наш взгляд, требует специфического анализа. В современном знании можно выделить две основополагающие репрезентации сна. Во-первых, в нейробиологически фундированной «сомнологии» мы сталкиваемся с внешне-экспериментально фиксируемой предметностью и описывающей ее терминологией: распределением импульсов

нейронных цепей, циркадных ритмов гормональных обменов, регулярностями альфа-, бета- и дельта-волн мозга, медленной и быстрой (парадоксальной) фазами и т.д., а также с системой гипотез, представляющих его общее функциональное устройство. Речь идет о некоем «нулевом» антропологическом феномене, о нейрофизике тела, конституированной в качестве имеющей значение и выражение лишь в специализированном языке одной из дисциплин естествознания. Впрочем, даже в рамках этого специализированного знания происходят события, имеющие некую более широкую антропологическую значимость, заставляющую пересмотреть натуралистические установки повседневных наблюдений. Например, практически до середины 20 в. сон рассматривался исследователями как простая «нехватка нейронной активности, продукт инертного мозга»². Затем, по итогам экспериментов и теоретических реконструкций, стало очевидным, что сон — это активно генерируемое и поддерживаемое состояние, а вовсе не пассивная утрата функциональности. Сон, таким образом, определяется как некоторая автономная позитивность, особый режим жизнедеятельности, а не просто как отрицание, «выключение» функциональной системы бодрствования. Внешнее явление сна — неподвижность и относительная бесчувственность тела — зиждется на «физиологической работе», изолирующей индивида от его окружения, оптимизирующей его безопасность и «экономия»³.

Во-вторых, проблематика сна-бодрствования была в косвенной форме подключена к полю наук о человеке через «точку пристежки», заданную сновидением. Сновидение, как часть процесса сна, имеющая неспециализированную, опознаваемую субъектом визуальную и символическую выраженность, за последние сто лет получило многообразные истолкования в гуманитарных дисциплинах (бесчисленные интерпретации в рамках психоанализа, юнгианства, Dasein-аналитики). Речь идет, прежде всего, о психоаналитической теории, которая стала доминировать в его тематизации и интерпретации. Это приводит к сосредоточению исследовательского внимания на онейрической фазе сна, что рассматривается нами как идеологический эффект «стратегии ограничения» (Ф.Джеймисон), маскирующей его политико-социальные инвестиции. Именно поэтому акцентирование несновидной фазы, а также внешней явленности сна как целостного процесса, и связанные с ним диспозиции субъекта, их политико-экономическая объективация представляются нам интересным вектором исследования. Стоит также отметить выраженный интерес к теме в традиции аналитической философии, где обсуждались эпистемологические про-

блемы сна и сновидения. Интерес представляет известная работа Нормана Малькольма, проанализировавшего апории языковых игр, связанных с рассказыванием сновидений⁴. Малькольм анализирует некоторую промежуточную область, занимаясь в основном критикой субстанционалистских представлений о сне и сновидении. При этом он делает критические отсылки к допущениям как психоанализа (сновидение), так и экспериментальным констатациям нейрофизиологии (внешне фиксируемый процесс сна).

В отличие от психоаналитической перспективы интерпретации сновидения, мы хотели бы поставить вопрос о социально-политической интерпретации сна; дистанцируясь от работ в русле аналитической философии, мы хотели бы выделить не ракурс языковой прагматики, связанной со сном, а анализ его социально-политических контекстов. Опираясь на структурное сходство с последними исследованиями в рамках естественнонаучной «сомнологии», нам хотелось бы помыслить массивные и неартикулированные социальные эффекты сна не только через негативные фигуры отсутствия, нехватки или исключения (из коммуникации, производства, потребления), а через представление о некоторой позитивной работе, в ходе которой сон и бодрствование включаются социально-политические практики и репрезентации. Наш предмет исследования — *режимы индивидуального, социального и даже политического регулирования и проблематизации сна, а также продуцируемые ими представления, образы, практики, институты, ритуалы, теоретические и утопические дискурсы.*

В дальнейшем мы надеемся развернуть анализ политик сна/бодрствования в двух ракурсах, которые схематично можно обозначить как «план субъекта» и «план объекта». В первом случае речь идет о некоей *экономии субъективного времени*, о всех рационализирующих стратегиях экспансии и расширения частного пространства активности, ресурсом для которого выступает время сна (религиозная аскетика, проблема рекреации, феномен инсомнии, изменения дисциплины сна и т.д.). Сон, как неконтролируемое субъектом пассивное состояние, которое регулярно наступает его, проблематизируется им теоретически и практически, — также, как проблематизируются другие «нерациональные», хотя и активные моменты его существования — аффекты, желание, болезнь, сексуальность, насилие, автоматизмы массового поведения. В этом плане анализа режимы сна/бодрствования представляет законный интерес для современной философской антропологии, исследующей эффекты негативного в человеке, а также стратегии их культурной и социальной репрезентации.

В другом плане нас будет интересовать внешнее, объективное явление сна: спящее тело, способ его пространственного артикулирования, захвата, неосознаваемые ритуальные установления по отношению к спящим, или, например, архитектурные утопии организации идеального сна масс⁵. Речь идет о логике социально-формационной «системы», некоей допускаемой нами политической стратегии, для которой сон как контр-системный фактор (непродуктивность, некоммуницируемость спящего субъекта) представляет проблему, которую она стремится разрешить — технически, идеологически, нормативно. Коротко и в упрощенном виде наш тезис звучит так: современное позднекапиталистическое общество развивает тенденцию к всеохватывающей рационализации, расширению поля своего оперативного контроля, устраняя все неэффективное, непродуктивное, бессмысленное. Можно сказать, что сон как процесс остается одной из неконтролируемых, «диких» зон жизненного мира и внутри системы возникает проект его колонизации, если воспользоваться термином Ю. Хабермаса⁶. Это означает: либо аннулирование сна как зоны бессмысленного «мрака», либо его рационализация, насколько это возможно технически при развитии современных биологических наук. Таким образом, появляются утопические элементы социального воображаемого, упраздняющие сон ради некоего «вечного бодрствования», а различные дискурсы перерабатывают его в аналитическом плане. В ходе представленной здесь предварительной работы мы не артикулируем это разделение планов (или взаимодополняющих оптик анализа), надеясь систематически провести его в дальнейшем⁷.

Кроме того, поле исследования аналитически расслаивается на разные старты: во-первых, на сугубо дискурсивное пространство теоретических и повседневных языков, где имеет место как метафорическое, так и прямое употребление слова «сон», так же как и диффузность значений сон/сновидение; во-вторых, речь идет о проекте изучения практик и социальных форм, связанных со сном (жизнь сообществ, массовая культуриндустрия и.д.). Отношение этих страт в целом рассматривается нами в рамках позднемарксистского подхода, как система опосредованных взаимосвязей между различными уровнями, с допущением частичной автономии (*semi-autonomy*)⁸ структур.

Разумеется, было бы наивным анонсировать всеобъемлющее исследование социально-философских и антропологических импликаций состояния сна как такового. В этой работе мы ставим перед собой задачи, формулировка которых определяется предлагаемой конструкцией самого предмета исследования и состоянием его аналитической

проработанности в современном теоретическом поле. Предварительно очертив предмет нашего интереса, мы будем двигаться вокруг следующих основных вопросов. Помимо общего описания контекста, провоцирующего интерес к нашей теме, это (1) анализ проблемы сна в философской традиции на примере нескольких классических текстов, выбор которых, естественно, не претендует на некую «полноту», а также исследование ее отдельных тематизаций в мысли 20 в.; (2) обоснование возможности своего рода «критико-политэкономического» подхода к анализу сна, преимущественно в рамках марксистской теории современного капитализма; (3) анализ обширного поля симптомов массовой и «трэш»-культуры, которые, на наш взгляд, допускают интерпретацию в обозначенном здесь ключе.

2

Видимо, только сейчас возникают условия для такой проблематизации, хотя бы в очень локальной и предварительной перспективе. Ночная работа людей творческих и «несистемных» профессий, целая развлекательно-потребительская индустрия бодрствования (ночные клубы, круглосуточное ТВ, супермаркеты и пр.) – эти и другие фигуры «ночной жизни» представляют собой современные практики более рефлексивного, индивидуализированного отношения ко сну, еще несколько столетий назад они были невозможны. Тем не менее, даже подвергаясь своеобразной делегитимации в практическом смысле, феномен сна как социально-политический и даже экономический распорядок пока не стал объектом рефлексии.

При этом, – в противоположность скорее пренебрежительному молчанию высокой гуманитарной теории, – в социальном поле присутствует отчетливая практическая озабоченность проблемой сна, причем тематика сновидений как ее часть не является здесь наиболее интересным элементом. В массовой культуре сновидение оказывается скорее «отработанной» темой, отнесенной к архаике всевозможных сонников, – развлечение без малейшего оттенка методологической серьезности, к которой приучил нас психоанализ. Для современного рационального и скептического субъекта сновидение представляет собой нечто избыточное и не столь эксклюзивное, как, возможно, для представителей «доспектакулярной» эпохи. С повседневным сюрреализмом онейрической жизни, некогда вызывавшем к себе сакральное отношение, конкурируют те зрелища, которые ежеминутно генерирует общество спектакля – от голливудских блокбастеров до террористиче-

ских акций. Что из того, что мне, например, приснилось: у моих родителей завелся огромный золотисто-рыжий тигр, и они по утрам пьют чай в его компании? Компьютерные игры последних поколений позволяют пережить и более экстремальные и экзотические опыты с достаточно четким ощущением личного присутствия, а очевидная ссылка на познавательную возможность интерпретировать этот материал в рамках эдиповского «стандарта» уже не воодушевляет⁹.

Как долго нужно спать? Когда лучше засыпать? Когда лучше просыпаться? Какой сон более полезен? Стоит ли употреблять снотворные препараты? И, наконец, — зачем сон? *Можно ли не спать вообще?* Как этого добиться? Вот предельно «материалистические» вопросы мира, утратившего трансцендентное измерение, вопросы, которые действительно интересны в экономике конкретной жизни, — в отличие от уже столетнего рассуждения о том, «что значит мое сновидение». Калькуляционный, рациональный индекс «сколько», «как долго» вместо психоаналитического «что» сновидения. И, конечно же, — общая жалоба свергнутого в осознание своей экзистенциальной конечности современного индивида на то, что сон отнимает у него «треть жизни».

Современная трэш-культура с ее непреднамеренными юмористическими эффектами дает выразительные образцы, которые просто вызывают к социально-политической интерпретации. Текст, датированный 1997 годом, помещенный на одном из многочисленных любительских сайтов о «здоровом сне», поначалу не привлекает особого внимания. В нем на научно-популярном уровне описывается физиология процессов сна и сновидения, вводится довольно сомнительное понятие «качество сна»... и вдруг — неожиданная катастрофа смысла, как в текстах раннего В. Сорокина. После непродолжительного движения «научного», почти нейтрального языка все соскальзывает в безумные вопли вроде: «Да разве можно спать в этой стране?.. Какое тут качество сна, когда страну захватила алчная банда Ельцина-Березовского?». И, напротив, если взять последние публицистические тексты отечественных масс-медиа, то окажется, что новорежимная стабильность 2000-2003 гг. очень часто описывается через сомнологические метафоры «спящего», «непробужденного» населения. И это — проявления своего рода «политического бессознательного» описывающей себя социальной общности, а не игра частных риторических (или клинических) кодов.

В романе английского писателя Джонатана Коу «House of sleep» (1997) характерный для жанра science fiction типаж, «сумасшедший

ученый» доктор Грегори Дадден, владелец частной клиники, специализирующейся на расстройствах сна, в некоей секретной комнате ставит над животными жестокие эксперименты, тестируя их способности к отказу от сна (впоследствии выясняется, что имели место и запрещенные законом эксперименты над людьми, приведшие к их смерти). Молодой честолюбивый журналист Терри, страдающий от феноменальной бессонницы, длящейся около 10 лет, ведет с Дадденом долгие беседы, в ходе которых фанатичный доктор делится с ним размышлениями, объясняющими его «сноборческий» пафос. В ответ на вопрос: «Так зачем презирать сон?» — он произносит следующую энергичную тираду:

«Я скажу зачем. Потому что спящий беспомощен, бессилен. Даже самых сильных людей сон швыряет на милость самых слабых и немощных. Можете представить, что значит для людей, обладающих силой воли миссис Тэтчер, каждую ночь принимать позу жалкого смирения? Мозг отключен, бездействующие мышцы расслаблены. Наверное, для них это невыносимо. <...> Я единственный, кто работает в этой области, для кого сон является тем, чем он является на самом деле — болезнью. <...> Забудь про рак, забудь про рассеянный склероз, забудь про иммунодефицит. Если ты проводишь в постели по восемь часов в сутки, значит, сон укорачивает твою жизнь на треть! Все равно что умереть в 50 лет — и это происходит со всеми. Это не просто болезнь, это чума! И ни у кого нет к ней иммунитета, понимаешь?»¹⁰.

Помимо общих рассуждений о том, что сон уравнивает «сильных» и «слабых», «богатых» и «бедных» (этот мотив встречается еще в сентиментальной прозе 18 в.), персонаж романа Коу производит одну весьма важную операцию — вписывает сон в зону болезни, ненормальности, даже некоей нераспознанной сверх-болезни, которая, не вызывая видимых мучений, коварно отнимает у нас огромную часть жизни.

Задачей анализа здесь становится обнаружение горизонта социально-политической утопии, которая делает возможным продуцирование подобных высказываний. Они не являются достоянием одной лишь жанровой литературы, а широко циркулируют в различных сферах современного общества. Какая логика приводит к установлению подобного горизонта? Следствием какого более общего инфраструктурного процесса является новая, пока еще утопическая нормализация, которая позволяет производить этот хорошо известный современной мысли жест исключения, помещая сон в зону патологии? Насколько «научным» может быть подобное исключение? Действующую

шая современная нормализация, предписывающая/рекомендующая временные параметры сна, была введена в игру в эпоху формирования капиталистических кодов повседневной жизни. Комментируя один из ранних протестантских кодексов 17 в., М.Вебер пишет:

«Следовательно, главным и самым тяжелым грехом является *бесполезная трата времени*. Жизнь человека чрезвычайно коротка и драгоценна, и она должна быть использована для «подтверждения» своего призвания. Трата этого времени на светские развлечения, «пустую болтовню», роскошь, даже не превышающий необходимое время сон — *не более шести, в крайнем случае восьми часов* — морально совершенно недопустима» (курсив наш. — А.П.)¹¹.

Распространенная ныне и научно-медицински обоснованная 8-часовая норма «здорового сна», распространенная в современном обществе, имеет, таким образом, религиозно-аскетическую генеалогию.

Если М.Фуко — говоря в общих чертах и упрощая — связывал феномен «великого заключения» безумцев и преступников с началом формирования индустриального общества, с его новыми требованиями высвобождения и дифференциации всех продуктивных элементов на рынке труда, то нельзя ли предположить, что современная форма социальности с ее новыми структурными пределами рационализации и продуктивности делает нечто очень похожее в отношении сна? Возможно, логика общей рационализации капиталистической системы, которая сумела справиться с ее явными непродуктивными отклонениями, требует и коррекции отношений человека со сном. Но этот сдвиг представляется сколь фундаментальным, столь и утопическим, в силу отсутствия технических средств, с помощью которых обществу можно было бы вменить некий странный «вечный день».

3

Конечно, было бы несправедливо утверждать, что философия и гуманитарные науки не занимались и не занимаются рефлексией о сне. У самых истоков философской мысли можно встретить вдохновляющие свидетельства весьма симптоматичного отношения к теме сна. Здесь уместно — без священного трепета перед закрытостью античного архива — привести следующий фрагмент из «Законов» Платона:

«<...> для всех свободнорожденных надо установить распорядок на все время дня. Начинаться этот распорядок должен чуть ли

не с самого утра и продолжаться без перерыва до следующего утра, иначе говоря, до восхода солнца. Показалось бы некрасивым, если бы законодатель стал говорить обо всех мелочах, частных в домашнем обиходе вообще, и особенно о ночном бдении, подобающем лицам, которые намерены до конца тщательно охранять государство. Впрочем, все должны считать позорным и недостойным свободного человека, если он предастся сну всю ночь напролет и не показывает примера своим домочадцами тем, что всегда пробуждается и встает первым. Назвать ли то законом или обычаем — безразлично. Точно так же если хозяйка дома заставляет служанок будить себя, а не сама будит всех остальных, то раб, рабыня, слуга и — если только это возможно — весь дом целиком должен говорить между собой об этом как о чем-то позорном. Всем надо пробуждаться ночью и заниматься множеством государственных или домашних дел: правителям — в государстве, хозяевам и хозяйкам — в собственных делах. Долгий сон по самой природе не подходит ни нашему телу, ни нашей душе и мешает как телесной, так и душевной деятельности. В самом деле, спящий человек ни на что не годен, он ничуть не лучше мертвого. А кто из нас больше всего заботится о разумности жизни, тот пусть по возможности дольше бодрствует, соблюдая при этом, однако, то, что полезно здоровью. Если это войдет в привычку, то сон людей будет недолог. Правители, бодрствующие по ночам в государствах, страшны для дурных людей — как для врагов, так и для граждан, — но любезны и почтенны для людей справедливых и здравомыслящих; полезны они и самим себе, и всему государству. Ночь, проведенная подобным образом, кроме всего, что указано раньше, внедрила бы мужество в душу каждого гражданина»¹².

В этом показательном фрагменте мы встречаем сразу несколько мотивов, которые воспроизводятся в философской традиции, а также общую морально-оценочную диспозицию. При всей заявленной незначительности прочих деталей в этом «утопическом», согласно модернизирующему языку нашего времени, распорядке дня тема режима сна/бодрствования становится доминирующей, что подчеркивает ее важность.

Политический порядок, связанный с установлением идеально-рационализированной социальной конструкции, надлежит охранять днем и ночью — это «ночное бдение, подобающее лицам, которые намерены до конца тщательно охранять государство». Здание общества просто развалится без неусыпного наблюдения государственных му-

жей. Не отсюда ли, не из этого ли поля представлений, позднейшая метафора государства как бдящего «ночного сторожа» — собственности, безопасности, ргивасу граждан — в либеральных концепциях Нового времени? Социальное установление возникает и воспроизводится, когда появляется функция круглосуточного надзора: дневальные и часовые в армии, ночные дозоры в городах и пр.¹³. Бодрствование правителей — некая базовая структура, которая удерживает общество от провала в хаос природных стихий. (Современному читателю «бодрствующий правитель» из этого текста напоминает о ряде мифологизированных деспотических фигур новейшего времени, прежде всего, разумеется, о Сталине.)

Отношения власти и режим сна, далее, раскрываются в распределении времени сна: господин спит меньше раба, он никогда не дает ему возможности застать его спящим, иначе «позор» подорвет моральную и смысловую иерархию государства. Если обратиться к ставшей знаменитой в 20 в. «диалектике господина и раба» в интерпретации французского неогегельянства (А. Кожев, Ж.-П. Сартр и другие), то можно было бы сказать, что борьба за признание захватывает само это распределение режимов сна. Господин бодрствует, не опасаясь истощить свои силы, раб же спит, восстанавливая свою способность к труду¹⁴. Наконец, странное ночное *пробуждение* гражданина — в более общем виде, очень важный для всей метафизической традиции мотив — означает включение в порядок государственных «дел», в структуру Единого, воплощением которого служит Государство.

Общими определениями сна становятся лишь негативно маркированные качества, его несоответствие разумному состоянию человеческих существ, бесполезность и бессмысленность. В пределе, спящий, — и это другой исторически наиболее длительный и распространенный комплекс параллелей «сон-смерть», — уподобляется мертвому, он «ничем не лучше мертвого». Общеконтекстуальные примеры очевидны и бесчисленны: смерть, которая истолковывается в архаическом и позднейшем поэтическом мышлении как «вечный сон», могила сравнивается со «смертным ложем».¹⁵ (Напротив, в современном обществе отношение скорее переворачивается. Не смерть уподобляется сну, а сон, как в монологе доктора Даддена, — предстает смертью, болезнью, чумой, тайно проникшей в самое средоточие ночной приватности современного субъекта, одержимого переживанием собственной конечности.)

Отсюда же и соответствующий модус должностования, предельно важный для дальнейшего анализа. Коль скоро сон противоречит «ра-

зумной природе», коль скоро спящий напоминает ужасного мертвеца, а государство невозможно без коллективного бдения граждан, формулируется *проект элиминации сна*: «Если это [сумма морально-дисциплинарных правил идеального сообщества, направленных на контроль-минимизацию сна] войдет в привычку, то сон людей будет недолог».

Мы не можем согласиться с тем, что тезис приведенного нами античного фрагмента может быть снят через ссылки на закрытость историко-философского контекста античности, или, например, через спиритуалистическую экзегезу неоплатонического толка, снимающую его буквальность. В силу мифологической формализации, которой проникнута эта последовательность высказываний, мы оставляем вопрос о его валидности в нашем исследовании как неэвристический. Напротив, этот слишком абстрактный для нашего времени текст создает своего рода исходную дискурсивную решетку, в пространстве которой опознаются многие элементы «современности», разделяемого нами или совсем недавнего исторического опыта. В рамках нашей предварительной работы, в силу отсутствия сколько-нибудь полной исследовательской сводки на интересующую нас тему, мы будем вынужденно относиться к необъятному тексту классики выборочно и не соблюдая хронологическую определенность, чтобы выделить некоторые исходные направления для анализа ближайшего к нам исторического и идеологического окружения.

Корпус текстов философской классики воспроизводит и развивает эту концептуальность с ее основными моментами:

- негативной оценкой сна, который ставится в оппозицию разумному началу в человеке (в бытии);
- эмоционально устрашающим подобием или взаимосвязью сна и смерти;
- важностью его контроля, минимизации или даже устранения для функционирования нормативно проектируемого общества.

К этому следует добавить, что еще одним, не содержательным, а скорее формально-организующим моментом является *неразделенность тематики сна и сновидения* в европейской философской традиции. Они рассматриваются как взаимосвязанные составляющие одного процесса. Так, в «Антропологии» И. Канта мы читаем:

«Сон, как расслабление всякой способности к внешним восприятиям и особенно к произвольным движениям, необходим, по-видимому, всем животным и даже растениям (по аналогии их с животными) ради накопления сил, расходуемых в состоянии бодрствования. Но именно так, по всей вероятности, обстоит дело

и со сновидениями: жизненная сила, если бы она во сне не возбуждалась постоянно сновидениями, совсем бы угасла и очень глубокий сон обязательно приводил бы к смерти»¹⁶.

Сон уводит от жизни, позволяя аккумулировать силы для нового бодрствования. Сновидения возбуждают игру этих сил на минимальном пороге, не давая им окончательно угаснуть. Подобная трактовка, опирающаяся на очевидности банального ежедневного опыта, воспроизводится повсеместно, включая – конечно, в более проработанном и конкретизированном виде – и современные исследования в рамках нейробиологии и их популярной репрезентации в медийной среде. Сон, хотя и несовместим с какой бы то ни было рациональностью, все же задним числом вписывается в некую полезную *функциональность рекреации*. Однако стоит занять отстраненную позицию, отвлекшись от этих лаконичных «само собой разумеющихся» определений. Если человеческое бодрствование обладает сложным и многоплановым характером, то сон как бы демонстрирует извращенную простоту *in contrario* – в абсурдной однозначности многочасового отключения субъекта. Поистине странный отдых...

В поздних текстах классической философии феномен сна получает наиболее выразительные интерпретации. Его поначалу абстрактная и негативная, как мы видели на примере приведенного отрывка из «Законов», оценка приобретает концептуально проработанную форму.

В «Лекциях по истории философии» Гегель обсуждает древнее высказывание Гераклита: «Бодрствующим принадлежит один и тот же общий мир; во сне же каждый возвращается в свой собственный (мир)». Спящий субъект – высшей степени подозрительная и опасная фигура, оппонирующая строю классической репрезентации. *Спать – значить быть исключенным из порядка всеобщего*, целиком замкнувшись в «своем собственном мире», в собственной обособленной единичности¹⁷. Л. Бинсвангер в работе «Сон и существование» комментирует это следующим образом:

«Гегель и Гераклит сходятся <...> в своем пренебрежении и даже презрении ко всему индивидуальному и обособленному и ко всякому интересу к ним. В то же время оба находят «бессмысленным» «считать сознательную индивидуальность единичным феноменом существования», ибо «противоречие здесь состоит в том, что ее сущностью является универсальность духа» (Гегель, «Феноменология духа»). <...> Образы индивида, его чувства и настроения принадлежат ему одному, он живет в своем собственном мире; а пребывание в полном одиночестве психологически равнозначно виде-

нию снов — независимо от того, находится ли он в это время в психологическом состоянии сна или нет»¹⁸.

Другой важный развивающий это представление классики мотив — тема пробуждения¹⁹, которая становится одной из ключевых метафор вхождения в порядок Идеи, Логоса, Всеобщего. Структурно мы имеем два бодрствования, коль скоро помимо эмпирического бытия есть измерения универсального «Духа» или «Логоса». Можно пробудиться в эмпирическом существовании и упорствовать в своем частном иллюзорном мнении.

«Для Гераклита истинное бодрствование — это, в негативном смысле, пробуждение от собственного мнения (doxa) и субъективного убеждения. Но, в позитивном смысле, — это жизнь (и не только жизнь разума), сообразная законам универсального, назовем ли мы это универсальное логосом, космосом, софией или же будем рассматривать их в сочетании, подразумевая постижение разумом единства и закономерной взаимосвязи, а также действия согласно этому пониманию. <...> Обособленное (от целого) понимание теряет силу осознанности, присущую ему прежде, или, согласно Гегелю, из него ускользает дух как индивидуация объективности: [тем самым] это — не единичное как проявление универсальности»²⁰.

Наиболее развернутую и метафизически-обобщенную проблематизацию сна можно найти в гегелевской «Энциклопедии философских наук». Пробуждение играет ключевую роль в диалектическом движении субъективности — это «суждение индивидуальной души», производящее ее различение от обособленной, замкнутой в себе природной жизни сна, переход от ее в-себе-бытия к бытию-для-себя. Бодрствующая душа «рефлектирует из другого внутрь себя, обособляет себя из этого другого».

«К состоянию бодрствования относится вообще всякая отмеченная признаком самосознания разумная деятельность для себя сущего различения духа. Сон есть укрепление этой деятельности не только как отрицательный покой по отношению к ней, но и как возвращение из мира определенностей, из рассеяния и утверждения в сфере единичностей во всеобщую сущность субъективности, которая представляет собой субстанцию этих определенностей и их абсолютную мощь»²¹.

Здесь появляется новый диалектический аспект. Сон — это не просто исключение субъекта из порядка всеобщности. Концепция сна как выпадения из порядка универсальности дополняется его характери-

кой как одновременного возвращения в лоно «всеобщей сущности субъективности». В этом плане микроцикл сна/бодрствования гомологичен общей рамке возвращения отчужденного в движении различных, снятий и опосредований духа, завершающегося в стазисе абсолютного знания. Можно было бы сказать, что сон для Гегеля — это своего рода эмпирический отблеск того «успокоения» духа, которое он обретает в финале диалектического эпоса. С одной стороны, по общему контексту гегелевской философии, сон маркируется негативно²², как простое, неразличенное в себе, изолированное, исключенное из порядка универсального и, очевидно, недialeктическое состояние, с другой — мы видим, как текстуально проговаривается мысль о некотором значении сна, которое соотносится с высшей ступенью развития «духа».

Возможно, на излете того типа философствования, который еще не знал или лишь периферически занимался неспекулятивными предметностями «жизни», «труда» и «языка», сон получил — как бы задним числом — амбивалентную оценку. Это говорит, по крайней мере, о его новой проблематичности в эпоху постреволюционного романтизма, отметившего рубеж ранней капиталистической модернизации и реакцию на него со стороны философии и искусства.

4

С точки зрения переключек с другими областями культурного производства, прежде всего с искусством романтической эпохи, важно, что серия сна/бодрствования имеет внешний природный аналог в виде серии дня/ночи, и об этом в гегелевской «Энциклопедии» есть отдельная выразительная ремарка:

«Обнаруживающееся в пробуждении различие души от себя самой и от мира, находится, вследствие ее природности, в связи с некоторым физическим различием, именно со сменой дня и ночи. Для человека естественно бодрствовать днем и спать ночью; ибо, подобно тому, как сон есть состояние неразличенности души, так точно и ночь затемняет различие вещей; и подобно тому, как пробуждение представляет собой саморазличение души, так точно и дневной свет способствует обнаружению различий между вещами»²³.

Если Гегель находил еще «естественным» и даже опирающимся на некоторый порядок внутренних сходств соответствие смены дня и ночи переходам между сном и бодрствованием, то капиталистический и индустриальный режим, пришедший после эпохи революций, транс-

формировал эту связь, а также — в некоторых своих проявлениях — и поставил ее под сомнение. С одной стороны — время сна было жестко «объективировано», овеществлено, его количество должно было образовывать некий минимум, который был необходим для рекреации производительной силы фабричного пролетариата, причем этот минимум в условиях раннекапиталистической сверхэксплуатации был так мал, что не умещался в природное время ночи²⁴.

В главе «Капитала», посвященной рабочему времени, Маркс характеризует влияние логики капитала на время сна.

«Здоровый сон, необходимый для восстановления, обновления и освежения жизненной силы, капитал сводит к стольким часам оцепенения, сколько безусловно необходимо для того, чтобы оживить абсолютно истощенный организм»²⁵.

Удлинение рабочего дня за пределы естественного дня, удлинения за счет ночи действует только как паллиатив, лишь до известной степени утоляет вампирову жажду живой крови труда. *Присвоение труда в продолжение всех 24 часов в сутки является поэтому имманентным стремлением капиталистического производства*²⁶ [Курсив наш. — А.П.].

Маркс описывает практический механизм, который решил проблему 24-часового присвоения труда — создание рабочих смен, поначалу дневной и ночной. Лозунг минимизации сна получает конкретный экономический базис и свою историческую необходимость. Здесь мы наблюдаем точку схождения доктрины платоновского идеально-рационализованного государства, которая в свое время не имела объективного социально-политического коррелята и была скорее «утопической», с той железной необходимостью, с которой начала разворачивать свое рационализирующее движение логика капиталистических субструктур. В ранний период она была ориентирована исключительно на максимизацию прибылей через прямую эксплуатацию, не демпфированную никакой вынужденной социальной «ответственностью», к которой капитал придет после столетия классовой борьбы. (Позднее, в эпоху welfare state и начала формирования консьюмеристского общества структурной необходимостью проектируемого «вечно бодрствования» станет интенсификация потребления, а не производства. Потребление товаров, образов и услуг в продолжение всех 24 часов в сутки станет имманентным стремлением позднекапиталистической системы. Прямое насилие в отношении сна как эффект сверхэксплуатации рабочей силы замещается мягким фантазмированием о его минимизации и преодолении, которым пронизана современная массовая культура.)

С другой стороны — в иных стратах передовых индустриализующихся обществ 19 в. постепенно образовывался анклав богемной жизни, которая в своих ранних формах культивируется начиная с эпохи романтизма. «Гимны к ночи» (Новалис), «Ночные бдения» (Бонавентура²⁷) — характерные названия текстов того времени. Культ ночи, восхваление исходящих от нее восторгов, вдохновений и соблазнов — хорошо известные темы романтической риторики. Выспренный, на вкус современного читателя, стиль Новалиса хорошо передает это патетическое *Stimmung* в «Гимнах к Ночи»:

«Истинное небо мы обретаем не в твоих меркнувших звездах, а в тех беспредельных зеницах, что в нас отверзает Ночь. Им доступны дали, неведомые даже чуть видным разведчикам в твоих неисчислимых ратах, — пренебрегая Светом, проникают они сокровенные тайники любящего сердца, и воцаряется неизъяснимое блаженство на новых высотах. Слава всемирной владычице, провозвестнице святынь вселенских, любвеобильной покровительнице! Ею ниспослана ты мне — любящая, любимая — милое солнце ночное! Теперь я пробудился — я принадлежу тебе, значит, себе — ночь ты превратила в жизнь, меня ты превратила в человеке»²⁸.

Порядок переворачивается: ночь становится *временем пробуждения*, она открывает неспящему глазу истины, скрытые пеленой дня. Ночь — это также время развертывания творческой субъективности, когда, изолированный от помех броуновского кипения социальности, выделившись из нее, поэт и художник создает и лелеет свои чудесные образы. Он работает, когда добродетельные филистеры мирно спят. Ночь персонифицируется: она становится помощником и советчиком поэта, она открывает лирические тайны его собственного сердца. Ночь — не просто одна из тем или образов его творчества, она, в пределе, условие его продуктивности. Фигуры и образы ночи, разумеется, присутствовали в поэтике литературы более ранних периодов, но они никогда не находились в ее тематическом центре, в котором они будут пребывать вплоть до модерной эпохи. Релятивизировавшись и потеряв связь с «естественным» ритмом социального бытия, — по крайней мере, в рамках зарождающихся альтернативных сообществ, — *то есть оторвавшись от своих практико-организационных референтов, став лишь чистыми «означающими»*, день и ночь обретают символическую ценность в литературном письме.

Сам этот разрыв, создающий новые смысловые возможности, не случаен. Декодирование традиционного порядка сна в рамках обывательской жизни опирается на формирующиеся требования промышленного

капитализма и некоторые технические изобретения, делающие ночь публичным временем. В. Беньямин, крайне чувствительный к мельчайшим технологическим новациям исторических эпох, в своем незавершенном «Труде о пассажирах» упоминает о факте, ставшем частью жизни европейских столиц и крупных городов 18–19 в. – распространение уличного освещения, сначала газового, а потом и электрического²⁹. Ночной город, с тем пространством для жизни, которое создает в нем искусственное освещение, обретает свою социальную плотность, образную и идеологическую субстанциональность, которая станет материалом для более поздних поэтических опытов Бодлера, символистов, а затем для огромного числа художников и литераторов 20 в. Ночь осваивается зарождающейся развлекательной культурой, она *коммодифицируется*, становится грандиозной, озаренной уличными огнями площадкой для продажи товаров и услуг.

В консервативной мысли первой трети 20 в., которая, как и романтизм за сто лет до нее, была реакцией на капиталистическое «разложение» традиционных общественных структур, мы наблюдаем уже не хвалы ночи, а критику наступившей массовизации и коррупции истинной ночной жизни. Так, современный биограф Хайдеггера Рюдигер Сафрански, обсуждая письмо философа к Э. Блохман, приводит характерный фрагмент, где Хайдеггер пишет о том, что современный человек «превращает ночь в день, как он понимает день, – делая ее продолжением деловой активности и чувственного угара»³⁰. Ночь, бывшая убежищем асоциального художника, теперь оказывается странной видимостью, она теряет свою естественную автономию под напором искусственного освещения и экспансивных человеческих множеств³¹.

5

Критическим сдвигом в культурном и теоретическом осмыслении феномена сна/бодрствования, сформировавшимся вне институциональных рамок философии, несомненно, стало формирование психоаналитической теории. Важным не столько с содержательной стороны, сколько с точки зрения негации определенных аспектов целостного процесса сна. Фрейд, – если говорить с категоричностью, которую в дальнейшей работе мы надеемся аргументировать более обстоятельно, – закрывает процесс концептуализации сна как целостного процесса, он блокирует его, *центрируя свой анализ на сновидении*. В первой главе «Traumdeutung» (1900 г.), посвященной разбору существовавших на тот момент теорий, Фрейд решительно исключает сон из своего анализа:

«До недавнего времени большинство авторов считало необходимым рассматривать сон и сновидение вместе, а обычно присоединяли сюда еще и изучение аналогичных состояний, соприкасающихся с психопатологией, и сноподобных явлений (каковы, например, галлюцинации, видения и т.п.). <...> У меня нет оснований заниматься проблемой сна, так как это уже почти чисто физиологическая проблема, хотя и в характеристике сна должно быть налицо изменение условий функционирования душевного аппарата»³².

Сновидение интерпретируется как «работа», процесс рационализации материала бессознательного. Сон в его «несновидной» фазе — лишь, возможно, некий процесс подготовки сновидения, установление декораций и сценических машин перед спектаклем «Королевская дорога к бессознательному». Это основное идеологическое вытеснение, ограничение тематики сна. Сон сводится к приватному сновидению и подчиняется интерпретации индивидуального желания, утрачивая социальный и политический аспект³³. Спящее тело, которое, казалось бы, не образует поля симптомов, с которыми может работать аналитик, режимы сна/бодрствования, социальная нормализация сна — *все эти внешние аспекты сна, не связанные с его субъективной презентацией, похоже, исключаются из поля теоретического анализа*³⁴.

Впрочем, характерно, что ряд последователей Фрейда, а также некоторые современные постфрейдистские терапевтические школы создали целую теорию поз спящего (sleeping positions). Как указывает один из современных представителей этого направления С. Данкелл (S. Dunkell), в 1914 г. Альфред Адлер в своей статье по проблеме бессонницы писал, что «позы сна данного человека могут служить индикатором линии его поведения», призывая «психиатров, неврологов и педагогов увеличивать список поз сна». По его мнению, их интерпретация может играть большое значение для анализа пациента³⁵. Ученица Адлера Сюзанна Шалит (Susan Chalit) позднее опубликовала статью о позах спящих детей. Современная теория sleep positions создала настоящую иконографию спящих тел и способов расшифровки их значений — безмятежно раскинувшихся и беззащитных, лежащих на спине или на животе, уютно свернувшихся или депрессивно сжавшихся в эмбриональной позе, придумывая в рамках своей коллекции самые экзотические названия, вроде «поза-свастика».

В этом теоретическом комплексе мы имеем своего рода «компромиссное образование». С одной стороны, фигуры спящего вписаны в логику индивидуального симптома, с другой — аналитики с энтузиаз-

мом обнаруживают целый «новый мир» сна (sleep) и «ночного бытия» субъекта. С. Данкелл почти выходит к проблеме политико-социальных диспозиций сна, когда пытается воссоздать краткую историю ритуально-символических установлений, связанных со сном, например, отсылая к взаимосвязи классовой структуры общества и устройства пространства сна:

«До пятнадцатого века отдельная спальня был привилегией; крестьяне обычно спали в той же самой большой комнате, где они готовили и ели, часто разделяя эту комнату со своим скотом. И как бы подчеркивая привилегированность отдельного помещения для сна, короли нередко решали государственные дела лежа, так что члены суда или посетители церемонно вводились в спальню или же комнату Совета, оборудованную королевской кушеткой. В 15 в. французский король Людовик XI даже появлялся перед парламентом, возлежа на кровати, поставленной на возвышении. После того как спальня сама по себе стала обычной в течение XV–XVI вв., следующим шагом стало предоставление отдельных спальных комнат для различных членов семьи, чтобы разделить на ночь детей и родителей»³⁶.

Однако весь этот материал носит скорее вводно-иллюстративный характер, и анализ в итоге сосредотачивается вокруг отдельных поз спящих и тех психологических значений, к которым они отсылают. Даже на примере этой отдельной работы видно, что материал и проблематика, которую мы относим к политической антропологии сна, противопоставляя ее психоанализу сновидения, показательным образом выводится в периферически-декоративную зону теории sleep positions. Методологически предлагаемая нами позиция опирается как раз на этот момент — перенос проблематики сна из психоаналитического контекста в тот, который в целом можно было бы назвать (пост)марксистским, а также, соответственно, перенос фокуса внимания со сновидения на целостный процесс сна и комплекс связанных с ним общественных отношений.

Впрочем, исходя из психоаналитической перспективы, можно развивать и другие подходы. В. Беньямин в своей достаточно свободной интерпретации психоанализа схематизировал радикально иную конфигурацию отношения сна и бодрствования. Во фрагментах из «Труда о пассажах» сон не оказывается противопоставленным бодрствованию; их отношения рассматриваются скорее modo dialectico. Ключевым элементом его рассуждений становится старый метафизический мотив пробуждения (*Erwachung*), который уже обсуждался нами во вто-

рой части статьи. Психоаналитическая центрация на сновидении преодолевается им через введение других элементов, расширяющих поле анализа и вводящих социально-политический контекст измерения «коллективности»:

«Одной из неявных предпосылок психоанализа было допущение, что антитетическое противопоставление сна и бодрствования не работает в отношении эмпирической формы человеческого сознания; скорее оно порождает бесконечное многообразие конкретных состояний сознания, которые обусловлены всеми возможными градациями бытия-пробужденным (awakened-being). <...> Это определение сознания, которое структурировано различным образом, образовано черно-белыми зонами сна-бодрствования, подобно клеткам шахматной доски, должно быть еще перенесено из индивидуального в коллективное измерение»³⁷.

В отличие от классической концептуализации пробуждения как момента открытия субъекта порядку универсального, в мире, где гегелевская «пробужденность-в-идее» кажется уже невозможной, имеется лишь спектр множественных переходов, от одного сна к другому. Любой момент осознания отягощен «бессознательным», теми снами наяву, которые оно постоянно и скрыто привносит. Пробуждение рассматривается не как пустая транзитивная точка, а как синтез, тезисом которого является сновидческое сознание, и антитезисом — бодрствующее. Подобный взгляд позволяет Беньямину выстроить свой знаменитый образ истории, в котором прошлое постоянно пробуждается в настоящем, а также делать предметом своего исследования те коллективные сновидения, которые несут с собой исторические эпохи, прежде всего 19 век, рассматриваемый как эффект своих «дневных грез». Но можно сказать также, что для Беньямина пробуждение все же обладает тем выделенным статусом, который оно имело в классической системе. В момент пробуждения субъект высвобождается из связей бессознательного, и одновременно он еще не пленен ложной тотальностью капиталистического общества (превращенной формой которого является гегелевское всеобщее). Пробуждение, в свой короткий лучезарный миг, открывает субъекта к той свободе, которой он был лишен в сложной связанности и пассивности сновидческой жизни, и предвещает те сложные и сковывающие узы коллективного бодрствования, в которые он погрузится чуть позже.

Критическая теория, которую развивали младшие коллеги Беньямина по Франкфуртскому институту социальных исследований, показывает, почему становится ценным сам этот момент пробуждения, мо-

мент свободы между органическим мраком сна и непрозрачностью «ложной тотальности» — всегда бодрствующего порядка насилия универсального над единичным, о котором писал Т. Адорно. Критика «инструментального разума» и более поздняя теория рационализации, развитая Ю. Хабермасом и другими авторами (исходя также из теории социального действия М. Вебера), позволяет в первом приближении описать ту логику и основную модель, которая управляет статусом и режимом сна в подземакапиталистическом настоящем.

Не имея возможности подробно остановиться на различных интерпретациях концепта рационализации, в упрощенной форме лишь напомним общий контекст, который задает координаты для нашего анализа. В позднемарксистской теории можно увидеть общность понятия овеществления (реификации), развитого в «Истории и классовом сознании» Д. Лукача³⁸, и веберовской модели рационализации. Речь идет о процессе экспансии структур целерационального действия из экономического поля, где оно выступает как принцип эффективности и максимизации производства и обменов, в другие сферы общества — в политику, культуру и в саму ткань повседневного мира. Ю. Хабермас в этой связи говорит о колонизации «жизненного мира» постоянно рационализирующейся системой. В этом плане овеществление и рационализация выступают не только как обозначение процессов превращения человеческих отношений в «вещные», когда товарно-денежная форма становится всеобщим медиатором в отношениях людей. В оперативном плане это своего рода аналитика и комбинаторика, вторгающаяся в социальное поле и перегруппирующая его в направлении большей результативности. По определению Фр. Джеймисона, «традиционные или «естественные» единства, социальные формы, человеческие отношения, культурные феномены и даже религиозные системы последовательно разбиваются на части, для того, чтобы снова быть собранными более эффективным образом в форме «пост-естественных» процессов и механизмов»³⁹.

Подобная логика, похоже, все более захватывает и феномен сна как часть «жизненного мира». Выше мы уже останавливались на денатурализации порядка «дня и ночи», расшатывании «естественного» ритма сна и бодрствования. Аналитика овеществления прогрессирует, и из нее следуют все настойчивые вопросы о продолжительности сна, его полезности, его оптимальном режиме, попытка управлять им через фармакологические препараты, а также все утопические образы его минимизации или даже отмены. Как гласит рекламный слоган одного банка: «Деньги не должны спать...». Это пример идеологического высказыва-

ния, которое можно декодировать так: сон как многочасовое исключение субъекта из игры рыночных обменов, динамики производства и потребления – вещь, которую нельзя принять по сугубо системным, абстрактным предпосылкам, несмотря на индивидуальные удовольствия, которые могут быть с ним связаны. Из-за возросших требований продуктивности традиционно приписываемая сну функция рекреации оказывается просто несоразмерной уровню эффективности системы; с ее абстрактной и неантропоморфной точки зрения восстановление производительных сил через восьмичасовую «забастовку» тела кажется довольно странным занятием.

Можно сравнить эти диспозиции с другими зонами опыта. Видимо, в то время как в раннем и зрелом капитализме репресслируемыми и одновременно конституируемыми фигурами становились безумие, смерть, перверсия, криминальность, в позднекапиталистической социальности с ее растущими ставками эффективности это место занимает сон с его непродуктивностью и бессмысленностью, а искомый контроль над этой зоной «жизненного мира» означал бы предел рационализации. Таким образом, проект, сформулированный еще на заре рационализирующего мышления, в тексте платоновских «Законов», наконец дождался условий и историко-социальной необходимости своего воплощения, став, по меньшей мере, проблемой и источником утопических фантазий эпохи позднего капитализма, – фантазий, горизонтом которых является образ вечно бодрствующего общества.

6

Следуя обозначенному выше направлению исследования, необходимо более подробно проанализировать современный порядок утопической и практической нейтрализации сна. Сегодня мы можем говорить о целой индустрии бодрствования, о нескольких комплексах социальной жизни и связанных с ней сегментах культуриндустрии, обслуживающих проект минимизации сна и его утопические измерения. Мы укажем лишь на несколько таких симптоматических конфигураций.

1. *Популярная «технология» управления сном и сновидениями.* В 20 в., когда инсомния становится массовой и часто обсуждаемой в медиа проблемой, сон подвергается своего рода медиализации. Повсеместное распространение снотворных препаратов в интересующем нас плане общей логики рационализации можно расценивать как стремление контролировать сон через управление его временными интервала-

ми. Характерно, что в иконографии героических фигур культуры относительно недавнего времени есть настоящие «мученики» сна — вспомним Ф.Ницше с его зависимостью от веронала, или загадочную смерть писателя Р.Акутагавы, которую биографы объясняют передозировкой валиума.

С другой стороны, постоянно появляются сообщения о новых препаратах, которые ориентированы на людей отдельных профессий, позволяющих сократить время сна, или же отсрочить засыпание. Можно говорить и о попытках изобрести психотехнические способы контроля сна, находящиеся на границе собственно научного анализа и эзотерической инициации. Мы имеем в виду технику так называемых «управляемых сновидений» — в диапазоне от популярных беллетристических текстов К. Кастанеды до исследований в рамках экспериментальной психологии (мы опускаем вопрос об эффективности этих техник). Стратегия рационализации здесь состоит в том, что субъект пытается контролировать онейрическую фазу сна, делая из нее некий познавательный опыт и фактически превращая эту часть сна в «бодрствование».

2. *Ночная развлекательная культура, системы круглосуточного потребления и информирования.* Речь идет об утверждении «ночного образа жизни» как массовой практики больших городов и становлении соответствующей инфраструктуры: ночные клубы, круглосуточно работающие супермаркеты и моллы, кинотеатры, яркое освещение улиц с позднего вечера до утра, телевидение, работающее 24 часа в сутки, или журналы с говорящими названиями вроде «Не спать!». Несомненно, и раньше «ночная жизнь» составляла неотъемлемую часть образа жизни некоторых социальных групп от богемы (выше мы касались ее генеалогии), с одной стороны, до криминальных или полу-криминальных сообществ — с другой. Но, видимо, она никогда не достигала такого расцвета и массовости, и никогда у нее не было столь сильной легитимации, как теперь.

Рейв-эстетика нескончаемой dance-party со всеми ее вспомогательными средствами (новая танцевальная музыка, психостимуляторы, колоссальная сеть ночных клубов и дискотек) является, пожалуй, одним из самых значительных изобретений культуриндустрии последних десятилетий. Рассмотрим один частный пример, хорошо передающий «пафос» этой системы, рекламный ролик мягкого стимулятора, energy drink'a, который недавно начала продавать компания Coca-Cola. Его мизансцена такова:

«Мы видим огромную дискотеку — ночью, на открытом воздухе. Вечеринка в полном разгаре, но вот уже видно, как поднима-

ется солнце, и полоса света приближается к танцующей группе. Рейверы и ди-джей, ведущий дискотеку, замечают это, изображают полную растерянность — ведь всем так хочется продолжения. Но вот кто-то вдруг находит счастливое решение — вспоминает об энерджи-коле, и начинает раздавать банки танцующим. Потом махает рукой, и мчит прочь от солнечного света, и остальные устремляются за ним. Клабберы, двигаясь с фантастической быстротой, обгоняют солнце и прибегают туда, где ночь, и снова продолжают танцевать».

Все дело даже не в некоем социально маркированном месте под названием «ночной клуб» — night clubbing становится метафорой самого ночного развлекательного «драйва», в своем утопическом пределе скользя по поверхности всей планеты. Реклама, потребление и коллективное движение ночной дискотеки становятся единым механизмом, основу которого составляет овеществление всех ее элементов, создающее эффект своеобразной деиндивидуализированной эйфории⁴⁰. Ночная дискотека предлагает соблазняющую альтернативу сну — противопоставляя его редким онейрическим радостям объективную плотность «чувственного угара», о котором когда-то с морализующим негодованием писал Хайдеггер.

3. *Утопические элементы в кинопроизводстве.* Актуализация жанра «вампирского» фильма в 90-е — несомненный симптом либерализации режима сна и общей озабоченности его проблематикой. В 90-е годы в области жанрового кино можно было наблюдать невиданную активность в этом подвиде «хоррора». «Дракула Брэма Стокера» (Ф. Коппола), «Addiction» (А. Ферарра), «От заката до рассвета» (Тарантино-Родригес), «Вампиры» (Дж. Карпентер), или масскультурная продукция вроде фильмов цикла «Блейд» — это только самые известные проекты. Характерно, что вампиры из этих фильмов предстают «модернизированными» по отношению к каноническому образу. Они перестали быть дикими суверенными кровопийцами, которые врываются в жизнь своих жертв, прилетая из далеких мрачных замков, из внешнего по отношению к повседневности пространства. Вампиры абсорбированы современным городом и мимикрируют под его обыкновенных жителей, занимаясь теми же делами, что и они. Они полностью интегрированы в повседневность — в последние годы появились сериалы о вампирах, настоящие мыльные оперы о повседневном существовании этих воображаемых существ. Видимо, в самой реальности появились новые зоны опыта, резонирующие с жанровой системой и образами вампирского фильма. Показательно, что в поп-кино вроде «Блейда» или «От

заката до рассвета» вампиры показаны в пространстве ночных клубов, экстатического техно-рейва. Социальный материал для этих трансформаций образа вампира, а также самой интенсификации этого жанра — несомненно, те самые массовые посетители ночных клубов, которые словно «боятся дневного света» и испытывают постоянную жажду стимулирующих воздействий танцевальной музыки и особого драйва дискотеки.

С другой стороны, новейший фантастический эпос «Матрица» также служит здесь впечатляющим примером. Наиболее интересный для нас момент его конструкции: в недалеком будущем некая компьютерная мега-машина существует за счет энергии, получаемой от инкапсулированных и обездвиженных тел, погруженных в коллективное сновидение, в некий перфектный мир, чистота и гладкость которого соответствует абсолютной функциональности порождающих его цифровых компьютерных операций. Мало кто из интерпретаторов «Матрицы» обращал внимание на то, что громоздкий механизм эксплуатации спящих людей в качестве биологических «батареек» нарративно не обоснован — зрителю известно, что машины также могут использовать и другие источники энергии. Именно эта абсурдность и говорит о травматической важности подобной репрезентации, ведь фантазмирование о телах-батареях — не что иное, как утопическое представление о возможности придать сну дополнительный коэффициент полезности и рациональности, которым он не обладает. Характерно, что создать подобный рациональный порядок сна может только Другой, в качестве которого выступает машина-Матрица. Более того, даже Другой не может полностью решить эту проблему: пытаясь экономизировать сон, люди в этом фильме теряют возможность бодрствования как таковую, погружаясь в мир коллективной цифровой иллюзии. Овеществление сна через его своеобразную энергетическую утилизацию оборачивается тотальным рабством, пленением людей системой высокотехнологичных машин. Вот это, похоже, и есть симптом, за которым стоят неудачные травматические попытки аннулировать инертную фактичность сна. Так появляются фильмы-утопии рационализации, в тот момент, когда «система», императивом которой является эффективность, начинает искать новые ресурсы производительности, исчерпав все другие.

Комментарии

1 Философское «удивление» перед трудноуловимой смысловой аурой сна, рассмотренное в своем внешнем телесном проявлении, хорошо передает одно стихо-

творение восточной традиции. Мацуо Басе: «Хаги спать легли —/не поднимут головы,/ не кивнут в ответ...».

2 Schwartz W.J. (ed). Sleep Science: Integrating Basic Research and Clinical Practice. Basel, 1997. P. 1.

3 Ibid. P. 2.

4. Малькольм Н. Состояние сна. М., 1993. См. также: Philosophical Essays on Dreaming. L., 1977.

5 Например, в проекте «Сонная соната» замечательного архитектора К. Мельникова.

6 Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 8–14.

7 Заметим, что размышление, руководствующееся жесткой оппозицией индивидуальное/социальное, может привести к выводу, который, казалось бы, стирает саму проблему. В этой перспективе сон и бодрствование распределяются строго симметрично этому противопоставлению. Современное (постиндустриальное) общество *никогда* не спит, оно постоянно воспроизводит, репродуцирует себя. Сон оказывается лишь неким приватным делом индивида; возможно даже, в современных условиях прессинга высокоскоростной жизни — его последним убежищем, удовольствием, биологическим (или даже экологическим) суверенитетом... Предполагаемая здесь система допущений хорошо известна марксистской критике идеологии, которая руководствуется стратегией подозрения по отношению ко всем «самоочевидным» порядкам. В подобном размышлении зона индивидуального полагается как естественно-автономная, огражденная от проникновения микрополитического регулирования и трансформации. Но, отталкиваясь от принципа «always historicize», можно констатировать, что сон не всегда был индивидуализирован, переведен в форму некоторого «частного капитала» или «ресурса» (см. далее). Сам этот тип экономизирующей репрезентации — продукт определенной логики позднекапиталистической эпохи. Реактивный, компенсаторный характер «суверенного» распоряжения сном и связанными с ним удовольствиями — скорее симптом определенной дисфункции или, точнее, закономерной либерализации в социальном порядке его контроля. Поэтому мы прибегаем к нежесткой инструментальной схематизации «планов» рассмотрения, не предполагая здесь некие предустановленные распределения в самом объекте.

8 Термин школы Л.Альтюссера.

9 Девальвация сновидения происходит в самой зоне терапевтической практики. Масштабированный психоанализ в постмодернистских условиях колоссального роста рефлексивности обществ последних десятилетий приводит к ситуации, когда теория явным образом преформирует свой объект. Как замечает С. Жижек, «формирование бессознательного сегодня (от сновидений до формирования истерических симптомов) определенно утратило свою невинность и приобрело рефлексивный характер: «свободные ассоциации» рядового образованного па-

- циента настолько сориентированы на обеспечение психоаналитического объяснения его расстройств, что можно говорить о том, что мы имеем дело не только с юнгианскими, кляйнианскими, лакановскими... толкованиями симптомов, но что сами симптомы носят юнгианский, кляйнианский, лакановский характер, т.е. их реальность содержит скрытое указание на определенные психоаналитические теории» (*Жижек С. Хрупкий абсолют*. М., 2003. С. 36).
- 10 *Коу Дж.* Дом сна. М., 2003. С. 223–227.
 - 11 *Вебер М.* Протестантская этика и дух капитализма // *Вебер М.* Избр. Произведения. М., 1990. С. 186.
 - 12 *Платон.* Законы. Кн 7. Образ жизни. Распорядок дня и ночи, 808 // *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1994. С. 260–261.
 - 13 Интересно заметить, а *groros*, что в постсоветском обществе, с введением формально капиталистического режима частной собственности, достаточно выпуклым, постоянно репрезентируемым в масс-медиа социальным типажом стала фигура представителя частной охраны. Традиционный «ночной сторож» – скорее фигура советского мира, для которого ночь еще была особо выделенным временем, в отличие от ее неокapиталистического смещения (см. об этом ниже).
 - 14 Несомненно, в плане социальной эмпирии «праздничный класс» ведет себя противоположным образом, однако следует помнить, что речь идет о некоей системе утопических фигур.
 - 15 В древнегреческой мифологии Сон и Смерть – брат и сестра, дети богини Ночи. Сон – это «the death of each day's life», «смерть каждого дня жизни» в шекспировском «Макбете». С другой стороны, интересно, что *сновидение* находится в символической связке с «жизнью» как биографическим пространством человека, аллегоризируя и обобщая ее иллюзорные моменты (например, в известном тезисе-названии пьесы П. Кальдерона «Жизнь есть сон»).
 - 16 *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // *Кант И.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966. С. 411.
 - 17 *Гегель.* Лекции по истории философии. СПб., 1994. С. 175–177.
 - 18 *Бинсвангер Л.* Сон и существование // *Бинсвангер Л.* Бытие-в-мире. М., 1999. С. 114.
 - 19 Гегель: «Это форма чувствительности [Verständigkeit], которую мы называем пробужденность».
 - 20 *Бинсвангер Л.* Бытие-в-мире. С. 115–116.
 - 21 *Гегель Г.В.Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. М., 1977. С. 99.
 - 22 Негативно не в «диалектическом», а, скорее, в некоем «оценочном» смысле, если с определенным риском воспользоваться ницшеанской терминологией.
 - 23 Там же. С. 96.
 - 24 К середине-концу 19 в. некоторые историки повседневности относят *изобретение будильника*. Очевидно, что это по началу дорогое устройство не было доступно

широким слоям общества, однако в следующем веке будильник стал, пожалуй, одной из основных примет механизированного повседневного существования рабочих и клерков.

25 Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 275.

26 Там же. С. 267.

27 Псевдоним, который некоторые историки литературы приписывают Ф. Шеллингу.

28 *Новалис*. Гимны к ночи. М., 1996. С. 49 (пер. В. Микушевича).

29 *Benjamin W.* Passagenwerk. Bd. 1. Fr./M., 1978. S. 117.

30 *Сафрански Р.* Хайдеггер. Немецкий мастер и его время. М., 2002. С. 256.

31 Ленинский план «электрификации» СССР, ставший одним из первых этапов советской модернизации, пресловутая «лампочка Ильича» — наглядный пример этой форсированной логики.

32 *Фрейд З.* Толкование сновидений. Минск, 1997. С. 17—18.

33 Интресно, что этот процесс дублируется десоциализацией самого сновидения. В истории должно было произойти некое радикальное изменение, чтобы сновидение стало интерпретироваться как сложный коллаж из «остатков дневных впечатлений» спящего, сформированный желанием и цензурой. Так, в поздней античности сновидение носило преимущественно социально-символический характер. Пророчество, эпифания, сцены коллективной исторической судьбы, аллегорические картины-иллюстрации к сакральным текстам — такова, если судить по известным исторической науке источникам, типическая конфигурация сновидения. Весь остальной материал, который можно идентифицировать с индивидуальными «впечатлениями», отбрасывается как «незначительный». Так, в соннике греческого автора 2 в. н.э. Артемидора сексуальные моменты сна аллегоризируют социальные ситуации и роли, отмечает в своем анализе М. Фуко (Забота о себе. М., 1998. С. 34-35). Контексты десоциализации психоаналитической теории (формирование мелкобуржуазной нуклеарной семьи, формирование и рафинирование приватного пространства в западном обществе 19–20 вв.) хорошо описаны рядом марксистских исследователей.

34 Лишь частично эта проблематика встраивается в многочисленные институты исследования сна, практикующие комплексный нейробиологический подход к своему объекту, которые появились в Европе и США после Второй мировой войны (анализ их истории мы представим в последующих частях нашей работы).

35 Здесь и далее приводим этот материал по книге С. Данкелла. См.: *Dunkell S.* Sleep Positions. The Night Language of Body. N. Y., 1987. P. 7–8.

36 *Ibid.* P. 26–27.

37 Мы пользуемся английским переводом *Passagenwerk*, цитаты из которого приводятся в книге: *Ernesto Cadava.* Words of Light. Cornell, 1996. P. 66–68.

38 *Лукач Г.* История и классовое сознание. М., 2003. С. 180–204.

- 39 *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act.* N.Y., 1990. P. 180.
- 40 Фр. Джеймисон, описывая «угасание аффекта», свойственное позднекапиталистической культуре с ее фрагментированной или «шизофренической» субъективностью, говорит о «текущей и имерсональной» форме чувства, которая имеет тенденцию к подчинению особому виду эйфории и «декоративной веселости» (См.: *Postmodernism, or, Cultural Logic o Late Capitalism.* Durham, 1991. P. 30–35).

Литература

- Коу Дж.* Дом сна. М., 2003.
- Вебер М.* Избранные произведения. М., 1990.
- Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М., 2003.
- Платон.* Законы // *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М., 1994.
- Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // *Кант И.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1966.
- Бинсвангер Л.* Бытие-в-мире. М., 1999.
- Гегель.* Энциклопедия философских наук. Т. 3. М., 1977.
- Маркс К.* Капитал. Т. 1., М., 1973.
- Новалис.* Гимны к ночи. М., 1996.
- Малькольм Н.* Состояние сна. М., 1996.
- Сафрански Р.* Хайдеггер. Немецкий мастер и его время. М., 2002.
- Фрейд З.* Толкование сновидений. Минск, 1997.
- Фуко М.* Забота о себе. М., 1998.
- Жижек С.* Хрупкий абсолют. М., 2003.
- Лукач Г.* История и классовое сознание. М., 2003.
- Benjamin W.* Passagenwerk. Bd. 1. Fr./M, 1978.
- Dunkell S.* Sleep Positions. The Night Language of Body. N. Y., 1987.
- Cadava E.* Words of Light. Cornell, 1996.
- Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act. N. Y., 1990.
- Jameson F.* Postmodernism, or, Cultural Logic o Late Capitalism. Durham, 1991.
- Philosophical Essays on Dreaming.* L., 1977.
- Schwartz W.J.* (ed): Sleep Science: Integrating Basic Research and Clinical Practice. Basel, 1997.

ОПТИКА ЖУТКОГО «UNHEIMLICH – ОПЫТ» В НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА ПО

Рассказ Эдгара По «Рукопись, найденная в бутылке» предваряется замечанием героя, что он, подобно многим людям, склонен находить всему объяснение и считает весь мир поддающимся познанию, однако с ним случилось нечто совершенно невероятное, и, хотя он не в состоянии это понять, дух его обогатился новым знанием. Получая это знание, герой испытывал ужас, и читатель, по крайней мере, идеальный читатель, тоже должен испытать ужас, чтобы оно перешло к нему. Ужас как путь к обретению нового знания – главная тема творчества По. Как мы увидим из этого исследования, этим способом познания не пренебрегает и философия. Более того, литературные приемы, которые использует писатель, чтобы вызвать в читателе ужас, весьма сходны с определенным философским дискурсом, который, в конечном счете, имеет тот же эффект.

Практически любая новелла Эдгара По – это рассказ о некоторых загадочных, часто пугающих происшествиях, которым затем дается или не дается объяснение.

Знаменитые детективы По относятся к тем рассказам, где объяснение существует и это объяснение вполне реалистично. Здесь главное – загадка, с которой сталкивается детектив (и, соответственно, читатель), и то, каким образом он ее разгадывает. «Маска Красной смерти», «Вильям Вильсон» и еще несколько новелл предлагают объяснение мистическое. Притом, что здесь тоже присутствует тема раскрытия загадки, главным чувством, которое должен испытывать читатель¹ является страх перед неизвестным. Комические рассказы По строятся по той же схеме: они также связаны с раскрытием некой загадки и также получают или реалистическое или мистическое объяснение.

Наконец, существует большой корпус «страшных» рассказов (именно они представляют для нас интерес), где объяснение не дается или предлагаемое объяснение нельзя назвать удовлетворительным. Это все «женские» рассказы (названные женскими именами), «Падение дома Ашеров», «Черный кот», «Овальный портрет» и ряд других. Эти рассказы направлены именно на то, чтобы показать читателю нечто, что

нельзя познать, но можно увидеть. Слово «увидеть» тут принципиально важно. В рассказах По зрению придается совершенно особое значение. Можно, конечно, отнести это на счет определенной «моды» на всевозможные оптические приспособления и обманки, которая наблюдалась в девятнадцатом веке. Можно также объяснить это увлечением кокаином, вызывающим прихотливые галлюцинации, но ни то, ни другое объяснение не будут удовлетворительными.

Буквально все герои По обладают совершенно особым типом зрения, которое можно было бы назвать «выявляющим», или даже «изменяющим». «How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness?» – восклицает герой «Береники» (букв. «Каким образом я произвел (извлек) из красоты уродство?»); классический перевод («Как же так вышло, что красота привела меня к преступлению?» [здесь и далее цит.: По Э. Маска Красной смерти. М.: Азбука, 1996]), к сожалению, не передает всех оттенков этого выражения). Для того, чтобы ответить на этот вопрос необходимо обратить внимание на особенность зрительного восприятия героя рассказа.

Герой «Береники», молодой человек по имени Эгей, страдает редким и странным заболеванием, которое он называет мономанией. Мономания, по словам Эгея, состоит «в болезненной раздражительности тех свойств духа, которые в метафизике называют вниманием». Это – «напряженность интереса к чему-нибудь, благодаря которой вся энергия и вся воля духа к самососредоточенности поглощается <...> созерцанием какого-нибудь сущего пустяка». Эгей несколько раз подчеркивает, что мономания никоим образом не связана ни с мечтательностью, ни со склонностью к размышлениям. Это навязчивое созерцание предметов бессмысленных, не несущих информации к размышлению, того, что можно было бы назвать орнаментом (особенности полей страницы или шрифтового набора книги, тень на гобелене, неподвижный язычок пламени или угли в очаге). Подобное созерцание, указывает рассказчик, никогда не доставляет удовольствия.

Между тем, с кузиной Эгея, Береникой, происходят непоправимые изменения. Раньше она обладала удивительной красотой и живостью, но «на глазах» Эгея («while I gazed upon her») она заболевает разновидностью эпилепсии, болезнью, которая производит в ней непоправимые физические и психические изменения. Преображенная Береника становится объектом мономании Эгея. И взгляд его, так же как в случае с книгой или гобеленом, ищет в ней некий «пустяк», на котором можно было бы остановиться. Портрет Береники представляет собой набор деталей², отличаемых героем:

«Лоб ее был высок, мертвенно-бледен и на редкость ясен, волна некогда черных как смоль волос спадала на лоб, запавшие виски были скрыты густыми кудрями, переходящими в огненно-желтый цвет, и эта причудливость окраски резко дисгармонировала с печалью всего ее облика. Глаза были неживые, погасшие и, казалось, без зрачков, и, невольно избегая их стеклянного взгляда, я стал рассматривать ее истончившиеся, увядшие губы. Они раздвинулись, и в этой загадочной улыбке взору моему открылись зубы преображенной Береники. Век бы мне на них не смотреть, о Господи, а взглянув, тут же бы и умереть!».

Взгляд героя-мономана скользит по лицу Береники, как по прихотливому орнаменту, расчлняя целостный образ на отдельные частички, в поисках элемента, достойного созерцания. Им оказываются зубы, «длинные, узкие, ослепительно-белые, в обрамлении бескровных, искривленных мукой губ». Зубы Береники – последний объект одержимости Эгея, и, подобно тому, как прежде он наделял смыслом какой-нибудь «суший пустяк», он убежден, что и «зубы ее исполнены смысла». В заключение, в припадке беспамятства он завладевает этими зубами, вырвав их у предположительно мертвой Береники, которая впоследствии оказывается живой, так как за смерть приняли очередной припадок каталепсии.

Этот рассказ очень важен для понимания творчества Эдгара По: буквально любой мотив, который можно здесь обнаружить, будет неоднократно повторен или развит в других его как ужасных, так и комических рассказах. Мы имеем здесь героя-мономана (образ, подобный которому еще неоднократно встречается в произведениях По), взгляд которого «одушевляет» неживое и «умертвляет» живое, и, следовательно, путаницу между живым и мертвым, интеллектуальную неуверенность в том, что происходящее не является галлюцинацией, эротическую одержимость отвратительным, детали лица или интерьера, приобретающие абсурдно огромное значение, вещи, оказывающие влияние на душевное и физическое состояние их хозяев, «разборную» героиню, погребение заживо и другие, столь любимые всеми читателями Эдгара По мотивы. Однако, как мы увидим позже, все это, в первую очередь, связано с особенностью взгляда героя.

Как уже упоминалось раньше, мотивы, встречающиеся в страшных рассказах По, встречаются также в рассказах смешных. Так, герой рассказа «Очки» влюбляется в собственную прапрабабушку, приняв ее сослепу за красавицу. Он влюбляется с первого взгляда, его взор «прикован» к «красавице» («riveted by a glance»; подобное же выражение не-

сколько раз используется в «Беренике»). Однако она согласна на замужество только с тем условием, что сразу после венчания он наденет очки. Ничего не подозревающий жених соглашается, и вот, в момент, наполненный сладостными предвкушениями, надев очки он видит свою жену: происходит кошмарное преобразование, ничем не уступающее преобразению Береники:

«Но если в первый миг я был удивлен, то теперь удивление сменилось ошеломлением; ошеломление это было безгранично и могу даже сказать — ужасно. Во имя всего отвратительного, что это? Как поверить своим глазам — как? Неужели — неужели это румяна? А это — а это — неужели же это морщины на лице Эжени Лаланд? О Юпитер и все боги и богини, великие и малые! — что — что — что случилось с ее губами?»

В довершение ужаса мадам Лаланд на глазах перепуганного мужа по очереди бросает на пол накладной турнюр, парик и вставную челюсть. То есть, подобно Беренике, оказывается «разборной». Ее «расчленение» произошло, как только герой смог посмотреть на нее достаточно пристальным взглядом³.

Еще более утрированный процесс расчленения и сборки героя (на этот раз в буквальном смысле) можно наблюдать в рассказе «Человек, которого изрубили в куски». Здесь «расчленение» тоже оказывается обратной стороной совершенства. Некий генерал Джон А.Б.В. Смит, вызывающий искреннее восхищение главного героя и отличающийся необыкновенно привлекательной и внушительной внешностью, при ближайшем рассмотрении оказывается буквально собранным из различных деталей:

«Войдя в спальню, я оглянулся, ища глазами хозяина, но не тотчас увидел его. На полу, возле моих ног, лежал большой узел какой-то странной рухляди, и так как я был в тот день очень не в духе, я пнул его ногой.

— Гха! гха! не очень-то это любезно, я бы сказал, — проговорил узел каким-то необычайно тихим и тонким голосом, похожим не то на писк, не то на свист. Такого в своей жизни я еще не слышал. <...> — Как все же странно, что вы меня не узнаете, правда? — проскрипело чудовище, производя на полу какие-то странные манипуляции, — похоже, что оно натягивало чулок. <...> — Помпей, дай сюда эту ногу! — Тут Помпей подал узлу прекрасную пробковую ногу, обутую и затянутую в лосину, которая и была мгновенно прикручена, после чего узел поднялся с пола прямо у меня на глазах. <...> Понемногу мне стало ясно, что этот предмет, который

стоял передо мной, этот предмет был не что иное, как мой новый знакомец, брелет-бригадный генерал Джон А.Б.В. Смит».

На глазах у изумленного гостя во внешности «чудовища» происходят разительные перемены. Слуга Помпей пристегивает ему руку, плечи и грудь, надевает парик, вставляет искусственный глаз и нёбо. Все эти манипуляции сопровождаются комментариями генерала по поводу того, у каких мастеров лучше всего приобретать данные части тела. И при всей комичности этой сцены от нее становится как-то не по себе.

В вышеупомянутых рассказах описано расчленение объекта наблюдения практически в буквальном смысле слова. Но не будет ли более верным сказать, что это взгляд героя большинства рассказов По является расчленяющим или, точнее, вычлняющим? «Распад» Береники происходит до того, как Эгей впервые подумал о ее зубах, но происходит он «на глазах» Эгея. Зубы присваиваются его взглядом до того, как он присваивает их в реальности. Описание героини в рассказах По имеет своей особенностью необыкновенное внимание к одной из деталей портрета. Если у Береники это зубы, то у Лигеи — глаза, точнее, взгляд. Возлюбленный Лигеи рисует ее портрет с целью выявить некую неуловимую «странность», присущую этой женщине. Описывая ее практически совершенное лицо так, как описывают ландшафт, детально, любуясь всеми выступами и впадинами «пейзажа», он останавливается на глазах Лигеи как на единственном возможном источнике «странности», присущей этому идеальному лицу.

Интересно, что в том же 1835 году, когда была написана «Береника», появился полный мрачного юмора рассказ «Король-чума». Главные герои этого рассказа сталкиваются со странной компанией, все члены которой отличаются каким-нибудь уродством. Имеется здесь и героиня, образ которой, хоть и весьма утрированный, вызывает в читателе ассоциации с Береникой или Лигейей. Вот эта «миниатюрная молодая особа»:

«Дрожь исхудалых пальцев, синева губ, легкий лихорадочный румянец, пятнами окрасивший свинцово-серое лицо этого нежного создания, — все говорило о том, что у нее скоротечная чахотка. В манерах молодой леди чувствовался подлинный *haut ton*; с непринужденной грацией носила она свободную, очень элегантную погребальную сорочку из тончайшего батиста; волосы кольцами ниспадали на шею; на губах играла томная улыбка; но ее нос, необычайно длинный и тонкий, подвижный, похожий на хобот, весь в утрях, закрывал нижнюю губу и, несмотря на изящество, с

каким она перебрасывала его кончиком языка туда и сюда, придавал ее лицу какое-то непристойное выражение».

Речь здесь идет, разумеется, о той самой «странности», отличающей героинь По. Выявить эту странность способен только взгляд номомана, для которого внешность героини — не более чем орнамент.

Как мы видим, «странность» героини всегда сочетается с красотой, даже совершенством. В «Лигей» герой говорит про это прямо, ссылаясь на Бэкона: «Нет утонченной красоты, — справедливо подмечает Бэкон, лорд Верулам, говоря обо всех формах и генега прекрасно-го, — без некоей необычности в пропорциях». Но странность героинь По заключается не только в обладании некоей «необычностью». Под взглядом героя с ними происходят непоправимые изменения, что заставляет предположить, что именно этот взгляд обладает изменяющей способностью. Береника «на глазах» Эгея заболевает каталепсией, она подвержена припадкам, во время которых выглядит мертвой, оставаясь живой. Герой «Овального портрета» буквально убивает свою жену взглядом, рисуя ее портрет:

«...И он не желал видеть, что оттенки, наносимые на холст, отнимались у ланит сидевшей рядом с ним. И когда миновали многие недели и оставалось только положить один мазок на уста и один полутон на зрачок, дух красавицы снова вспыхнул, как пламя в светильнике. И тогда кисть коснулась холста, и полутон был положен; и на один лишь миг живописец застыл, замороженный своим созданием; но в следующий, все еще не отрываясь от холста, он затрепетал, страшно побледнел и, воскликнув громким голосом: «Да это воистину сама Жизнь!», внезапно повернулся к своей возлюбленной: — Она была мертвой».

Взгляд героя, подобно голове Медузы, убивает живое, но ему так же дано оживлять мертвое. И если живые героини обречены на смерть, то неодушевленный орнамент обретает зловещую жизнь:

«Стены, гигантски — даже непропорционально — высокие, сверху донизу были увешаны тяжелыми, массивными вышивками, вышивками по такой же ткани, что служила и ковром на полу, и покрывалами для оттоманок и эбенового ложа, и пологом над ним, и роскошными волютами завес, частично скрывавшими окно. Материал этот был драгоценнейшая золотая парча. Ее беспорядочно покрывали арабески, каждая около фута в диаметре, черные как смоль. Но эти фигуры приобретали характер арабесок лишь при рассматривании с определенной точки зрения. Благодаря некоему устройству, ныне распространенному, а восходящему к

самой глубокой древности, они могли менять вид. Вначале они казались вошедшему просто уродливыми; но по мере приближения к ним это впечатление пропадало, и, пока посетитель шаг за шагом продвигался по комнате, он обнаруживал себя окруженным бесконечной вереницею жутких фигур, порожденных норманнским суеверием или возникающих в греховных сновидениях монаха. Фантазмагорический эффект бесконечно усугублялся от искусственно вызванного воздушного потока за драпировками, который сообщал всему непокойную и страшную живость».

И в этой же комнате труп Ровены, второй жены героя, оживает и превращается в Лигею⁴.

Но правильным ли будет вывод о том, что именно взгляд героя производит все эти изменения? Не будет ли более верным сказать, что этот взгляд просто способен разглядеть то, что не видно взгляду поверхностному? Отбрасывая лишнее и цепляясь за «странности», «детали», «сушие пустяки», взгляд героя способен различить то, что скрывается за обманчивым обликом предметов, мертвое в живом и живое в мертвом⁵. Но что же, в конечном счете, ищет этот взгляд, и что, вслед за ним, должен увидеть читатель?

* * *

«Das Unheimliche» — так называется работа З. Фрейда 1919 года. На русский язык слово «unheimlich» обычно переводят как «жуткое». Пытаясь дать определение жуткому, Фрейд обращается к этимологии слова и обнаруживает, что уже само по себе слово «heimlich», которое обычно обозначает «уютный, домашний» может в некоторых случаях иметь прямо противоположный перевод — «неприятный», «зловещий». То есть это своего рода слово-оборотень. Под оболочкой домашнего уюта скрывается враг. Получается, что слово-отрицание, «unheimlich», на самом деле отрицанием не является, а только выявляет, делает ясным второе, неочевидное значение слова «heimlich». Это абсурдное и амбивалентное слово, имеющее два прямо противоположных значения: уютный — неуютный, приятный — неприятный, наконец, можно сказать, свой — чужой. Определение, которое дает жуткому Фрейд, заимствовано из Шеллинга и звучит так: «Жутким называют все то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу». Но уже сами действия Фрейда, совершенные им с целью выявления жуткого, толкают нас к другому определению, которое, впрочем, не противоречит первому: «Жутким мы называем обнаруже-

ние чужого и враждебного (страшного лика Другого) в близком и привычном»⁶.

Взгляд героев Эдгара По направлен на выявление жуткого. Лишним доказательством того, что Фрейд говорит о том же опыте, что и По, служит то огромное внимание, которое он уделяет теме глаз и зрения вообще. Так, первый пример, подвергшийся анализу в статье «Das Unheimliche» – рассказ Э.Т.А. Гофмана «Песочный человечек», где ведущую роль в создании образа ужасного играют именно зрение и глаза (Песочный человечек вырывает у детей глаза), различные оптические трюки и обманки: подзорная труба, через которую кукла выглядит живой, параллель очки-глаза и т.д.

Согласно Фрейду, жуткое – это пережитое, вытесненное, это груз, который тянет человека обратно к его первобытному, инфантильному, докультурному состоянию, следствием которого являются неврозы. Задача психоанализа – вытащить жуткое на поверхность, сделать очевидным, и тогда оно перейдет из области чужого и враждебного в область привычного. Можно сказать, что страх – главный враг психоанализа.

В философии дела обстоят иначе. Опыт, описываемый Мартином Хайдеггером в статье «Что такое метафизика?», – тоже опыт жуткого как проявления чужого в привычном, Ничто в бытии:

«Ужас перед чем-то есть всегда ужас от чего-то, но не от этой вот определенной угрозы. И неопределенность того, перед чем и от чего берет нас ужас, есть не просто недостаток определенности, а принципиальная невозможность что бы то ни было определить. Она дает о себе знать в нижеследующей общеизвестной формуле.

В ужасе, говорим мы, «человеку делается жутко». Что «делает себя» жутким и какому «человеку»? Мы не можем сказать, перед чем человеку жутко. Вообще делается жутко. Все вещи и мы сами тонем в каком-то безразличии. Тонем, однако, не в смысле простого исчезания, а вещи повертываются к нам этим своим оседанием как таковым. Проседание сущего в целом насаждает на нас при ужасе, подавляет нас. Не остается ничего для опоры. Остается и захлестывает нас – среди ускользания сущего – только это «ничего». *Ужасом приоткрывается Ничто*⁷.

Философ постоянно пребывает в поисках жуткого, но не с целью его разоблачения. Философия – тот же особый тип взгляда, взгляд романа, свойственный героям По⁸. Философия, отказывающаяся от очевидности, ставящая все под сомнение, задающая вопросы и не дающая на них ответа, тоже оказывается «очками», с помощью которых можно увидеть страшный лик Другого в близком и привычном. С точ-

ки зрения психоанализа, каждый философствующий субъект — невротик. Эгей в «Беренике» говорит, что его созерцания никогда не доставляли ему удовольствия. Подобным же образом и философия — болезненный и почти навязчивый процесс, толкающий философствующего субъекта к *unheimlich*-опыту и, следовательно, к столкновению с Ничто. Герои Эдгара По предстают перед нами своего рода философствующими субъектами, под взглядом которых мир распадается, под живым угадывается мертвое, а мертвое приходит в движение, бытие «оседает» и приоткрывается Ничто.

Но можно ли сказать, что при этом опыт столкновения с Ничто переживает и читатель, и, если это так, зачем этому обычному среднестатистическому читателю, не философу и не мономану, подобный травмирующий опыт?

Читатель По (имплицитный читатель) должен пережить опыт жуткого хотя бы потому, что он смотрит на мир глазами главного героя и, следовательно, обладает аналогичным типом зрения. Реальный же читатель обычно остается «недосягаемым» для автора, но не в случае По, который использует прием, неоднократно служивший предметом культурогического исследования. Я приведу определение Цветана Тодорова⁹, данное в книге «Введение в фантастическую литературу»:

«В хорошо знакомом нам мире <...> происходит событие, не объясняемое законами самого этого мира. Очевидец событий должен выбирать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно — составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам <...> Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра — жанра необычного или жанра чудесного».

Как уже говорилось, герои По постоянно пребывают в неуверенности по поводу того, является ли то, что они видят, реальностью или галлюцинацией. Эта неуверенность не умеряется, а, напротив, усиливается из-за особенной пристальности взгляда героя. Даже тот, кто не страдает мономанией, может заметить, что если долго и пристально рассматривать какой-либо предмет, начинает казаться, что он двигается. С этим, в частности, связан распространенный детский страх перед одеждой, которая может ожить и задушить ее обладателя, — мотив, неоднократно встречающийся в детском фольклоре в виде «черных зана-

весок», «красных платьев» и «белых перчаток». И если пристальный взгляд героя заставляет «ожить» орнамент на занавесах, как происходит в «Лигейе», то почему бы ему таким же образом не «оживить» умершую героиню? Можно ли сказать, что Ровена действительно стала Лигейей и воскресла из мертвых, или это галлюцинация, навеянная многочасовым созерцанием ее агонии? Восстает ли из гроба Мэделин Ашер или это только привиделось главному герою, сошедшему с ума в мрачном, полном запахом смерти доме или зараженному болезненной чувствительностью хозяина дома, Родерика Ашера?

Мы имеем здесь дело с ярким примером фантастического колебания, которое, по словам Тодорова, в конечном счете, разрешается или правдоподобным, или чудесным объяснением описанных событий. Однако ни в «Лигейе», ни в «Падении дома Ашеро́в» этого не происходит. Напротив, концовка лишь усиливает неуверенность имплицитного читателя. Тодоров и позднейшие исследователи называют этот жанр «чистой фантастикой». По словам Терри Хеллера, «чистая фантастика» способна зацепить не только имплицитного, но и реального читателя, который уже после прочтения произведения остается «одержим» им, пытаясь докопаться до сути, найти объяснение, тем или иным способом разрешить противоречие, возникающее в заключении книги. Таким образом, воображаемое начинает влиять на реальность и на опыт, который нельзя назвать иначе, нежели опытом переживания жуткого. Жанр «чистой фантастики» встречается крайне редко. По мнению того же Терри Хеллера, кроме нескольких рассказов Э.По, к нему принадлежит повесть Генри Джеймса «Поворот винта» и ничего более.

Разумеется, тревога, возникающая после прочтения произведения, написанного в жанре чистой фантастики, сильно уступает описанному Хайдеггером экзистенциальному ужасу. Но, тем не менее, эти ощущения родственны. Это все то же «проседание» мира, которым приоткрывается Ничто. Чистая фантастика вырабатывает у читателя почти такой же пристальный взгляд, почти такую же болезненную обостренность чувств, какими обладают ее герои.

Но вернемся к вопросу, который был задан еще до начала этой главы: зачем читателю переживать чувство ужаса? Терри Хеллер, разбирая различные виды удовольствий, которые читатель получает от «страшной» литературы, такие как безопасное получение небольшой дозы адреналина, созерцание запретного, повторное подавление подсознательного и т.д., разбирает и удовольствие, получаемое от чистой фантастики, и находит его наиболее сильным. С точки зрения Терри Хеллера, читатель получает удовольствие оттого, что он в какой-то

момент может просто отказаться от поставленной перед ним дилеммы, «пережить» неприятный опыт и жить дальше, ибо то, что травмировало его, относится к сфере воображаемого. Тогда он осознает наличие имплицитного читателя, его искусственного «Я», и отторгает его от себя.

Признавая эту точку зрения абсолютно верной, хотелось бы, тем не менее, указать на некоторые важные детали. Как уже говорилось, чистая фантастика заставляет реального читателя пережить ощущения, близкие экзистенциальному ужасу, ужасу который рано или поздно испытывает практически каждый человек. И хотя этот ужас может потом восприниматься как воображаемый («с ясностью понимания, держащейся на свежести воспоминания, мы вынуждены признать: там, перед чем и по поводу чего нас охватил ужас, не было, «собственно, ничего» (*Хайдеггер М.* «Что такое метафизика?»)), тем не менее, он обогащает субъекта новым опытом: опытом познания Другого. Известно, что некоторые животные видят лишь движущиеся объекты, неподвижные же для них невидимы. Точно так же необходимо, чтобы вещь повернулась своей новой тайной стороной, чтобы ее можно было увидеть, увидеть «как первый раз», «без покровов». Этим «поворачиванием» вещей занимается, в частности, современная философия. И рассказы Эдгара По подчинены цели показать жуткое, дабы «обогатить дух». В конечном счете, переживание жуткого учит нас видеть.

Комментарии

- 1 Следует уточнить, что именно мы имеем в виду под словом «читатель». Вольфганг Изер в работе «The Act of Reading» (*Iser W.* The Act of Reading. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978) вводит понятие «имплицитный читатель»: «No matter who or what he may be, the real reader is always offered a particular role to play, and it is this role that constitutes the concept of the implied reader» («Реальному читателю, кем бы он ни был, всегда предлагается определенная роль, и эта роль образует понятие имплицитного читателя»). Как говорит Терри Хеллер в работе «The Delights of Terror», «когда я читаю, «Я» создается текстом, который я читаю». Таким образом, начиная с настоящего момента, мы будем различать имплицитного читателя, то есть роль, предлагаемую читателю в произведении, и реального читателя, который дистанцирован от произведения, которое читает.
- 2 Р.Б.Гордон [*Gordon R. B.* Poe: Optics, Hysteria and Ästhetic Theory (это статья из французского гуманитарного интернет-журнала «Cercles»)] сравнивает описания в «Беренике» с эффектом, производимым волшебным фонарем. Здесь мы также

имеем серию призрачных образов, которые появляются и тают перед нашими глазами, как в кошмаре или горячке.

- 3 При всей схожести с «Береникой», рассказ «Очки» комический. В чем же разница? У героя «Береники» чувства обострены, в особенности — зрение. Это позволяет ему видеть то, что не видимо другим. А герой «Очков» близорук и потому не видит то, что очевидно всем остальным. Обостренное зрение страшно, близорукость — смешна.
- 4 Увлечение фигурным орнаментом, свойственное девятнадцатому веку, вызывает ужас у многих современников. Бутеро в «Nouveau manuel complet du dessinateur» (1847) называет фигурный орнамент «кошмарами живописи». Есть определенные пределы, пишет он, за которые никогда не позволят выйти разум и вкус. «Представьте себе эти причудливые гирлянды отделенными от стены, которую они украшают, и лежащими на столе, как настоящий предмет. Разве от этого у вас по спине не бегут мурашки?», — писал Поль Сурио в конце столетия (*La Suggestion dans l'art*. P.: Alcan, 1893).
- 5 Эта способность снова отсылает нас к оптическим игрушкам 19 века. Хотя все они направлены на то, чтобы обмануть и запутать зрителя, их эффекты — «растворение» предмета или фигуры на глазах у зрителя в волшебном фонаре, бесконечное разрушение и воссоздание орнамента в калейдоскопе, замена выпуклого вогнутым (и наоборот) в стереоскопе — сходны с теми методами, которые применяет По, чтобы создать впечатление жуткого.
- 6 Как быть с переводом слова «unheimlich»? Может быть, это переживание вовсе не понятно читателю-иностранцу? Может быть, не случайно, перебирая переводы этого слова, Фрейд не находит ни одного, передающего его буквальный смысл, смысл, который и делает это слово (и стоящее за ним переживание?) особенным, заслуживающим внимания. Перевод на русский Фрейд не рассматривает, но нам сделать это необходимо, иначе переживание unheimlich останется немецкоязычным, не заслуживающим внимания русского исследователя и читателя. Итак, словарный перевод — «странное», «необычное», «чужое» — не передает особенности этого слова. Кроме того, пропадает присущий ему зловещий оттенок. Но слово «зловещее» также не подходит, так как зачеркивает все остальные смыслы слова «unheimlich». То же относится и к слову «жуткое», хотя оно уже лучше, т.к. часто связано со страхом перед «потусторонними» силами, которые можно назвать тем, «что должно было оставаться скрытым, но вышло на поверхность» (лучшая иллюстрация — мертвецы, покидающие свои могилы). Конструкции, вроде «необычно-зловещее» или «пугающе-странное», следует отринуть по причине их громоздкости и искусственности. Так какое же слово следует использовать? Думается, что наиболее подходящим будет слово «неуютное». С одной стороны, «уютное» — это домашнее, привычное, с другой стороны — то, что скрыто от посторонних глаз. Лингвистика возводит этимоло-

логию этого слова к лагышскому «jum/ts» — «крыша» — или литовскому «ju\ŋkti» — «привыкать». Кроме бытового значения («неуютная комната»), слово «неуютное» имеет также значение, близкое к слову «жуткое»: «Мне стало как-то неуютно» («не по себе»). Кроме того, что это слово ближе всего к немецкому «unheimlich», оно подводит нас к хайдеггеровскому ужасу и чувству философской бездомности. Однако, так как существует определенная традиция перевода и в текстах, которые здесь цитируются, «unheimlich» переводится как «жуткое», в дальнейшем мы все же будем использовать этот более привычный перевод.

7 Здесь и далее цит. по: *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

8 *Научное* исследование Ужаса представляется нам таким же бесплодным, как исследование Ничто. Можно еще попытаться описать его симптомы, проследить за мучениями страдальца, охваченного этим беспричинным недугом. Но это сфера скорее литературы, чем философии. Лучшее из всех, на мой взгляд состояние философского страха описывает Набоков в рассказе с красноречивым названием «Ужас»: «Когда я вышел на улицу, я увидел мир таким, каков он есть на самом деле <...> когда, опустошенный бессонницей, я вышел на улицу, в случайном городе, и увидел дома, деревья, автомобили, людей,— душа моя внезапно отказалась воспринимать их как нечто привычное, человеческое. Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе,— и в этом мире смысла не было. Я увидел его таким, каков он есть на самом деле: я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл; все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом...— все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, — как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово. И с деревьями было то же самое, и то же самое было с людьми. Я понял, как страшно человеческое лицо. Все — анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, — полетело к черту, и передо мной было нечто — даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, — а именно нечто, движущееся мимо».

Но если Ужас можно только описать, то методы, которыми пользуется искусство, чтобы вызвать Ужас или состояние близкое к нему, можно изучить. Эти методы и есть «оптика жуткого».

9 Для моей работы мне понадобилось использовать ряд филологических исследований. Очень вероятно, что они не являются истиной в последней инстанции (да и вообще, можно ли говорить об истинности в гуманитарной науке?), но каждый исследователь ссылается на те работы, которые хорошо согласуются с его собственными мыслями. К системе Тодорова можно относиться по-разному, но (по крайней мере, в случае с Эдгаром По) она отлично работает.

ПОНЯТИЕ «ДЛИТЕЛЬНОСТИ» И ФИЛОСОФИЯ А. БЕРГСОНА

Понятие длительности играет особую роль в философии Бергсона. Это многомерное и полифункциональное понятие, которое охватывает различные области значений и применяется Бергсоном в разнообразных контекстах. Так, например, если и можно говорить о системе мысли Бергсона, то потому, что длительность (и принцип эволюции жизни) создает все уровни этой системы: она лежит в основе теории познания, определяет онтологию, а также поддерживает этическую и эстетическую концепции. Мысль Бергсона всегда движется сразу в двух направлениях: с одной стороны, мы встречаем различные определения и образы длительности, в которых Бергсон уточняет содержательные аспекты понятия, с другой — речь идет о способе рассуждения, структура которого предполагает необходимость наличия длительности как конституирующей саму мысль идеи¹.

Чтобы воссоздать весь комплекс значений длительности и проследить становление этого понятия в философии Бергсона, необходимо прежде всего остановиться на лексическом измерении этого слова, поскольку в самой этимологии длительности уже содержится важный для понимания этого понятия аспект, который не сохранился при переводе на русский язык. Слово *durée* происходит от латинского корня *dur* — *duro*:

Duro, duravi, duratum

- 1) делать крепким, твердым (фр. *endurcir*);
- 2) сгущать, замораживать;
- 3) высушивать;
- 4) закалять, приучать к трудностям, делать нечувствительным;
- 5) выдерживать, переносить, терпеть (фр. *endurer*, англ. *endure*).

Это первые основные значения этого слова, которые мы находим в латинско-русском словаре, но только последние два указывают на привычный нам временной аспект:

8) длиться, продолжать существование, продолжаться;

9) укореняться и тянуться, не прерываться.

Итак, субстанциальный, материальный аспект длительности связан прежде всего с сопротивлением — для того, чтобы сохраняться, продолжаться, длиться, необходимо обладать способностью сопротивления. В первоначальном определении длительности, которое мы находим в «Опыте о непосредственных данных сознания», с первых же строк подразумевается именно этот аспект длительности:

«Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествующих состояний: достаточно, чтобы, вспоминая эти состояния, оно не помещало их рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но организовывало бы их, как бывает тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, как бы слившиеся вместе»².

Если длительность есть *форма* некоторых состояний сознания, то какие условия влияют на сохранение этой формы? Это напоминает определенный свод правил, выполняя которые мы с достаточной уверенностью можем сказать, что находимся внутри области действия метапонятия «длительность». Безусловно, правила восприятия внутри областей действия длительности соотносятся с правилами мышления. Именно в этом заключается суть методологии Бергсона: длительность представляет для него форму мысли по преимуществу. Но что, все-таки, значит: оставаться в пределах областей действия длительности? Это, прежде всего, уметь сопротивляться той механистической реальности, которая учреждает «различия между состояниями», располагая их «наподобие точек в пространстве», то есть аналитическому количественному представлению о времени. С одной стороны, длительность характеризуется через свойства спонтанности и интегральности, присущие *времени переживаемому*, с другой — определяется особым качеством, эффектом *сопротивления*, который позволяет говорить о длительности как *форме*. Не существует длительности без формы, поэтому каждая мера длительности обладает сопротивляемостью времени (линейному, регулярному и исчисляемому), превращая его в единый поток моментов, сменяющих друг друга. Без этого сопротивления длительность не могла бы существовать как время внутри времени, то есть

как особая форма переживаемого времени. Таким образом, можно сказать, что длительность включает два основополагающих аспекта — *спонтанность* и *сопротивление*: за счет сопротивляемости она обладает формой, за счет спонтанности она постоянно ее преодолевает.

На основе эффекта сопротивления построена вся теория эволюции Бергсона — через сопротивление происходит диверсификация эволюционных рядов, и таким образом обосновывается идея множественности времен. Длительность — это форма форм, форма для любых форм опыта. Каждая индивидуальная форма распадается на бесконечное количество микро-переживаний, микро-опытов длительности. Поэтому, если мы поймем, как возможна такая процедура диверсификации времени, мы способны понять и бергсоновское определение *нового*. Творческий акт и есть рождение новой формы переживаемого времени. Отсюда понятно, почему Бергсон выдвигает гипотезу о существовании собственного *ритма* в случае каждой единичной длительности: ведь ритм, в сущности, и есть форма, в которой живое выживает, борется за свою жизнь, что оно в борьбе с другими живыми существами пытается отстоять: «В действительности нет единого ритма длительности: можно себе представить много различных ритмов, более медленных или более быстрых, которые измеряли бы степень напряжения или ослабления тех или иных сознаний и тем самым определяли бы соответствующее им место в ряду существ»³.

Перейдем теперь к рассмотрению принципов образования формы длительности. Нам кажется необходимым предпослать изложению проблематики таблицу длительности — развернутую карту значений и контекстов употребления длительности, позволяющую схематично представить логику мышления Бергсона. (См. Таблица 1)

По сути наш текст выступает как комментарий или примечание к данной карте.

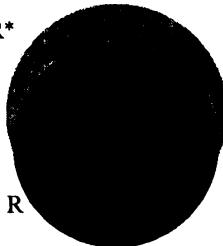
Анализ круговой аргументации

Если присмотреться к особенностям Бергсона рассуждать, то становится заметным достаточно частое использование определенной мыслительной модели — модели *круга*, причем как в преобразованиях динамической геометрии: круговращения, вихри, потоки и взрывы, так и в статике: конусы, пирамиды, окружности, сферы и т. п.⁴ Возьмем пример, демонстрирующий то, каким образом метафора круга используется для представления длительности в цикле перехода от ощущения к восприятию:

«Каждое отдельное наше восприятие можно сравнить с замкнутым кругом (cercle), где образ-восприятие, поступающий уму и образ-вспоминание, проецируемый в пространство, вытесняют друг друга. Остановимся на этом последнем пункте. Внимательные восприятия часто представляют себе как ряд процессов, составляющих некую единую нить: предмет возбуждает ощущения, ощущения вызывают идеи, каждая идея, одна за другой, приводит в действие более отдаленные точки умственной массы. Согласно этому представлению, имеет место некий прямолинейный маршрут, следуя которому, ум все дальше и дальше удаляется от предмета, чтобы больше к нему уже не возвращаться. Мы же, напротив, думаем, что рефлексированное восприятие представляет собой *кольцо* (circuit), где все элементы, включая воспринятый предмет, находятся в состоянии взаимного напряжения, как в электрической цепи (circuit électrique), так что ни одно возбуждение, исходящее от предмета, не может по пути затеряться в глубинах ума: оно должно возвратиться к самому предмету»⁵.

Наиболее очевидное доказательство «мышления с точки зрения длительности» мы находим в том месте «Материи и памяти», где Бергсон описывает так называемое «идеальное восприятие» — восприятие, которое протекает без вмешательства памяти, и, соответственно, является образцом обобщенного процесса восприятия. Вот вкратце (и в несколько упрощенном виде) описание такого механизма восприятия: мозг получает определенные раздражения через непосредственное воздействие со стороны материальной вещи (обозначим ее как R), раздражение проходит переработку в церебральном механизме, чтобы затем стать восприятием. Тогда та вещь R, которая вызвала раздражение, будучи включенной в образуемую цепь событий восприятия, становится чистым восприятием R*, а это значит, что происходит вытеснение материальной вещи идеальным образом восприятия.

восприятие R*



раздражение R

На том месте, где была вещь материальная, теперь восприятие вещи, и тогда сама материальная вещь и есть то, что репрезентирует восприятие. Это постоянное замещение всякого раздражения на момент восприятия и создает такой цикл чистого восприятия, в котором «мозг, нервы, сетчатка и сам предмет составляют единое целое, непрерывный процесс...»⁶.

Для Бергсона важна именно непрерывность как одна из основополагающих характеристик, присущих длительности, поэтому воспринятое всегда там, где вещь, а не там, где воспринимающий, оно — в самих вещах, то есть вне сознания. Длительность целиком — в восприятии, охватывающем и воспринимающего, и воспринимаемого (в мышлении, охватывающем и мыслящее, и мыслимое и т.д.). Субъект и объект неразличимы и поэтому взаимозаменяемы. Что бы Бергсон ни пытался мыслить, он старается следовать линиям аргументации таким образом, чтобы возможно было представить мыслимое в непрерывности процесса, возвращающегося на себя, процесса, который одним своим движением конституирует длительность и ее форму. Мыслить гетерогенное как неделимое, а гомогенное как делимое, мыслить время как пространственное, а пространство как временное — все это значит мыслить с точки зрения длительности.

В соответствии с этим, из всего разнообразия характеристик длительности, встречающихся у Бергсона, попробуем выделить два вида длительности. Но заметим, что не следует смешивать *вид* длительности с ее *формой*: существует бесконечное множество форм, каждая из которых является частью живого времени мира, тогда как вид длительности — не более чем способ абстрагирования длительности в круговом движении, способ становления формы длительности, а не сама форма. Вот определения, которые мы находим у Бергсона:

«Та *длительность*, в которой мы видим себя действующими и где нам полезно, чтобы мы себя видели, — это длительность, элементы которой разъединяются и рядопологаются; но та *длительность*, в которой мы действуем — это длительность, где наши состояния сливаются друг с другом, и именно туда мы должны стремиться мысленно перенестись в том исключительном и единственном случае, когда мы размышляем о глубокой природе действия, то есть в теории свободы»⁷ (курсив наш. — Ю.П.).

Итак, одна длительность авто-дифференцирующаяся (та, которую мы наблюдаем извне), экстенсивная, *длительность по смежности*; другая — *интенсивная*, элементы которой взаимопроникают, *длительность по подобью*. Речь в данном случае должна пойти об уточнении опера-

ций мысли по отношению к образу кругового движения. Динамика кругового движения возникает за счет постоянства разрыва или дифференциации, т.е. овнешнения всех элементов, входящих в круговое движение или вовлекаемых в него. Можно сказать, что мы имеем дело то с расширяющейся длительностью (экстенсивной), то с сужающейся (интенсивной). Но не определяется ли такая динамика кругового движения мысли и все ею вызываемые трансформации некоторыми базовыми движениями? В таком случае мы полагаем, что первый вид длительности организуется на основе операции *раздвижения* (*écartement*), а второй – на основе операции *де-лимитации* (*dé-limitation*). Каждая операция представляет собой определенную перспективу на одно и то же круговое движение: его разрез на плоской поверхности (раздвижение) и проекция в глубину (де-лимитация). Эти операции обеспечивают возможность мышления с точки зрения длительности.

Раздвижение (Ecartement)

Наш выбор слова *écartement* в качестве термина, описывающего одну из фундаментальных операций, вводящих длительность как понятие, был определен несколькими факторами. Прежде всего, тем, что Бергсон часто использует слово *écart* там, где надо подчеркнуть существование различия, часто даже онтологического, например, в «Творческой эволюции» это понятие обозначает различие по природе между двумя жизненными или эволюционными направлениями – инстинктом и интеллектом, и более широко – между материей и жизнью, психическим и физическим, актуальным и виртуальным и т.д., то есть всевозможными противоположными тенденциями. Однако «*écart*» является не просто изначальной данностью, но определяется общей мыслительной операцией, следствием которой он является. Следуя логике французского языка, можно рискнуть предположить, что для обозначения этой операции как нельзя лучше подходит слово *écartement*. Дело в том, что французское слово *écartement* подразумевает сразу две области словарных значений: с одной стороны, это «раздвижение», «разнесение», «разделение» – то есть как раз та операция, которая приводит к установлению раздвига (*écart*), с другой – не менее важное значение, которое окончательно определило наш выбор в пользу данного термина – это «отстранение» или «удаление», то есть удаление на некоторое расстояние. Это второе значение дает ясно понять, что речь здесь идет о пространственном характере длительности по существу, то есть, о различии как способе пространственной дифференциации внутри самой длительности.

Введение операции *écartement* позволяет показать устройство дискурса Бергсона в определенном его срезе, относящемся к пониманию длительности как определенной формы мышления, мышления выстраивающего и обосновывающего границы между различными явлениями, точно так же как и полагающего границы самому себе. Итак, операция *écartement* выполняет двойную функцию. Во-первых, она отвечает за установление повсюду всевозможных различий, членений, схематизаций. Во-вторых, благодаря этой операции, становится возможным определить статус ряда других терминов, смежных с понятием *écart*, так же как и самого этого понятия. Такими терминами являются различные субстантивированные или вербальные формы, семантически сходные с глаголом «раздвигать»: так, термины разрыв (*coupure*), зазор (*fissure*), разрез или срез (*coupe*), интервал, дистанция и т.д. употребляются каждый в отдельном контексте размышления и несут свою смысловую нагрузку в зависимости от того проблемного поля, в которое они вписаны.

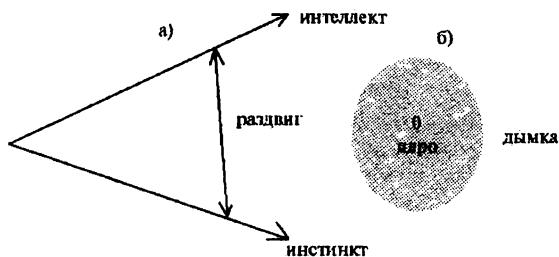
Поскольку операция раздвижения практикуется для дифференциации и анализа различных явлений *внутри* длительности, важно подчеркнуть, что между тенденциями у Бергсона существует не разрыв — хотя это и есть непосредственное словарное значение французского *écart*, — а скорее раздвиг, то есть речь идет не о полном отделении двух тенденций, а наоборот, о их виртуальном сосуществовании⁸. Для иллюстрации этого значения Бергсон зачастую использует образ дымки или туманности (*nébulosité* или *frange*):

«Мы показали, что интеллект отделился от более обширной реальности, но между ними никогда не было полного *разрыва* (*coupure*). Вокруг мысли, оперирующей понятиями, сохраняется туманная *дымка*, напоминающая о происхождении этой мысли. Более того, мы еще сравнили бы интеллект с твердым *ядром*, образовавшимся путем конденсации. Это ядро не отличается радикально от окружающей его текучей среды. Оно сможет в ней раствориться только потому, что сделано из той же субстанции»⁹.

«Эволюции всего лишь надо было развести (*écarter*) один от другого элементы [интеллект и инстинкт], которые первоначально взаимопроникали, для того, чтобы довести до конца их развитие»¹⁰.

«< ...>жизнь — это тенденция, сущность же тенденции есть развитие в форме пучка: одним фактом своего роста она создает расходящиеся линии, между которыми разделяется жизненный порыв»¹¹.

Таким образом, следуя за Бергсоном, мы можем представить смысл раздвига при помощи геометрической схемы. В одном случае речь идет о лучевой структуре или структуре пучка (а), в другом — об образе ядра и оболочки¹² (б):



Второе значение раздвига мы встречаем в «Материи и памяти», где его синонимами выступают интервал и дистанция.

Бергсон затрагивает вопрос о функции головного мозга и приходит к выводу о существовании определенного простого механизма в основании жизнедеятельности мозга. Речь идет о способе, каким мозг принимает и передает поступаемые раздражения. В то время как у примитивных позвоночных все организуется вокруг автоматической реакции, и раздражения, поступившие из окружающей среды, сразу же проходят через спинной мозг и превращаются в центробежные движения, вызывая реакции настолько же необходимые, насколько автоматичные, у высших позвоночных, таких как человек, центростремительные раздражения передаются не напрямую, а идут в обход, поднимаясь до коры головного мозга:

«Таким образом, роль головного мозга заключается то в том, чтобы провести полученное движение к органу выбранной реакции, то в том, чтобы открыть для этого движения всю совокупность двигательных путей и дать ему таким образом возможность наметить все возможные реакции, которые оно предполагает, расчленившись между ними и рассеяться. Другими словами, головной мозг представляется нам инструментом анализа по отношению к воспринятому движению и инструментом селекции по отношению к движению выполняемому»¹³.

Мозг, говорит Бергсон, «задерживает» (inhibe) движения, он может «дать соединение» или же «задержать его». А этот зазор или временная

задержка вводит разнообразие движений, начиная от движений наиболее необходимых и восходя к движениям менее необходимым, завершение которых может быть отложено на большее или меньшее время. Мозг участвует в нескончаемом потоке раздражений, выпущенных и полученных. Это узел, в котором сконцентрировано одновременно все бесконечное множество движений, распределяющихся затем в различных телесных реакциях.

В то время как мозг представляет собой момент задержания движения, то есть вводит временный *интервал*, тело отмечает собой то *расстояние* (distance), которое пролегает между ним, как частью материального мира, и другими вещами, составляющими этот мир. Фактически, тело, точно так же как и мозг, служит проводником движений, полученных от других вещей, и оно также не просто непосредственно передает эти движения, но их обрабатывает, то есть останавливает ненужные и удерживает полезные. Тело организует *дистанцию* относительно других вещей, и эта дистанция определяет степень его свободы и разнообразие возможных действий на другие тела. Тело и есть, по сути, сама эта дистанция. Однако установление дистанций одновременно является для тела реализацией механизма защиты, действие которого выражается в сопротивлении возможным влияниям со стороны окружающих вещей. Тело — это опосредующий образ и управлять оно способно только виртуальным, возможным движением, актуальное же движение его полностью поглощает, устраняя дистанцию между ним и вещами. Тело предстает в качестве дистанции в том случае, если действие вещей на него пока еще только возможно, и оно способно предвидеть их, а следовательно, и успеть подготовиться их отражать: « <...> это тело, подверженное, как все тела в природе, действию внешних причин, грозящих ему разрушением. Мы видели, что оно сопротивляется влиянию этих причин»¹⁴. «Расстояние, отделяющее наше тело от воспринимаемого предмета, таким образом, действительно показывает большее или меньшее приближение опасности, большую или меньшую близость исполнения желаемого»¹⁵.

Однако тело не только прокладывает дистанции, но и «ежементно <...> конституирует поперечный срез универсального становления»¹⁶, занимая в этом срезе центральное место. Образ среза, часто встречающийся в текстах Бергсона, выражает «пограничное» положение тела: это скорее тело-аффект, тело, претерпевающее постоянное изменение в процессе непрекращающегося становления, тело на грани дезинтеграции, разрушения собственной формы, но в то же время всегда — тело сопротивляющееся. Таким образом, тело в качестве «по-

движного среза» выступает у Бергсона уже только как порог, граница, разрез, а не как дистанция — это «место прохождения движения»¹⁷.

Если следовать дальше за рассуждениями Бергсона, мы увидим, что дистанция, в свою очередь, совпадает с охватом актуального восприятия, которое отражает расстановку и положение вещей по отношению к нашему телу. Это расстояние или дистанция между телом и вещью и есть восприятие, так как оно «показывает наше возможное действие на вещи и тем самым также и возможное действие вещей на нас»¹⁸. Бергсон делает вывод о чисто утилитарном характере восприятия, поскольку оно никогда не ориентировано на созерцание или познание вещей, но всегда направлено только на то, что интересует в данный момент тело, на что оно способно распространить свое влияние, что поддается в данный момент его воздействию, то есть восприятие — это функция действия. Формально восприятие появляется в момент задержки, отсроченного действия, всегда на месте возможного действия и только вместо него: «сознательное восприятие появляется в тот момент, когда воспринятое материей возбуждение не продолжается в виде необходимой реакции»¹⁹.

Таким образом, такие, по сути, квази-физиологические образы, как мозг и тело (а также и восприятие) служат объективными заместителями раздвига (*écart*). Раздвиг, не будучи ни в коей мере разрывом, свидетельствует не о дуализме в мышлении Бергсона, но наоборот, о способе различения и связывании через это различение.

Третьим случаем употребления операции *écartement* является так называемый «кинематографический механизм познания».

Подвергая жесточайшей критике сам принцип концептуального познания, Бергсон снова выступает с позиций длительности, которая теперь используется для обнаружения несостоятельности интеллекта как инструмента познания. В то время как тело «обрабатывает» реальность для лучшего освоения окружающего пространства, разум производит операцию по преимуществу интеллектуальную, ведущую к выхолащиванию всех возможных связей между вещами и к установлению схематического, абстрактного, оторванного от своего субстрата движения. Неподвижная точка зрения, принятая наблюдателем, — идеальная позиция для познающего интеллекта. В процессе такой операции для достижения целей познания применяется то, что Бергсон называет кинематографическим методом. Это практика раздвигания, доведенная до своего предела — раздвиг (*écart*) превращается теперь уже действительно в разрыв (*coupure*) — есть практика интеллекта, в основе которой лежит представление о *неподвижном снимке*:

«Жизнь – есть эволюция. Мы уплотняем известный период этой эволюции, превращая его в устойчивый снимок, который мы называем формой, и когда изменение делается настолько значительным, чтобы преодолеть блаженную инерцию нашего восприятия, мы говорим, что тело изменило форму. Но в действительности тело меняет форму каждое мгновение. Или, вернее, не существует формы, так как форма – это неподвижность, а реальность – движение. Реальное – это постоянная изменчивость формы: форма есть только мгновенный снимок с перехода»²⁰.

Интеллект является воплощенным образом такой фиксации или остановки. Ценность границы, предела и фиксируемого момента действительности неизмеримо высока для интеллекта, в этом вся его сила – разделять. Такая фиксация отдельной формы в целях ее досконального изучения всегда будет иметь дело только с мертвой формой. Изучение структуры этой формы происходит на основании констелляции искусственно вычленяемых элементов, которая обеспечивает возможность познания развития этой формы уже не во времени, т.е. диахронически, а в пространстве, то есть синхронически (или – в разрезе), причем последовательные фазы развития этой формы во времени представляются соположением различных элементов в пространстве. То есть такая картина отношений между совокупностью элементов представляют картину временного становления одного из элементов. Таким образом подвижное в длительности становится неподвижным в пространстве, а затем вновь помещается в искусственно созданное линейно-поступательное время. Кинематографическая аналогия Бергсона, которую он так настойчиво утверждает в конце «Творческой эволюции», дает на этот раз слишком резкую оппозицию между абстрактным, привносимым движением (то же движение киноаппарата, которое связывает разделенные моменты «реальности» в одно целое, т.е. в непрерывность становления, придавая неподвижному только видимость движения) – и органическим, спонтанным, становящимся порывом, движение которого нельзя постичь извне. Такое сравнение вызвано прежде всего недоверием, которое питал Бергсон по отношению к кинематографическому искусству. Однако совсем иную позицию занимает Бергсон в отношении искусства *par excellence* – в особенности, в том, что касается живописи. Нам предстоит выяснить теперь, как, на основании той концепции искусства, которую предлагает Бергсон, возможно проследить становление другой, немаловажной для понимания структуры длительности, операции.

Де-лимитация (*dé-limitation*)

В переводе на русский язык *délimitation* означает ограничение или разграничение, то есть установление границ, и мы действительно встречаем это слово у Бергсона в его общепринятом значении. Однако важно заметить, что там, где Бергсон говорит о разграничении (четвертая глава «Материи и памяти» так и называется: «О разграничении и фиксации образов для представления»), он ставит всегда следующий вопрос: не как зарождается восприятие, но как оно ограничивается? Или — не как сохраняются воспоминания, а почему «вспоминаются» скорее одни воспоминания, чем другие — как происходит их отбор? Такое разграничение, как мы уже видели, связано с необходимостью действовать: воспоминание должно быть полезно в условиях совершаемого действия, оно должно подсказывать, призывая на помощь прошлый опыт, при выборе той или иной реакции; тем самым оно также определяет и ограничивает восприятие. Но что происходит, если действие перестает зависеть от окружающего мира, а восприятие становится незаинтересованным? Границы снимаются, действие становится неопределенным. Субъект действия больше не имеет определенной устойчивой позиции, не подчиняется определенному плану действия, но как бы вписывает себя в виртуальный план действия. Этот виртуальный план неотличим от субъекта — в отличие от операции *écartement*, где субъект пытается контролировать область актуальных действий (не виртуальных), т. е. расчленять, упорядочивать, представлять и т.п. Чтобы подчеркнуть этот момент перехода или даже смены планов, нам показалось необходимым ввести французское слово *délimitation*, но в значении *dé-limitation*, то есть как от-граничение: снятие, упразднение границ, выход за границы. И, конечно, нам важен здесь не просто отрицательный аспект (этот смысл выражает другая глагольная форма — без-граничное (*illimité*) как действительное отсутствие границ), а именно выход за границы, переход как преодоление границ. Изменяя обычный смысл этого слова на прямо противоположный, мы руководствовались тем лингвистическим фактом, что в подавляющем большинстве французских слов отделительная приставка *de* передает смысл именно от-соединения, рас-соединения, от-деления, и т.д. — точно так же, как в русском языке приставка «от», а в немецком «ent»²¹. Таким образом, возвращаясь к морфологии этого слова, мы получаем как раз именно такое значение, которое нам нужно и которое выражает суть данной операции: *de*-лимитация.

Де-лимитация занимается составлением возможных или виртуальных планов действия. Реальность (будущего актуального действия) как бы раскраивается на множество планов и заново сшивается, вырезается и вычерчивается, контурируется и т.п. Итак, это операция по интеграции, она должна заново сшить то, что было раскроено: «Но разрезавши, нужно сшить. Дело идет теперь о том, чтобы из сверхчувственных идей и инфрачувственного небытия восстановить чувственный мир»²². Бергсон с удовольствием прибегает к образам, заимствованным из, если так можно выразиться, жаргона закройщиков и портных: кроить, разрезать, сшивать заново, а также раскраивание, вырезание, декупаж²³ и т. п. Хотя нередко случается так, что одни и те же термины используются у Бергсона в двух различных смыслах: то они применяются по отношению к пространственному представлению длительности, то, наоборот, начинают обозначать дополнительные моменты внутри самой длительности.

С введением операции де-лимитации обнаруживается еще одно фундаментальное различие: между *формой* и *фигурацией*. Если в результате операции *écartement* мы всегда имеем дело с отдельными, независимыми *формами*, будь то формы, ограничивающие восприятие, — видимые очертания, формы предметов, или формы умопостигаемые, выражающиеся в отдельных понятиях, то операция де-лимитации *находится у истоков фигурации* — совокупности почти неразличимых форм, состоящих в отношении взаимопроникновения. Операция де-лимитации создает фрагменты непрерывности, т. е. фигуры, которые «содержат» соответствующую, не сводимую к себе форму длительности, так что каждая фигурация естественным образом ограничивается. Однако сущность фигурации — не в строгости и стабильности формы, а в способности эту форму преодолеть. Фигурация — это совокупность форм, спаянных вместе настолько, что отчетливо фиксированные границы пропадают и каждая форма служит дополнительным элементом для другой формы; таким образом, не только актуальная настоящая форма дополнительна, но также каждая возможная идеальная, виртуально присутствующая форма может быть дополнительной. Приведем ряд цитат, которые позволят нам увидеть действие операции *dé-limitation* в той полноте значений, которые придавал ей Бергсон:

«От галопа лошади наш глаз воспринимает главным образом характерное положение, существенное или, скорее, схематичное, *форму, которая как будто бы распространяет свои лучи на весь цикл движений* и таким образом создает темп галопа: именно это положение скульптурно отобразено на фресках Парфенона. Момен-

тальная же фотография изолирует любой момент; для нее все они одинаковы, и галоп лошади распадается для нее на какое угодно число последовательных положений, вместо того, чтобы соединиться в единое целое, которое блеснуло бы в особое мгновение²⁴ и осветило собой весь цикл»²⁵ (курсив наш. — Ю.П.).

И вот комментарий Мерло-Понти, повторяющий ход мысли Бергсона (даже удивляющийся совпадениями, словно перед ними была одна и та же картина):

«И почему, напротив, лошади Жерико несутся по полотну, занимая при этом положения, которые ни одна скачущая галопом лошадь никогда не занимает? Дело в том, что лошади «Дерби а Эпсоме» позволяют мне увидеть обретение телом почвы под ногами, а по логике тела и мира, которая мне хорошо известна, обретение пространства есть вместе с тем обретение длительности. Роден в связи с этим глубоко заметил, что «именно художник правдив, а фотография обманчива, так как в реальности время непрерывно». Фотография оставляет открытыми мгновения, которые сразу же перекрываются напором времени, она разрушает прохождение, наложение, «метаморфозу» времени, живопись же, в противоположность этому, делает их видимыми, поскольку изображение лошадей на полотне, имеющих по одной ноге в каждый момент времени, содержит искомый «переход от здесь к туда. Живописец ищет не внешние проявления движения, но его *тайные шифры*. Эти тайные шифры еще более subtilны, чем те, на которые обращает внимание Роден, говоря, что всякая плоть, даже плоть мира, испускает вокруг себя излучение. Однако к чему бы в зависимости от эпох и школ ни обращалась живопись в первую очередь — к изображению движения или неподвижности, она никогда не может полностью устраниться от проблемы времени, так как всегда пребывает в чувственно-телесном»²⁶ (курсив наш. — Ю.П.).

Что же представляет собой картина, претендующая передать нам эффект подлинного движения (длительности некой формы)? Изображаемая художником скачущая лошадь производит эффект действительного полета, т.е. представляет собой такую фигуру движения, в которой форма теряет свое превосходство над ним. Власть пространственного образа упразднена в пользу темпорального изменения. В том же самом смысле, в каком мы говорим о *фигуре*, можно говорить о *контуре*, *очертании*, *наброске*, *рельефе*²⁷ и т.п. Примеры из живописного искусства дают нам вполне четкое представление о том, что, собствен-

но, относится к этой операции (или может относиться): *как* она может производиться и с опорой на *что*? Контур удерживает в себе именно то движение, которое находится в самих непрерывно становящихся вещах, между которыми границы мерцающие и нетвердые; контуром художник вписывает себя в то движение, которое соединяет между собой вещи в едином потоке живого становления. Но для этого вписывания и создания фигураций бытия необходимо, по крайней мере, одно условие: изначальная свобода движения — не ограниченного извне никакими объектами мира. Нужен центр предполагаемого движения, но не центр управления, а центр возможного выбора движения: «Чтобы продвинуться вперед вместе с движущейся реальностью, нужно было бы переместиться в нее²⁸». Ведь художник, рисуя скачущую лошадь, включает себя, свой телесный опыт в линию лошади, т.е. отказывается от самого себя ради выбора определенного движения, от которого будет зависеть достоверность изображения. Он вводит *время*:

«<...>для художника, который рисует картину, извлекая ее из глубины своей души, время не будет чем-то второстепенным. Оно не будет таким интервалом, который можно было бы удлинить или укоротить, не изменяя его содержания. Длительность работы является здесь составной частью самой работы. Сжать ее или расширить означало бы изменить разом и психологическую эволюцию, которая ее наполняет, и изобретение, являющееся пределом этой эволюции. Время изобретения составляет здесь единое с самим изобретением. Это есть развитие мысли, меняющееся по мере своего осуществления. Словом, это жизненный процесс, — такой же, как созревание идеи».²⁹

Чтобы понять значение инстанции времени, рассмотрим одно понятие, которое Бергсон вводит в самом начале «Материи и памяти». Это топически определяемое понятие: *зона (или центр) индетерминации*, которое относится к операции де-лимитации примерно так же, как раздвиг относится к операции раздвижения — то есть является ее следствием (эффектом). При операции де-лимитации субъект задается как подвижный и скользящий центр индетерминации. Такая свобода движения является прерогативой исключительно человеческой личности, для которой свободное действие является выражением ее индивидуальной длительности: еще в первой книге Бергсона «Опыт о непосредственных данных сознания» мы находим достаточно подробно обсуждаемое философом понятие свободы, свободы выбора действия, из которого следует, что свобода необходимо должна соотноситься с

длительностью, так как только внутри длительности возможно свободное действие. Поэтому длительность может интерпретироваться как «<...> динамический ряд состояний, которые взаимопроникают и углубляют друг друга и путем естественной эволюции превращаются в свободное действие»³⁰. Однако в «Материи и памяти», где впервые появляется понятие индетерминации, оно имеет достаточно узкую трактовку в связи с определенным контекстом употребления. Прежде всего, Бергсон указывает на функционирование индетерминации как на способность выбора полезного действия. Поскольку зона — это прежде всего метафора пространственная, она может быть измерена ровно в той степени, в какой ее границы совпадают с границами соответствующего восприятия:

«<...> та доля независимости, которой располагает живое существо или, как мы бы сказали, та зона индетерминации, которая окружает его активность, позволяет ему а priori определить число и удаленность взаимодействующих с ним предметов»³¹. «Исходя из этой индетерминации как факта, мы можем сделать вывод о необходимости восприятия, то есть меняющегося отношения между живым существом и влияниями на него со стороны интересующих это живое существо более или менее отдаленных предметов»³²; «...восприятие располагает пространством строго пропорционально времени, которым располагает действие»³³.

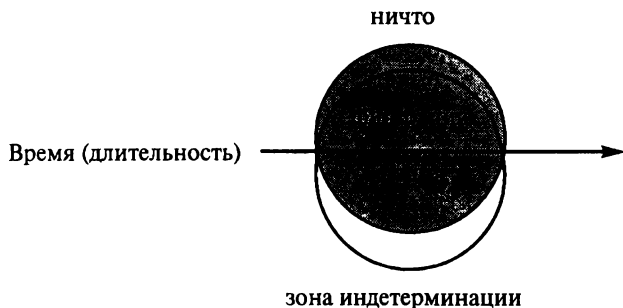
Горизонт восприятия выстраивается, исходя из приближенности действия, из того, насколько незамедлительна последующая реакция. Поэтому зона вместе с восприятием в данном случае является функцией действия — что отсылает нас к функции тела, которую мы обсуждали в предыдущей части. Однако, вводя понятие зоны, Бергсон подчеркивает и совсем другой аспект — временной, когда способность совершать выбор обосновывается через существование изначальной абсолютной свободы. Различие состоит в том, что время не является более функцией действия, но его сущностью, оно его определяет точно так же, как нашу личность определяет та эволюция, которую мы проделали в процессе нашего развития. И если зона индетерминации — это область свободы, выкраиваемая живым существом внутри материально детерминированного мира, и она определяется всегда топически, то условие существования этой зоны и будет областью свободы, спонтанностью, безотносительно к границам самой зоны³⁴. «<...>мы свободны, когда наши действия исходят из всей нашей личности, когда они ее выражают, когда они имеют то *неопределенное сход-*

ство с ней, какое мы обнаруживаем порой между художником и его произведением»³⁵ (курсив наш. — Ю.П.). В художественном творчестве индетерминация уже больше не связана нерасторжимыми узами с пространством и не обязана следовать импульсам окружающего мира. Практической стороны жизни больше не существует: художник не действует, он творит. Между восприятием (вернее тем, что видит художник) и актом творчества существует некий продуктивный вакуум (*ничто*):

«Художник находится перед полотном, краски положены на палитру, модель позирует; мы все это видим, мы знаем и приемы художника: можем ли мы предвидеть, что получится на полотне? Мы владеем элементами проблемы; мы знаем отвлеченно, как проблема будет решена, ибо портрет, конечно же, будет походить на модель, а также и на художника; но конкретное решение приносит с собой то *непредвидимое ничто*, которое составляет все в произведении художника. Это ничто и занимает время. При полном отсутствии материи оно творит самое себя как форму. Прорастание и цветение этой формы совершается в течении несократимой длительности, от них неотделимой»³⁶ (курсив наш. — Ю.П.).

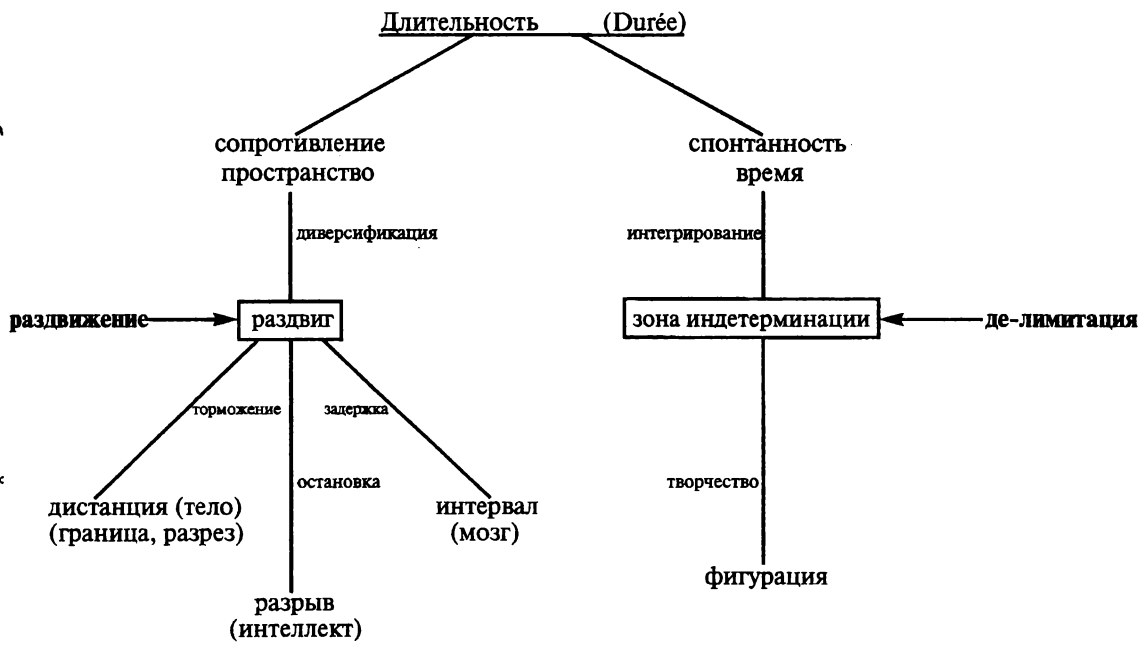
Остановим наше внимание на этом *непредвидимом ничто*, которое и есть *время*, рождающее форму произведения. Мы предполагаем, что именно с ним и «работает» художник, именно оно и составляет план необходимой и завершенной в себе длительности произведения (предуготовляемого к последующему созерцанию). Другими словами, сам художник должен обладать возможностью совершать свою «работу» непредвидимо для самого себя, т.е. обладать изначальной, можно даже сказать, *абсолютной* свободой изобретения (творения). «Ничто» означает отсутствие предполагаемого плана творения, той реальности, с которой могла бы быть снята копия, — того, чему можно было бы подражать. Разрыв между творческим актом художника и той материей, с которой он имеет дело, это — неведение, которое всегда отделяет прошлое от будущего, и то рождение бесконечно нового, которое совершенно невозможно предсказать, особенно в том, что касается сферы свободного творчества.

Следуя аргументативному порядку Бергсона, составим схему, которая могла бы проиллюстрировать формальный процесс создания художественного произведения:



Ничто — это чистая свобода, но зона индетерминации (непредопределенности) о-граничивает область этого ничто и, таким образом, рождает форму через «непрекращающееся творчество непредвидимо нового». Зона отражает сферу ничто в психологическом измерении длительности художника. Траектория его взгляда следует по кругу, проходя через «ничто» и возвращаясь на себя. Это круговое движение отмечает ограничение восприятия, исходя из новой формы, которая в этот момент зарождается. Взгляд — мазок кисти — возобновленные движения — таковы основные элементы цикла. Но рождение формы, процесс творчества всегда зависит от времени: движение, сталкивающееся со временем, никогда не может быть завершено, и форме, которая является воплощением времени, удастся удержать это движение, только позволяя ему увлечь себя. Таким образом, она практически теряет самое себя, но зато сохраняет свои временные характеристики. Чуть только форма, одним своим появлением, прервала движение, как оно опять продолжает свой путь, изменяя эту форму, препятствуя ее застыванию и кристаллизации, пополняя ее другими формами, ежесекундно вновь рождающимися. Происходит разрыв формы там, где она встречается со временем; из самого этого разрыва начинает вырисовываться другой круг, замыкающийся действием художника, и этот круг накладывается на предыдущий. Итак, образуется новая форма, которая, касаясь предыдущей формы, изменяет ее и изменяется при этом сама. Результатом подобного наложения является единая, преобразованная форма, которая образует уже (кон)фигурацию. Картина — это, таким образом, фигурация движения, то есть от-граничивание формы — преодоление ею собственных границ. Вот так вкратце можно было бы, руководствуясь предложенной схемой, описать процесс образования фигурации в результате работы художника, с одной стороны, и правил восприятия изображенного движения, с другой.

Таблица I.



Комментарии

- 1 Концепция данной статьи сложилась под влиянием семинаров, прошедших в 2002 году в секторе аналитической антропологии Института философии РАН и посвященных разработке теории «произведения».
- 2 *Бергсон А.* Собрание сочинений. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М., Московский клуб, 1992. С. 93.
- 3 Там же. С. 291.
- 4 Наиболее яркие примеры использования этой модели можно найти в «Материи и памяти». Например, Бергсон изображает схему конуса для более убедительно-го представления взаимодействия двух областей человеческого опыта – субъективной и объективной. Так описывается многоплановость переходов от вершины пирамиды (конуса), представляющей точку соприкосновения тела с миром, к ее основанию, которое составляет вся совокупность субъективного человеческого опыта – область памяти. Между этими двумя пределами постоянно осуществляется движение: из глубины на поверхность (стремящиеся актуализоваться воспоминания) и, наоборот, с поверхности вглубь (актуальные переживания, оседающие в виде пассивных воспоминаний). Помимо визуальных схем и планов, излюбленных приемов доказательства Бергсона, он применяет и разнообразные мыслительные конструкции, которые разрабатывает в основном в своих методологических эссе, таких как «Введение в метафизику», «Интеллектуальное усилие» или «Введение в «Мысль и движущееся»: например, понятие динамической схемы – механизма познания, обеспечивающего циркулярное движение от интеллектуальной схемы (или идеи) к образам, в которых она разворачивается, и обратно. Таким образом, Бергсон прибегает к графеме круга для описания топически довольно сложных движений, которые ведут к установлению принципа действия той или иной формы длительности для каждого отдельного опыта.
- 5 *Бергсон А.* Собрание сочинений. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. С. 223.
- 6 Там же. С. 295.
- 7 Там же. С. 277.
- 8 На эту особенность мышления Бергсона обратил внимание Гастон Башляр. Мысль Бергсона не допускает разрывов и зияний, она не диалектична и исходит скорее из представления о полноте опыта, то есть о полноте или непрерывности длительности: что отличает длительность, так «это характер дополнительности, присущий определенным оппозициям. Отсутствие одной формы автоматически означает присутствие другой, кроме того, сбой в одной функции сразу приводит в действие другую функцию, которая противоположна по своему

действию тем примитивным процессам, которые только что потерпели неудачу. <...> таким образом неудача остается частичной, поверхностной, поправимой. Она не может помешать непрерывному глубинному успеху бытия как такового» (*La dialectique de la durée*. P.: PUF, 2001. С.5.).

- 9 Бергсон А. Творческая эволюция. М., Канон-пресс. Кучково поле, 1998. С. 200.
- 10 Там же. С. 185.
- 11 Там же. С. 121.
- 12 Ср.: «Ядро сознания работает в одном направлении, его края – в другом; и наступает такой момент, когда эти края получают перевес над ядром и, в свою очередь, становятся центром. То, с чем мы себя отождествляем в понятиях и что мы называем нашей мыслью в данное время – есть центр; но наше *полное* я есть все поле сознания, со всеми этими неопределенно мерцающими, подсознательными возможностями усиления, которые мы можем только смутно чувствовать, и к анализу которых мы даже не можем приступить» (Джемс У. Вселенная с плюралистической точки зрения. М., Космос, 1911. С. 159).
- 13 Бергсон А. Собрание сочинений. Т. I. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. С. 175.
- 14 Там же. С. 192.
- 15 Там же. С. 192.
- 16 Там же. С. 255.
- 17 Там же. С. 203.
- 18 Там же. С. 192.
- 19 Там же. С. 176.
- 20 Бергсон А. Творческая эволюция. С. 291.
- 21 Приставка *dé* имеет два порядка значений: либо она «выражает отрицание того, что выражено сопоставляемым с ним словом», либо «в глаголах, сопоставляемых с существительными, выражает устранение, лишение чего-либо», а именно того, что выражено этим существительным, лежащим в основании глагольной формы (См.: Новый французско-русский словарь. Под ред. В.Г. Гака. К.А. Ганшиной. М., Русский язык, 1994).
- 22 Бергсон А. Творческая эволюция. С.312.
- 23 В своей интерпретации философии Бергсона Жиль Делез уделяет большое внимание этим образам. Определяя философию Бергсона как философию различия, он разводит две операции – декупажа (*découpage*), раскраивания и перекраивания – наложения (*recouvrement*). В первом случае речь идет об идеальном разделении двух тенденций, одной актуальной, другой виртуальной по ту сторону реального опыта, а во втором – в процессе актуализации виртуального происходит уже формирование реальной вещи в опыте. («Бергсонизм» // Делез Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М., PerSe, 2000).

- 24 В своей книге «Image-mouvement» Делез характеризует «особое мгновение» (*instant privilégié*) как истинный смысл движения. Это не какая-то отдельная поза, не положение, а квинтэссенция движения как такового, которое имеет отношение не к пространству, а к идеальному порядку времени. Это качественный момент движения, имманентный ему. Наличие таких сингулярных, по определению Делеза, моментов и дает возможность восстановить движение согласно его внутренним сочленениям (*lignes d'articulations*). (Кино 1. Образ-движение//Кино. М., Ad Marginem, 2004) Ср.: «Линия, пройденная движущимся телом, может быть разложена каким угодно способом, потому что она не имеет внутренней организации. Но всякое движение имеет внутреннюю сочлененность. Это или один неделимый скачок (который может, впрочем, занимать очень долгое время), или ряд неделимых скачков» (Творческая эволюция. С. 298).
- 25 Бергсон А. Творческая эволюция. С. 316.
- 26 Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX в. М., 1995. С. 247–248.
- 27 Ср.: «Так видимый рельеф предмета соответствует совокупности стереоскопических снимков с него, сделанных со всех точек зрения; и вместо того, чтобы видеть в рельефе рядоположение твердых частей, можно также рассматривать его как созданный из *взаимной дополнителности* этих общих снимков, данных каждый целиком, как неделимый, отличающийся от других и, однако, представляющий одну и ту же вещь. Целое, то есть Бог, есть для Лейбница тот самый рельеф, а монады — это плоские изображения, дополняющие друг друга: вот почему Бог определяется им как «субстанция, не имеющая точек зрения», или как «универсальная гармония», то есть взаимная дополнителность монад» (Творческая эволюция. С. 333).
- 28 Бергсон А. Творческая эволюция. С. 295.
- 29 Там же. С. 323.
- 30 Бергсон А. Собрание сочинений. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. С. 124.
- 31 Там же. С. 176.
- 32 Там же. С. 177.
- 33 Там же. С. 176.
- 34 Еще в самом начале своей преподавательской деятельности в одной из лекций, посвященной понятию свободы у Канта, Бергсон использует образ круга для описания частичной детерминации свободного действия: «<...> условия, вместо того, чтобы полностью определять феномен, ограничиваются тем, что очерчивают вокруг него определенные границы, за которые он не смог бы выйти, но внутри которых есть место для множества возможных детерминаций. Если даны А и В, то существует определенный круг С, внутри которого про-

изойдет феномен С и в пределах которого он может варьироваться, однако природа и величина этого следствия не могут быть полностью определены». (Bergson H. Cours I. Leçons de psychologie et de métaphysique. Clermont-Ferrand. 1887–1888. P., 1990. P. 247).

35 Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. С. 125.

36 Бергсон А. Творческая эволюция. С. 323

Екатерина Смирнова

ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА-ВОЛКА КЛАССИЧЕСКИЙ СЛУЧАЙ В ПСИХОАНАЛИЗЕ ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Существует множество рассказанных и рассказываемых историй. Среди интереснейших тем для истории – жизнь самого рассказчика, и здесь есть немало возможностей построения повествования, выбора слушателя и обоснования необходимости поведать свою историю. Одна из таких возможностей имеет в виду, прежде всего, терапевтическую цель, она реализуется во вполне определенной ситуации и следует более или менее строгим правилам; именно таков образ действия психоанализа при работе с пациентами.

Анализируемый рассказывает аналитику о себе самом, о своей жизни. Такая аналитическая ситуация предписывает определенные правила и устанавливает рассказу определенные границы. Правила для рассказчика: быть искренним, говорить все, что приходит в голову, не позволять себе считать что-то неважным. Ограничение же состоит в том, что даже несмотря на полную честность и прямоту рассказчик не может рассчитывать на то, что аналитик поверит ему и что история так и останется в том виде, в котором он ее первоначально преподносит. Аналитик не является просто слушателем.

В ходе анализа предметом рассказа является жизнь пациента, однако время от времени аналитик занимает место рассказчика, а пациент выслушивает предположения о значении того или иного факта/воспоминания, его вниманию предлагается хронологическое резюме некоторого периода времени, в конце концов, даже объяснения того, что же, на самом деле, произошло. Смена ролей в процессе рассказа и есть одна из основных особенностей истории в психоанализе: с точки зрения пациента, это история о нем самом, рассказанная с помощью другого человека (и для него), в каком-то смысле, одновременно рассказанная этим человеком ему самому, может быть, даже записанная им.

В самой структуре такого рассказывания заложено присутствие не только самого первоначального рассказчика-пациента, но и аналити-

ка-слушателя, включаемого в историю в переносе, когда он становится, фактически, одним из действующих лиц. Как мы увидим, перенос с трудом поддается обработке, затягивает анализ, что, в каком-то смысле, передает нежелание расставаться со слушателем/рассказчиком, с самим процессом рассказа.

Терапевтический эффект возникает во многом при восстановлении полной картины заболевания, забытой истории жизни. Но эта, возможно, самая полная история расслаивается, и из нее выделяются другие истории: история детства (где лежат причины заболевания), история самого заболевания (которая и привела к необходимости рассказывать) и история лечения (собственно, история рассказывания).

Все эти нюансы отчетливо видны на примере одного из случаев, записанных Зигмундом Фрейдом, к которому мы и хотели бы обратиться.

Работа «Из истории одного детского невроза»¹ относится к ряду описаний случаев, признанных классическими для психоанализа. Ее герой впервые пришел к Фрейду в феврале 1910 г. и проходил у него анализ, который был сочтен Фрейдом законченным в июле 1914 г. История болезни была записана практически непосредственно после окончания лечения², но была опубликована только четыре года спустя, причем, перед публикацией было внесено мало изменений — добавлены лишь несколько коротких отрывков. Еще одно небольшое добавление, занявшее одну страницу, было сделано в 1923 году: это хронология приведенных в истории событий, от рождения пациента до последних вспышек невроза навязчивости, а также сообщение о нескольких месяцах дополнительной аналитической работы, проведенной в 1919 г. в связи с непреодоленным переносом. Заметим, что приведение хронологии указывает на выстраивание временной линии событий, которые в первоначальной истории путаются и наслаиваются друг на друга, отсылают друг к другу не только во временной связи и даже забываются.

Эта работа представляет собой один из замечательных примеров аналитической практики, дающий широкой публике представление об образе работы, но и весьма ценимый в кругу психоаналитиков как образец документирования истории болезни. Конечно, существует значительное количество работ, посвященных, скорее, техническим и общим теоретическим вопросам, или же отдельным психическим феноменам. Так, в «Толковании сновидений» феномен сновидения рассматривается Фрейдом во всех возможных аспектах: определяется его цель — осуществление желания; проясняются его источники и материал, изменения, происходящие с материалом в результате работы

сновидения; наконец, устанавливаются его функции и сопровождающие его процессы. Однако ясно, что все рассуждения теоретического характера не имели бы такой убедительной силы без сновидческого материала, не говоря уже о том, что только на нем они и могут базироваться. Книга начинается с образца анализа толкования сновидения, к которому уже примыкают разъяснения того, почему и как такой анализ возможен. Каждый из теоретических аспектов, в свою очередь, иллюстрируется множеством примеров. То же самое можно сказать и про другие работы Фрейда, такие как «Психопатология обыденной жизни», «Остроумие и его отношение к бессознательному», посвященные технике толкования определенных феноменов и их природе, но затрагивающие также и общие вопросы строения психики и с топографической, и с динамической точек зрения.

Однако не следует забывать, что, хотя психоанализ легко обнаруживает значение этих психических феноменов в повседневной жизни, основной интерес все же представляет их значение в лечении. В историях болезни объекты техники толкования (воспоминания, сновидения, оговорки, поведение пациента и т.д.) рассматриваются в своей совокупности, со всеми взаимными влияниями и связями, в более живом контексте. Последовательное лечение, если оставить на время в стороне его терапевтическую цель, позволяет на основе отдельных фрагментов, поддающихся толкованию, восстановить непрерывность психических событий. Более полная картина внутренней жизни передает, кроме того, общее направление развития личности, характерное для того или иного типа заболевания, позволяет проследить судьбу и превращение воздействия влечений в более продолжительный период времени. С другой же стороны, именно работа с пациентами дает возможность выявить значение определенных психических процессов и переживаний и сформулировать основные принципы и механизмы, знание которых, в свою очередь, упрощает последующее проведение анализа.

В текстах психоаналитической теории особое место занимают подробные письменные сообщения об отдельных случаях. Вообще, каким образом происходит обучение для практических последователей психоанализа? Каждый будущий аналитик должен пройти учебный анализ, чтобы нейтрализовать искажающее влияние, которое могут оказывать его собственные комплексы, и, что гораздо важнее, чтобы познакомиться с техникой работы изнутри и приобрести особую уверенность в существовании бессознательных процессов. Таким образом, чтобы суметь стать рассказчиком-аналитиком, сначала нужно по-

быть рассказчиком-пациентом, понять, почему история бывает такой путаной, отчего нужны такие усилия по ее упорядочиванию, в общем, чтобы суметь помогать рассказывать истории другим, необходимо сначала поведать свою историю.

Подобная убежденность совершенно необходима врачу, тем не менее, письменные случаи Фрейда имеют особое значение, продолжая служить образцом работы для психоаналитиков. К самым известным из них относятся: пять историй болезни в «Очерках об истерии», «Фрагмент анализа одного случая истерии», «Анализ фобии пятилетнего мальчика», «Заметки об одном случае невроза навязчивости», «Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи» и «Из истории одного детского невроза». Все эти тексты имеют свою собственную историю (что становится еще одной категорией истории, «историей текста»), так же как и каждый из случаев обладает своими особенностями не только в том, что касается личности пациентов, но и, так сказать, с технической точки зрения.

Из пяти историй болезни в «Очерках об истерии» (1895) одна написана Брейером, а остальные — Фрейдом. Пациентка Брейера «Анна О.» начала страдать от галлюцинаций, ухаживая за своим отцом. Разговоры с профессором и попытки вспомнить забытые воспоминания (с помощью гипноза), помогающие избавиться от симптомов, она называла «лечением разговорами». Фрейд, которому пациентка «перешла по наследству», придавал особое значение тому, что «истерики страдают от воспоминаний», но упрекал своего коллегу в недооценке сексуальных факторов в заболевании, тем не менее, всегда отдавая должное «катарсическому методу» Брейера как предшественнику психоанализа³. В четырех случаях, представленных Фрейдом, показывается постепенное развитие техники лечения разговором и гипнозом (отказ от которого происходит уже в третьем из них), также связанной с воспоминанием о пережитом, а в последнем из них повествуется о девушке, причиной тревожного состояния которой послужил сексуальный эпизод, пережитый в детстве.

Молодая девушка под именем Дора из «Фрагмента анализа одного случая истерии» (1905) попала на сеансы к Фрейду по настоянию отца. Запутанные отношения между родителями и друзьями семьи привели ее к столкновению сексуального характера с взрослым мужчиной. Фрейд, с помощью довольно смелых гипотез и выводов, находит подоплеку ее заболевания в нежелании признаться себе в сексуальном влечении, в том числе, в эмоциях, перенесенных на него самого, впервые прибегая к представлению о переносе.

Пациентом в «Анализе фобии пятилетнего мальчика» (1909) был маленький сын Макса Графа (знакового и почитателя Фрейда) который испытывал страх перед лошадьми, превратившийся после рождения младшей сестры в довольно тяжелые состояния страха. Общаясь с «маленьким Гансом» через посредство его отца, Фрейд открыл, что причиной недомогания были Эдипов комплекс и ревность по отношению к младшей сестре, доказав тем самым наличие детской сексуальности.

«Заметки об одном случае невроза навязчивости» (1909) подтверждают теорию Фрейда о сходной структуре навязчивых действий и религии. Пациент, описанный Фрейдом в этой работе, получил известность как «человек-крыса» из-за обнаруженной связи этих животных почти со всеми его сознательными и бессознательными переживаниями, один из слоев которых восходит к инфантильным фантазиям, имеющим сексуальный подтекст.

В «Психоаналитических заметках об одном автобиографически описанном случае паранойи (*Dementia paranoides*)» (1911) Фрейд обращается к обсуждению вопросов защитных механизмов, проекции, механизмов подавления и гомосексуальности на материале известных заметок Пауля Шребера «Мемуары о моем нервном заболевании».

Каждый из указанных случаев занимает свое место в ряду историй болезни и иллюстрирует свой аспект психоаналитической практики, так что все в целом они отражают практически полную картину возможностей интерпретации личной истории. Описание ранних случаев у Брейера и Фрейда демонстрируют постепенное развитие техники и теории, с одной стороны, поиски общей основы психических расстройств, постепенно ведущие к предложению пациентам определенных интерпретаций, с другой стороны, открытость их пожеланиям по поводу проведения анализа, как это было в случае «Эмми фон Н.», настаивавшей на том, чтобы врач ее не прерывал и позволял рассказывать то, что она считает нужным. Это еще не устоявшийся анализ, подверженный колебаниям, нодвигающийся вперед в поисках истины.

В анализе рассказов «маленького Ганса» о своих сексуальных интересах и страхах зародилось направление детского анализа. Этот случай не только призван доказать существование детской сексуальности, но также составляет часть размышлений о том, когда зарождается невроз и когда его следует лечить. В своих воспоминаниях Герберт Граф, скрывавшийся под псевдонимом Ганса, рассказывает о еще одной встрече с профессором Фрейдом спустя несколько лет, когда он был уже молодым 19-летним человеком. Профессор был рад видеть доказа-

тельства своей правоты в здоровом и цветущем юноше⁴. Материал, имевшийся в распоряжении Фрейда, состоит, в основном, из пересказов отца о переживаниях сына, но, несмотря на отсутствие продолжительного и последовательного контакта с ребенком, Фрейд отвел этому случаю важное место – место иллюстрации ранних процессов развития личности, работа с которыми у невротиков происходит на сеансах в форме воспоминания.

Анализ мемуаров Шребера показывает возможности интерпретации психической жизни на основе текста и при полном отсутствии личного контакта. В некотором смысле, к этому же ряду можно было отнести, например, «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» или «Детское воспоминание из Поэзии и правды», посвященное Гете. В двух последних случаях речь, разумеется, не идет о психическом заболевании, даже о более-менее продолжительных биографических описаниях, но, тем не менее, интерпретация, подобно мемуарам Шребера, также происходит в отсутствие многих обстоятельств, типичных и важных для общения во время сеанса (например, повторение, возвращение одних и тех же воспоминаний, перенос и т.д.).

В «Заметках» о Шребере разбирается случай паранойи; работа о «человеке-крысе» посвящена неврозу навязчивости; «Дора» была истеричкой. Эти случаи фиксируют особенности структуры различных психических расстройств и заболеваний, обнаруживая сходные механизмы и процессы, но и открывая различные направления движения энергии влечений, результирующихся в характерном для каждого диагноза своеобразии.

Интересующая нас работа «Из истории одного детского невроза» более всего сходна с историями о «Доре» и «человеке-крысе» своей основательностью и подробным рассмотрением множества частных случаев, а также тем, что все эти люди проходили анализ у Фрейда лично. Редактор полного и тщательно прокомментированного издания трудов Фрейда⁵ Джеймс Стрейчи говорил, что у Фрейда это «наиболее тщательно написанная и наиболее важная из всех историй болезни», Эрнст Джонс называл ее «несомненно, лучшей в этом ряду»⁶. Но некоторые моменты, которые мы попробуем выявить, ставят ее в особое положение, впрочем, некоторые из особенностей, появившихся впервые в этом анализе, расширили затем свое значение до общепринятых в психоанализе техники и интерпретации.

В 1910 г. к профессору Фрейду пришел молодой человек 23-х лет, страдавший с 18-ти лет от серьезного психического расстройства. Но профессора особенно заинтересовало то, что этот юноша пе-

ренес в детстве невроз, последние симптомы которого можно было наблюдать в возрасте 8 и 10 лет. Письменное сообщение об этом случае ограничивается именно этим детским неврозом, что позволяет подробно и последовательно рассмотреть в одной истории болезни вопросы роли воспоминаний в лечении и обращения с ними в ходе анализа, соотношения разных исторических уровней и фаз, необходимой продолжительности лечения, т.е. вопросы, которые можно было объединить в одну категорию и условно назвать вопросами времени и истории. Разумеется, они не ставятся исключительно в этой работе, но релевантны для психоанализа как дисциплины в целом.

Нельзя сказать, что целью психоанализа является полное, без пробелов восстановление истории детства. В противоположность такой безграничной задаче психоанализ имеет в виду, прежде всего, припоминание самых существенных моментов, которые привели к формированию невроза. Практически каждый человек, в том числе и пациент, имеет воспоминания о своем детстве, которые могут служить отправным пунктом в исследовании прошлого. Но с самого начала следует иметь в виду, что не все такие воспоминания должны приниматься на веру в том виде, в каком они впервые приходят в голову.

Пациент пересказывает Фрейдю свои воспоминания детства⁷, общая об отношениях с депрессивным отцом и болезненной матерью, сестрой, старше его на два года, другими родственниками, любимой няней и гувернантками и др. Это первоначальное описание мира ребенка было довольно легко узнать, оно не дополнялось и не изменялось в течение многих лет. Эти воспоминания плюс «семейные предания», рассказанные ему о его собственном детстве в более позднем возрасте, составляют разметку первого исторического слоя. Относительно связное первоначальное изложение особенностей окружения и истории болезни уже является результатом переработки Фрейда, воссоздавшего определенную последовательность осколков. Некоторые из осколков имеют определенный смысл. Например, пациент и сам знал о своем детском заболевании, но без всякой временной или внутренней связи, вместе с дополнениями близких картина приобрела следующий вид: сначала он был тихим и спокойным ребенком, но неожиданно переменялся, что родственники приписали влиянию английской гувернантки и ее плохим отношениям с любимой няней мальчика. Сам пациент припоминает, что первый серьезный взрыв произошел на Рождество, совпадавшее с его днем рождения. К этому же периоду (когда семья жила в первом имении) он относит и другие болезненные явления: страх перед изображением волка, перед насеко-

мыми и лошадьми (он не выносил вида их избиения). Но, с другой стороны, он резал жуков и гусениц и сам любил бить лошадей, так что, хотя пациент и утверждает, что все это происходило в одно и то же время, Фрейд склонен думать, что эти воспоминания относятся к разным фазам. Другим болезненным проявлением его детства был религиозный невроз навязчивости.

В этом первом слое встречаются и очень яркие, но непонятные воспоминания, связанные с английской гувернанткой, указывавшие, как решил Фрейд, на кастрационный комплекс. Это предположение привело к появлению у пациента ряда новых сновидений (воспроизводящих детские сновидения), которые нужно было понимать как следы фантазий. Они стали ясны благодаря важному воспоминанию о попытке соблазнения сестрой, где он играл пассивную роль, превратившуюся в фантазиях-сновидениях в агрессивное поведение. Этот факт указывает на возможность отнесения некоторых воспоминаний к «покрывающим». Кажется, что можно было бы условно выделить три группы воспоминаний: безразличные, покрывающие, которые отсылают к третьим, произведшим большое впечатление и повлиявшим на формирование характера. Но, строго говоря, никакие воспоминания не могут быть безразличными, иначе не было бы никаких причин сохранять их в памяти, просто, возможно, сложнее восстановить их связи с более глубоким слоем воспоминаний.

Пациент очень отчетливо помнил одно сновидение, возможно, свой первый кошмарный сон, после которого, как удалось точно установить, начались первые приступы страха. В сновидении он просыпался в своей постели, открывалось окно, и он видел неподвижно сидящих на дереве и смотрящих на него 6 или 7 белых волков. Он испугался, вскрикнул и проснулся⁸. Это сновидение всегда связывалось у него в памяти с книжкой сказок, где была картинка со стоящим на задних лапах волком. Ему самому было не совсем понятно, почему его так пугала эта картинка, но его сестра умело использовала его страх, чтобы его дразнить. Кроме того, пришла на ум сказка о портном, однажды рассказанная дедушкой. Портной ловко отрезает залезшему к нему в мастерскую волку хвост. Через некоторое время, когда он идет по лесу, его начинают преследовать волки, спасаясь, он залезает на дерево, а когда они образуют, чтобы добраться до него, пирамиду, портной кричит их бесхвостому вожаку: «Хватай серого за хвост!», после чего волк падает от страха, и распадается вся пирамида. Еще одна сказка, «Волк и семеро козлят» объясняет количество волков, в ней также можно найти сюжет для рисунка волка, стоящего на задних лапах. Из-

за страха перед волками и их участия в этом важном сновидении в психоаналитической литературе за пациентом закрепилось имя «человек-волк»⁹.

Сон можно считать отправной точкой детского невроза, но он сам также требует объяснения, т.е. должен отсылать к другому воспоминанию. Сказки, где фигурирует волк, не могут быть искомым воспоминанием, они не объясняют причины страха, во всяком случае, не объясняют их для психоанализа. Ребенок не может просто так бояться (полагает Фрейд) довольно опасного животного, распространенного в местности, где он живет, опасного, нападающего на стада овец, которыми владел его отец, которого он никогда не видел, но о котором часто говорят. Сказки образуют орнамент вокруг страшного, эмоционально насыщенного сновидения, они более нейтральны и показывают элементы, сгущенные в нем, так что его можно истолковать и обнаружить его связи с другими важными событиями детства: каким образом он смог стать поводом для начала заболевания и что было его истинной исторической причиной.

Несомненно, сообщение о «случае человека-волка», написанное Фрейдом, очень легко и увлекательно для чтения, что можно объяснить, среди прочего, очарованием раскрытия тайн прошлого, — это сравнимо с детективными поисками или, по мысли Фрейда, аналогично работе археолога. Возможно, упрощает чтение и манера взывать к здравому смыслу читателя, которая увлекает за рассуждениями. В любом случае, эту легкость сложно объяснить строго хронологической и логической последовательностью изложения. Повествование не начинается, например, с объяснения причин невроза, но с момента появления пациента в кабинете профессора Фрейда. Хотя, возможно, в этом нет такого уж преступления против хронологии. Да, рассказывается история жизни пациента, но рассказывает ее нам Фрейд, а для него она началась тогда, когда человек-волк пришел к нему на прием.

Фрейд видит границы возможности изложения клинического материала и, указав в начале установленные им для самого себя рамки¹⁰, несколько раз снова обозначает их в процессе изложения. Этот текст должен представлять историю болезни. Ясно, что речь не идет об истории жизни пациента, которая не может полностью совпадать ни с историей болезни, ни с историей лечения. Для психоаналитика интерес представляют история заболевания и история лечения, показывающие возможности анализа. Однако в целом создается впечатление, что Фрейд, скорее, пишет о лечении и выздоровлении, — не только о самой исторической истине, сколько историю поисков истины. Показав

пройденный в процессе работы путь, можно представить себе относительно ясную картину возникновения и развития болезни.

Одно из незначительных дополнений, сделанных в 1923 г., – сжатая хронология заболевания. В ней уточняется возраст, в котором произошли самые важные события, но она не может включать в себя весь ряд покрывающих воспоминаний. Полная запись восстановленной истории не важна для психоаналитика, но она важна для пациента. «Содержание моего сообщения составит только этот детский невроз. На прямое предложение пациента с просьбой дать ему полное описание его заболевания, лечения и выздоровления я ответил отказом, так как считаю это технически неосуществимым и социально недопустимым»¹¹. Пациенту хочется обрести полноту своей истории¹², но недостаточно ее устного варианта. Но, в конце концов, следует ли требовать изложения полной истории из уст второго рассказчика? Ведь составить ее может сам пациент. Возможно, пока продолжается лечение и встречи, пациенту кажется, что соучастие другого в его истории настолько велико, что только этот другой и может рассказать ее полностью.

Результаты работы воспоминания, выведения бессознательного переживания и скрытых конфликтов на сознательный уровень должны сохраняться на всю жизнь. Но именно из-за утраты своего бессознательного характера они действительно «забываются»: они перестают действовать, а любое действие происходит исподволь, они больше не направляют энергию в определенное русло; в общем, в таком понимании, переживания настоящего освобождаются, насколько возможно, от влияний прошлого, перестают быть его следами и симптомами.

Разделение на сознательные и бессознательные процессы довольно легко провести у взрослого, но это вызывает значительные трудности у ребенка. Сознание ребенка находится в развитии и часто не может использовать словесные представления, словом, оно, так же как и бессознательное, еще не приобрело свои характерные особенности. Часто сознанием называют и факт восприятия чего-либо в сознании, и одну из психических систем, и в случае взрослых такое смешение может не представлять особых трудностей. Можно попытаться воспользоваться понятием «предсознательного», т.е. инстанции, содержащей латентно бессознательное, то, что может стать сознательным при определенных условиях. Его нужно отличать от динамически бессознательного, бессознательного в собственном смысле слова. В случае бессознательного в собственном смысле слова речь идет о психических процессах и представлениях, которые имеют ощутимые последствия для душевной жизни, но абсолютно не являются сознательными, они

вытеснены благодаря работе сопротивления¹³. Однако все это совершенно неприменимо к ребенку.

Точно так же может показаться, что анализ невротичного ребенка провести легче, а также, что он вызывает большее доверие. Но оказывается, что ребенку нужно слишком много подсказывать, и, тем не менее, самые глубокие слои остаются недоступными сознанию. Наоборот, анализ зрелого взрослого человека не сталкивается с такими сложностями, взрослый лучше готов к словесному выражению свободных ассоциаций и может во внутреннем психическом опыте провести фактическое различие и определить принадлежность переживаний к различным инстанциям. «Анализ детского заболевания, проходящий через среду воспоминаний, у взрослых и духовно зрелых свободен от этих ограничений; но необходимо принять во внимание искажение и переработку, которым подвергаются собственные воспоминания, когда рассматриваешь их ретроспективно в более поздний период жизни»¹⁴.

Конечно, лечить детский невроз в период его возникновения и развития возможно, иначе не был бы результативным, например, анализ «маленького Ганса». Но получается, что сама структура психического аппарата предполагает, что только значительное отдаление во времени, работа по вытеснению позволяет понять истинную природу переживаний. Некоторые события, чтобы быть обнаруженными и стать, в конце концов, осознанными, должны сначала оказаться в бессознательном, быть искаженными.

В целом же анализ неврозов детей играет важную роль. Детские неврозы способствуют правильному пониманию неврозов взрослых, так же, как анализ детских сновидений помогает в понимании снов взрослых людей: отсутствие в них позднейших наслоений позволяет наиболее ярко проявиться самому ядру невроза или самой сущности образования сновидения. Но отношения между детскими и взрослыми психическими расстройствами не ограничиваются только объясняющей функцией: любой невроз взрослого основывается на его детском неврозе, просто последний может протекать недостаточно интенсивно, и его просто оставляют без внимания. Первый рассказчик, ребенок, не может до конца сыграть свою роль, и на долю второго, аналитика, приходится слишком много подсказок.

Полное истолкование сновидения о волках заняло несколько лет анализа. Фрейд и пациент сошлись во мнении (элемент совместной работы), что за ним скрывается причина инфантильного невроза. Одной из особенностей сновидения было то, что его сопровождало интенсивное чувство реальности происходящего. Как известно из техники толко-

вания сновидений, это следует понимать как отсылку к некоему реальному событию. После «перевода» всех элементов сновидения, сцену удалось воссоздать в таком виде: в возрасте полутора лет, когда пациент болел малярией, он спал в комнате родителей, а проснувшись, наблюдал коитус родителей.

Эта сцена («первичная сцена») в то время была лишь воспринята, но понимание пришло только в возрасте четырех лет, когда он проснулся в страхе от сновидения. Удивительно, насколько это сновидение недетское. Оно потребовало длительного и тщательного толкования, в то время как для снов детей характерно, что желание в них выражается довольно непосредственным образом. Во многом именно благодаря ясному представлению желания в сновидениях детей доказывается, что цель всех сновидений – осуществление желания. Как же получается, что ребенок четырех лет смог продуцировать столь сложное образование?

Сомнения, возникающие по этому поводу, Фрейд обозначает таким образом: во-первых, невероятно, что в возрасте полутора лет можно воспринять такой сложный процесс и так точно сохранить его в бессознательном; во-вторых, трудно поверить, что в четыре года были произведены дошедшие до сознания обработка и понимание материала; в-третьих, непонятно, каким образом удалось довести до сознания подробности такой сцены связно и убедительным образом.

На третий вопрос отвечает сам анализ: это фактически возможно (сам факт рассказывания оправдывает существование истории), потому что в результате анализа подробности такой сцены действительно доводятся до сознания, правда, форма доведения до сознания заслуживает отдельного обсуждения, так что этот вопрос решается, так сказать, чисто фактически. Первое и второе затруднения можно разрешить только вместе. Особое значение приобретают временные дистанции, так, первое событие, наблюдение за коитусом родителей, не может быть понято в таком юном возрасте, но такое наблюдение нельзя сделать в более старшем возрасте, когда родители начинают более старательно скрывать от детей свою сексуальную жизнь. Получается, что между восприятием и пониманием совершенно необходим временной разрыв, в течение которого материал подвергается обработке, когда он перестает быть «слишком» актуальным и становится прошлым, историей.

И опять, если обратиться к фактической стороне дела, то можно предположить, что подобные сцены являются фантазиями, спроецированными невротиками в прошлое, потому что они стремятся выражать интересы настоящего времени с помощью воспоминаний и сим-

волов прошлого. Такой подход позволяет не ломать голову над такими высокими интеллектуальными способностями детей, но фактически, в проведении анализа, подобное допущение ничего не меняет и не может изменить. (Не противоречащая прошлому фантазия не мешает рассказу.) Ведь если невротик по каким-то причинам обращается к своему прошлому в виде фантазий, то аналитик может только последовать за ним по этому пути. Его задачей, как и прежде, остается выведение на сознательный уровень бессознательной продукции, чтобы перевести интерес пациента с прошлого в бессознательном на настоящее, различие возникало бы только в самом конце лечения (только в конце истории можно узнать, была ли она правдива или нет), когда аналитику вместе с пациентом приходится признать фантастическую природу этих образований.

Может показаться, что во время лечебных встреч практически вся работа совершается пациентом, и это верно, в том смысле, что он составляет весь материал. Если переместиться в плоскость движения аналитика, то можно увидеть, что его деятельность состоит в толковании отдельных фрагментов. Когда речь идет не о фрагментах воспоминаний или сновидений, а о более крупных образованиях, следует говорить о конструкциях. Их подготовка во многом аналогична труду археолога, восстанавливающего, реконструирующего прошлое по оставшимся осколкам и крупицам¹⁵. Что такое конструкция? Как сказано, эта работа подобна толкованию, просто кусок забытой истории преподносится аналитиком как констатация некоторых существенных утерянных моментов. Это реплика аналитика в течение рассказа. Это отнюдь не окончательный результат всего анализа, не повторение истории целиком, скорее, гипотеза или гипотезы, предлагаемые пациенту, и уже по его реакции можно судить, ошибочны они или нет.

В идеальном случае предложение аналитиком конструкций должно привести к появлению новых вытесненных воспоминаний о некотором происшествии, но зачастую этого не происходит. Однако это не должно разочаровывать: есть и другие признаки, по которым можно достоверно установить правильность конструкции. Например, могут возникнуть воспоминания не о самом происшествии, но о сопровождавших его деталях и обстоятельствах, причем свидетельством их истинности является их особенная яркость и ясность (независимо от того, приходят ли они во сне или в бодрствующем состоянии). Более вероятный вариант принятия конструкции — это просто уверенность в ее правильности, приводящая к тому же самому желаемому терапевтическому эффекту. Таким образом, конструкции ассимилируются в про-

шлое, они равносильны превращенным воспоминаниям в сновидении, ведь сон — тоже воспоминание при особых условиях.

Мы видим, что воспоминания, сновидения, конструкции, а также перенос позволяют в том или ином смысле активировать прошлое в настоящем. Это настоящее и есть анализ, поскольку прошлое активируется, чтобы стать осознанным, но в действительности все актуальные реакции пациента относятся к прошлому. Однако, если рассматривать это настоящее анализа, можно также обнаружить немаловажный временной фактор. Пока пациент погружен в прошлое в путаных рассказах, врач присутствует и в этом прошлом (в переносе), но и в настоящем анализа. Таким образом, рассказчик-аналитик одновременно присутствует и во времени рассказа, и вне его, используя преимущества и того, и другого положения.

В процессе работы пациента сам врач должен оставаться вне времени, подобно самому бессознательному, что не мешает ему рефлексировать по поводу продолжительности лечения. Она, очевидным образом, зависит от тяжести заболевания, увеличивающей время, необходимое для распутывания клубка воспоминаний. Такие продолжительные анализы, с другой стороны, позволяют сделать открытия и выработать понимание и приемы, существенно сокращающие длительность дальнейшего лечения других пациентов. Впрочем, это достаточно очевидное соображение не дает ответа на вопрос, когда должен быть закончен анализ, когда же аналитик должен выйти из своего состояния безвременья и решить, что пациент готов к настоящему своей жизни.

Размышляя о конце анализа¹⁶, Фрейд говорит о его фактической завершенности: больше не происходят встречи на аналитических сеансах, история больше не рассказывается. Пациент больше не страдает от симптомов и страхов, так что аналитик решает, что не следует ожидать повторения данных патологических процессов. Оставляя в стороне вопрос о достижимости уровня абсолютной психической нормальности благодаря анализу, можно констатировать существование одного простого средства сокращения и завершения лечения, а именно, установление срока его окончания.

Это равносильно тому, что рассказ придется закончить. История выбирает: если нельзя рассказываться бесконечно, тогда, по крайней мере, следует по возможности завершить рассказ. И наоборот, определенное торможение, когда дело близится к развязке, можно объяснить именно тем, что история не хочет заканчиваться, стремится сказывать бесконечно, иногда повторяясь, иногда замолкая, по кусочкам открывая новые подробности, новых персонажей.

Данное новшество впервые было применено как раз в случае «человека-волка». После нескольких лет работы, когда было прояснено большое количество материала, наладились отношения пациента с окружающими его людьми, появился интерес к жизни, наступила стадия, когда не удавалось совершить практически никакого движения вперед. Фрейд принял решение завершить анализ в конце сезона, независимо от того, насколько он будет продуктивен в это время, и ему удалось убедить в этом пациента. Это дало желаемый результат: наконец появился материал, подтвердивший и связавший воедино все догадки и разрешивший все оставшиеся тайны. Так закончился первый, основательный анализ «человека-волка» у Фрейда, который, впрочем, нашел свое продолжение через пять лет в краткосрочном анализе (несколько месяцев) в связи с непроработанным переносом.

Этот классический случай Фрейда – не только образец анализа, но и образец записи истории болезни и истории лечения: отказавшись от каждой из этих историй по отдельности, он непрерывно движется между ними, переходит от фактов, относящихся к ходу анализа, к фактам и времени детства. Впрочем, нельзя сказать, что это характерно только для данного случая, есть нечто особенное, выделяющее его среди других случаев Фрейда.

Дело в том, что описание этого случая – не единственный текст о «человеке-волке». В 1928 г. появилось «Дополнение к статье Фрейда «Из истории одного детского невроза»», написанное доктором Рут Мак Брюнsvик¹⁷. Оно было записано после анализа 1926-27 гг., который, впрочем, был не единственным. К Брюнsvик пациента отправил сам Фрейд. Жалобы концентрировались вокруг навязчивых идей, связанных со здоровьем и внешностью. С одной стороны, человека-волка тревожил его нос, ему казалось, что его портит то какой-то рубец, то прыщик. С другой стороны, его беспокоили зубы, два из них пришлось удалить, но зубы стали постоянным источником размышлений пациента. И те, и другие тревоги, прежде всего, связанные с носом, повлекли за собой цепь визитов к различным врачам, так как пациент, не испытывая доверия ни к одному из них, постоянно обращался к их коллегам для проверки диагноза. Чаше других он обращался к дерматологу профессору X., подозрения о компетентности которого переросли, в конце концов, в ненависть к врачу.

Не вдаваясь в подробности хода лечения, можно сказать, что суть этого расстройства сводилась к остаткам переноса после анализа у Фрейда. Кроме переноса есть еще одно указание – возвращение сновидения о волках, то есть продолжение той, давней истории. Когда па-

циент, по происхождению русский, впервые обратился к Фрейду, он был миллионером. Во время войны и революции он потерял все свое состояние и был вынужден иммигрировать в Австрию. С тех пор он занимал скромную должность служащего в страховой конторе. Принимая участие в судьбе своего пациента, Фрейд оказывал ему материальную помощь и тот начал постепенно воспринимать это как признак особого к нему отношения, как знак отцовской любви со стороны профессора. «Человек-волк» говорил, что необычайная близость их отношений напоминает скорее дружбу, чем просто профессиональный интерес. Анализ с Брюнстик подтвердил весь материал первого анализа, на сцене даже вновь появилось знаменитое сновидение о волках. Улучшение состояния произошло по мере прояснения аналогии между отцом, врачами и Фрейдом.

После успешного завершения данного анализа, «человек-волк» продолжал общаться с Брюнстик и, время от времени, в ходе нескольких лет возобновлял свое лечение (до 1940 г.), позволившее ему пережить еще одну личную трагедию — самоубийство любимой жены. Но на этом не заканчивается история отношений «человека-волка» с психоанализом. Еще одним аналитиком, с которой он поддерживал полудружеские, полуврачебные отношения, была Мюриель Гардинер. Она позаботилась о том, чтобы появлялись новые тексты и сведения¹⁸, чтобы история продолжалась. В течение нескольких лет ею был написан ряд небольших статей о судьбе пациента, первоначальным поводом для которых послужило неприятное столкновение «человека-волка» с русскими оккупационными властями, в конце концов, счастливо разрешившееся.

Самым примечательным результатом последнего общения были два текста, написанные самим «человеком-волком»: воспоминания о Фрейде и воспоминания о детстве. Можно сказать, что в воспоминаниях наш герой хотел включить Фрейда в свою историю, как тот его включил в историю психоанализа, в каком-то смысле, стать не «человеком-волком», героем Фрейда, а господином Панкеевым, который может включить его в свои мемуары. Воспоминания о детстве и последующей жизни — это реализация истории с самого ее начала, для него — возможность рассказать ее еще раз, рассказать с дополнениями. Нельзя сказать, что к этому его побудила Гардинер, на ее предложения написать статью или мемуары он откликнулся с большой радостью, поскольку уже имел готовые тексты или работал над ними. Воспоминания о Фрейде он написал по собственной инициативе (в 1951 г.), к написанию полных мемуаров, охватывающих период до 1938 г., его побудила Гардинер (они были закончены в 1969 г.).

Благодаря подобному отношению к анализу и к аналитикам об этом пациенте известно больше, чем о каком-либо другом. Известно его имя, Серж Панкеев, благодаря мемуарам публика знает об обстоятельствах его жизни. Сам он воздерживается от использования психоаналитической интерпретации своего детства, как если бы его рассказ должен был дополнить изучение его невроза у Фрейда – его текст должен дополнить психоаналитический рассказ, осуществленный в особых условиях взаимодействия/смещения рассказчика и слушателя. Кроме того, он подробно рассказывает о своей жизни в юности, в период во время анализа у Фрейда и после него, о том, что осталось за рамками сообщения о детском неврозе.

Но, пожалуй, самое интересное – это отношение Панкеева к психоанализу и к Фрейду. Уже после самых первых сеансов он испытал чувство освобождения благодаря тому, что мог рассказывать о себе. Фрейд задавал ему вопросы о его детстве, семье и внимательно слушал его рассказы. Однако Фрейд отказался написать полную историю болезни¹⁹. Кроме того, он описывал только детский невроз, поскольку именно в нем следовало искать корни актуального невроза. Тем не менее, потребность продолжения рассказа истории своей жизни была удовлетворена общением с другими аналитиками, написанными ими сообщениями, и, наконец, окончательным дополнением стали мемуары.

Несмотря на постоянную, осуществлявшуюся на протяжении многих лет, проработку переноса, «человек-волк» не уставал подчеркивать свое особое положение. Он гордился тем, что послужил объектом для столь знаменитого случая, что видно, когда он пару раз говорит об «известных ему пациентах», умалчивая, что речь идет о нем самом. Рассказывая о Фрейде, он подчеркивал, что чувствовал себя не столько пациентом, сколько молодым товарищем опытного исследователя новой области. Он и через много лет гордился мимолетным признанием, тем, что он понимает сущность психоанализа настолько хорошо, что остается только желать, чтобы все ученики Фрейда могли осознать природу психоанализа так же глубоко.

Нужно ли думать, что Панкеев сам хотел стать психоаналитиком? Возможно. Но, по словам Гардинер, его долгая и относительно здоровая жизнь была бы, скорее всего, невозможна без психоанализа, без рассказывания историй о себе самом и других, начавшегося в 1910 г., когда ему было 23 года, и закончившегося в 1969 г., когда ему было семьдесят три.

Комментарии

- 1 Фрейд З. Случай Человека-Волка (Из истории одного детского невроза) // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996.
- 2 Фрейд указал в качестве времени написания зиму 1914/1915 гг., его биограф Эрнст Джонс, уточнив даты с помощью переписки, говорит об осени 1914. Во всяком случае, важно, что «запись» была основана на свежих впечатлениях от анализа.
- 3 Ср.: Автобиография. К истории психоаналитического движения // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М., 1992.
- 4 Ср.: Гротьян М. Фрейдовские классические случаи – дальнейшая судьба пациентов // Энциклопедия глубинной психологии. Т. 1. М., 1998. С. 146–147.
- 5 The Standard Edition of the Complete Psychological Work of Sigmund Freud. L., 1953–1974.
- 6 Цит. по: Гардинер М. Введение // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996. С. 8.
- 7 «Рассказывающий вспоминает прошлое самим рассказыванием» (Подорога В. Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна // Авто-био-графия. М., 2001. С. 28).
- 8 Фрейд использовал довольно много фактического и технического материала этого случая в других работах. Например, данное сновидение и прилегающие к нему воспоминания приводятся в качестве примера в статье «Сюжеты сказок в сновидениях» (1913).
- 9 «Wolfsmann», что можно переводить как «человек-волк», но можно понимать, как это принято во французском переводе, как «человек с волками» («l'homme aux loups»).
- 10 «Историю моего больного я не могу писать ни чисто исторически, ни чисто прагматически, не могу дать ни истории лечения, ни истории болезни, а вынужден комбинировать эти оба способа изложения.» (Фрейд З. Случай Человека-Волка (Из истории одного детского невроза) // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996. С. 160.)
- 11 Там же. С. 156.
- 12 «Психоанализ – это способ рассказывания истории жизни» (Подорога В. Курс лекций о психоанализе в Государственном Университете Гуманитарных Наук, весенний семестр 1999 г.).
- 13 Ср.: Фрейд З. Я и Оно // Психология бессознательного. М., 1989. С. 425–428.
- 14 Фрейд З. Случай Человека-Волка (Из истории одного детского невроза) // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996. С. 157.
- 15 Ср.: Фрейд З. Конструкции в анализе // Основные принципы психоанализа. М., 1998. С. 49–50.
- 16 Фрейд З. Конечный и бесконечный анализ // «Конечный и бесконечный анализ» Зигмунда Фрейда. М., 1998. С. 15–59.

- 17 *Брюнsvик Р.М.* Дополнение к статье Фрейда «Из истории одного детского невроза» // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996.
- 18 *Гардинер М.* Человек-Волк в поздние годы жизни // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996.
- 19 «На прямое предложение пациента с просьбой дать ему полное описание его заболевания, лечения выздоровления я ответил отказом, так как считаю это технически неосуществимым и социально недопустимым» (*Фрейд З.* Случай Человека-Волка (Из истории одного детского невроза) // Человек-Волк и Зигмунд Фрейд. Киев, 1996. С. 156).

ВНЕИСТОРИЧНОСТЬ ФОТОГРАФИИ: Р. КРАУСС И В. ФЛЮССЕР

Многие исследования последних десятилетий двадцатого века были сосредоточены на попытке определить, каковы взаимоотношения дискурсивного и визуального. Если в начале века еще можно было говорить, что «изобретение книгопечатания постепенно привело к тому, что лица людей утратили былую выразительность»¹, и негативно оценивать роль, которая была отведена слову как лучшему средству выражения, то к концу века стало совершенно очевидным: развитие культуры изменило свое направление. Роль «картинки» возросла необыкновенно, тогда как роль печатного текста заметно уменьшилась. Но, парадоксальным образом, само выделение «визуального» в особую предметность, подлежащую рассмотрению, представляет собой проблему.

Очевидно, что начало исследованиям, ведущимся в этом направлении, было положено попыткой рассмотреть возможности новых технологий производства изображений. «Новые» здесь не обязательно означает «цифровые»: развитие компьютерной техники, дигитального искусства, новых экранных технологий является лишь частью процесса, который был «запущен» почти за столетие до появления персональных компьютеров. Сама возможность подобного оперирования образами была представлена более «старыми» технологиями, — фотографией и кинематографом.

Особое место принадлежит в этом процессе фотографии. Сегодня она описывается как «ведущая парадигма постмодернистского дискурса», которая «вошла в анналы современной культуры»². Этот статус был обретен фотографией благодаря искусству авангарда, увидевшему в ней не только конкурирующую инстанцию, производящую визуальные объекты, но и возможности для собственного перестраивания. Однако, будь то разговор об искусстве в связи с фотографией или о фотографии как особом средстве (получения и трансляции изображения), оказывается, что разговор о ней, как в диалоге Платона о прекрасном, труден. Труден, прежде всего, потому, что сама предметность и язык ее

описания легко смещаются в пограничные области — музыку, дизайн, театр, кинематограф — где ищутся подобия «фотографических форм».

Появилась большая масса исследований, так или иначе посвященных фотографии. Весьма условно их можно разделить на несколько групп. В соответствующей литературе прослеживается историю фотографии как определенного рода изображения, произведенного (до тех пор не имевшим аналогов) средством, которое появилось в известный период (1839 г.); изложение здесь часто сопровождается утомляющим описанием собственно технических характеристик аппарата и сменявших друг друга приспособлений для проявки изображения. Это нечто вроде варианта для широкого пользования — не только для специалистов. Для тех же, кто собирается посвятить себя как раз (профессиональному) производству таких изображений, предназначен особый раздел литературы. По всей вероятности, должна измениться как структура таких «пособий» (характер предлагаемых приемов), так и круг ее потребителей: в связи со все более усложняющимся техническим устройством аппарата собственно оперирование им упрощается. Проблематичной становится задача обучения «искусству» съемки фотографий, так как последние все более становятся сырьем для последующих манипуляций, подвергаются новому виду «ретуширования», и уже не предстают в виде «мгновенной остановки» или моментальной «записи» некоторой визуальной данности (что и было неотъемлемыми характеристиками этого вида изображения); кроме того, так называемые «постфотографии» теряют свою индексальную природу, уже не неся какой-либо связи со своим референтом³.

При этом очень четкой оказывается линия соотношения фотографии с искусством, как традиционно связываемым с изображением (особую роль здесь играет, конечно, живопись⁴, терминологический аппарат описания которой — система обучения, корпус работ, критерии успеха, авторство, наконец, — как полагают, может быть перенесен на фотографический материал), так и существующим вне зависимости от него (подобно музыке). Позиции здесь могут распределяться в весьма широком спектре — от практически полного растворения фотографии в рассуждении о другом средстве производства некоторого (видимого) объекта до напряженных споров о «различии природ» разных искусств. Очень мало количество исследований, которые были бы посвящены специально фотографии и не стремились сделать ее (пояснительным) средством чего-то еще (разворачивания парадигмы Картины и т.д.).

Трудно обойти вниманием такой жанр литературы о фотографии, который можно определить как «историю фотографии»⁵. Мы ни в ко-

ем случае не пытаемся здесь оспорить его значимость, но только привлечь внимание к следующему: несмотря на то, что историю фотографии можно назвать состоявшейся, легитимность ее еще нужно доказать, так как не очевидно, о какой именно истории идет в данном случае речь (в подкрепление наших слов сошлемся, например, на предисловие Х. Дамиша к книге Краусс о «фотографическом»⁶). И дело не только в том, что некоторые объекты оказываются лишь упомянутыми⁷ в этой истории и обычно не составляют предмет специальных исследований, как бы не заслуживая подробного рассмотрения (кажется, причиной тому служит вызываемое такого рода фотографиями чувство неловкости, отвращения и, что, может быть, более важно, непонимание — сегодняшним зрителем — причин широкого распространения производства изображений такого рода и степени серьезности, с которой к ним относились). Конечно, дело также и не в том, что фотография в известном смысле существует как теоретический объект, будучи постоянно «пронизанной» спекуляцией по поводу ее оснований. Ведь само ее производство сопровождается поиском, который вели сами фотографы, начиная с первых же лет существования фотографии. Как мы помним, фотография явилась случайным эффектом работ, проводившихся Тэлботом в области поляризации света, чтобы позже играть значительную роль в опытах искусства авангарда начала двадцатого века, вплоть до того распространения, которое она получила в акциях концептуалистов в 70-х годах.

Подобные процессы можно наблюдать и в другой области форм (или средств) выражения. Достаточно привлекательной кажется точка зрения, согласно которой фотография оказывается вписанной в «дополнительную» историю изображений («дополнительной» мы рискнули бы называть ее потому, что она числит в качестве объектов те, что представляют нечто, даже — означают нечто, настаивая на непосредственной связи изображения и его референта; при этом она не часто вторгается на территорию, «занятую» историей искусства). Эта точка зрения примечательна тем, что ищет новый язык для изображений нового типа, подступаясь к ним через проведение аналогий с давно циркулирующими в «культурной практике» объектами вроде посмертных масок и вотивных фигур. Она внимательна к таким моментам (избыточным, неким пульсирующим точкам), при рассмотрении которых обнажаются конвенции, «приложенные» к средству производства и свидетельствующие о некотором опыте переживания изображения. Особенно важной оказывается выступающая при этом на первый план «разрывность» истории.

Так, например, вотивные фигуры, как показывает в своем эссе Диди-Юберман⁸, требуют для своего описания истории, которая основывалась бы на «другой временности» (лишенной всякой идеи хронологии эволюционного развития). Эти загадочные объекты, иногда выполненные в странных пропорциях, иногда не имеющие четкой формы, вульгарные, вызывающие неприятные ощущения (даже отвращение), пребывающие вне «большой» истории стилей, как бы не существуют для историка искусства («история искусства, пожалуй, соглашается с тем, что лицо из воска можно рассматривать как пример определенного рода искусства — портрета, тогда как бесформенным густкам она ни в коем случае не отведет места в музее»). Этнологам они кажутся «банальными и наскучившими». Объекты эти, однако, настойчиво появляются в разные периоды времени, в разных областях планеты. Их типичные формы, какие можно обнаружить у этрусков, в греческой или римской античности, практически не развивались дальше. И сегодня их можно увидеть в христианских церквях на Кипре, в Баварии, Италии и Иберийском полуострове — те же размеры, выбор используемых материалов, техника изготовления, стиль исполнения. Как следует объяснять это застывшее постоянство форм? Диди-Юберман, в отличие от других исследователей (концепции которых он обсуждает, критикуя их прежде всего за попытку выстроить единую линию развития — там, где «материал» оказывает такой попытке очевидное сопротивление, за стремление рассматривать вотивные восковые фигуры как первичные формы портретов), предлагает в подобной косности увидеть оборотную сторону пластичности используемого материала, воска, который наилучшим образом соответствует той неоформленности симптома, желания исцеления, с которым такой объект связан. То, что предстает взгляду, — это овеществленные представления или, иными словами, физически конституированные объекты, которые несут след случившегося (болезни, какого-либо увечья и т.д.). В воске плоть продолжает существовать, так как фигуры выполнены на основании подобия, но также, что важнее, через прикосновение: «непохожие» на своих дарителей вотивные фигуры представляют их (точнее, их желания) в той же мере, как и «похожие».

Так и процесс фотографирования: представляя собой род перенесения изображения тела (и/или лица) на (материальный) носитель (или медиум), он позволяет говорить о снятии «световой кожи». Материальность в этом случае имеет прямое отношение к изображению как результату взаимодействия с техникой. Поставленная в этот ряд, фотография оказывается сведенной к своей «наиболее аутентичной» версии

«фотографии на память», в которой она присутствует на могильных плитах. (Замечания Р. Барта о выбеленных лицах и тотемном театре в связи с определением сущности фотографии, как кажется, также встраиваются в эту схему). Несмотря на преимущества такого подхода, существует опасность растворения фотографии при (бесконечном) расширении объема понятия изображения и конструировании некоторой континуальности. При всем богатстве значений фотографирование остается технической процедурой, которая все же не совпадает с мумификацией. В противном случае было бы невозможно проводить различие между, например, единицами (и собранием в целом) гигантского архива газеты «Нью-Йорк Таймс» (который, в полном соответствии с изложенным выше, прозвали «моргом»)⁹ и «архивом лиц», собранным в национальном музее Шиллера¹⁰? Ведь и те и другие объекты – механически снятые (не «измысленные», как говорил о реальности живописи Барт) и физически зафиксированные «копии с лиц».

Ситуация фотографии, как кажется, специфична тем, что не только с трудом позволяет описать себя в терминах эволюционного развития и смены форм (уподобляясь объектам альтернативной истории изображений в их выключенном из «большой истории» режиме существования), но и тем, что сегодня очевидно заканчивается период существования фотографии, в том виде, в каком она сложилась, в каком эта техника является привычной для нас. Фотография перестает существовать, будучи вытесненной сначала портативными видеокамерами, а затем – цифровыми. Она сделалась «одним из этих отбросов индустриальной эпохи, новоявленной диковиной вроде музыкального автомата или трамвая»¹¹.

Сегодняшний человек может указать на нее как на устаревающую технику, чья трогательная несовременность вызывает умиление и связывается с попыткой раскрыть ее (скрытые) обещания. Такое крайне шаткое положение фотографии, переживание ее ухода, порожденная ею меланхолия подталкивают исследователей к тому, чтобы зафиксировать ее: написать ее историю, коллекционировать старинные фото, провести работу по каталогизации, обнаруживать ее в архивах газет, библиотек и т. д., вывесить ее на стенах музеев, наконец. Это, как кажется, неотделимо от попытки определить, что же в ней (было) такого, что выделяет ее особость как изображения. Условно это можно определить как «желание метафизики», неустранимое желание увидеть в ней не просто «средство» (возможно, нечто подобное проделал Бодри в отношении киноаппарата, демонстрируя в нем самое действие сил идеологии; Р. Барт полагал, что Фотография ставит метафизические вопросы¹², о той же тенденции го-

ворот и Р. Краусс и Е. Петровская¹³). Поэтому совершенно не случаен интерес к тому, как существовала и развивалась фотография, а главное, как она «началась».

Именно в этой связи проблематичным становится «начальный» период существования фотографии, первые десятилетия, момент «обещания» фотографии, когда она еще заключала в себе различные возможности своего использования.

Здесь мы сошлемся на схему, предложенную Розалиндой Краусс. В нескольких своих работах¹⁴ она обращается к моментам, задающим границы периода существования фотографии. Иными словами, она предлагает определить ее рамки. Ее не интересует собственно момент изобретения фотографии, скорее — та ситуация ожидания, преклонения и восторга, вызванного «новым средством», которая была с этим связана. Проведение второй границы также пронизано переживаниями: момент, когда происходит осознание того, что использование фотографии структурировало все визуальные искусства (что, кажется, нашло свое предельное выражение в практиках концептуального искусства) и наложило отпечаток на формы восприятия, открывается в том числе и в ощущении утраты. Стремление определить, чем было вызвано чрезвычайно серьезное отношение к загадочности фотографии в первые десятилетия ее существования вкупе с обращением к чувству неудовлетворенности некоторой «наличностью» фотографии, тем, что она «есть» сейчас, и определяют, как кажется, необходимую начальную точку исследования. Как таковое, оно не столько сосредотачивается на определении сущности фотографии, сколько на структурах, связанных с ее функционированием. Поэтому можно утверждать, что Краусс таким образом очерчивает подступы к фотографии, что они неизбежно являются и путями отхода от нее.

Представляется важным выделить тему, которая развивается Краусс как в более ранних работах (таких, например, как «Заметки об индексе» или «Подлинность авангарда», вошедших в сборник «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы»; «Эквиваленты» Штиглица» или «Импрессионизм: нарциссизм света», вошедших в сборник «Фотографическое»), так и в более поздних, как «Переизобретение средства» и «Путешествие к Северному морю»¹⁵. Речь идет о специфических условиях, позволяющих воспринимать фотографию. Эти условия могут быть обнаружены в некоторых технических приемах, которые, однако, несводимы к использованию материальных возможностей носителя этого рода изображения, но которые выводят рассуждение из сферы рассмотрения визуального поля.

Для Краусс очень важно подчеркнуть неопределимость фотографического как такового. Назвать книгу «Фотографическое» не значит пытаться дать определение этому явлению, но это значит — каждый раз, в каждом отдельном случае удерживать рассуждение на некоторой грани, переходя или преодолевая принятые интерпретации и не позволяя новому найденному решению принять какие-либо устойчивые формы. Что касается фотографии, на такой статус не могут претендовать даже такие «антистилевые» и «не-сущностные» характеристики, как фрагментарность, коллажность, вырезанность (несмотря на то, что они и возникают в текстах не раз). Речь идет о сериях, в которые сходятся фотографии. При этом важнее оказывается сам принцип сериальности, и теряет первостепенное значение то, кто является автором тех или иных снимков. Так происходит в случае фотографий Штиглица, «показывающих» лишь часть бесконечного неба: Краусс считает, что они выстроены так, будто вырезывание продолжается в каждой точке, в результате чего зритель испытывает головокружение, так как ему не достает ориентира, чтобы увязать себя с тем, что он видит, и сделать это частью своего опыта. Это, как кажется, не означает, что указанным отсечением зрителя прекращается «рассматривание» фотографий, но лишь подчеркивает определенное отношение зрителя и фотографии.

Исследователь, приступающий к характеристике этого отношения, должен, согласно предложенной Краусс логике, избегать только физической данности. Подход его должен быть выстроен логически. Если же он будет основываться на некоторой истории, ему не удастся сделать результативный ход. В рассуждении, имеющем своим предметом изображение, измерение времени должно быть подвешено: при анализе дискретных последовательных моментов «разглядывания» изображения траектория взгляда между зрителем и плоскостью изображения начинает следовать измерениям реального пространства и времени, что ведет к непродуктивной ситуации, когда взгляд обретает вес, «тело», а изображение «устанавливается» на зрителя; при «схватывании целого» время перестраивается в свое отрицание и становится возможным апеллировать к категории «значения». Будучи помещенным в кавычки¹⁶, слово это не только еще раз указывает на в определенном смысле обусловленную структурализмом позицию Краусс, но и на попытку обозначить другой тип работы: с одной стороны, она действительно основана на логической структуре — типах взаимосвязей фигуры и фона, но, с другой стороны, они рассматриваются так, что связи между ними всегда оказываются смещенными. Подчеркивая отличие такой структуры от конструкций бинарных оппозиций, Краусс обра-

щает внимание на то, что она скорее похожа не на ось, а на квадрат. И логика здесь такова, что основополагающая оппозиция (Краусс все же использует этот термин, утверждая, что фон-фигура – это та оппозиция, без которой вообще невозможно видение, видение, которое возникает в измерении различия) может быть удержана по всей поверхности распространяющейся в обе стороны. Используется логика двойного отрицания, четырехкратной зеркальной инверсии: фигура против фона, не-фигура против не-фона, но также фигура против не-фигуры и фон против не-фона.

Сам модернизм Краусс рассматривает не как историю (историю, линия которой могла бы идти от импрессионизма через неомпрессионизм к фовизму, кубизму и абстракционизму..., т.е. историю становящейся все более абстрактной «оптичности»), а как таблицу: она заявляет о своем интересе к разворачиванию топографической логики, а не следованию нарративу.

В своей книге «Оптическое бессознательное» Краусс показывает, как эта структура функционирует в различных ситуациях, будь то работы М. Эрнста, М. Дюшана, П. Пикассо... Она показывает, что видение, которое является фундаментальным условием визуальных искусств, само в свою очередь основано на наборе «констант», которые, с одной стороны, являются видению при посредничестве света, а с другой – активно разыскиваются видением, которое как бы проявляет свою глубинную «психо-биологическую» потребность в форме. Таким образом визуальное и формальное оказываются одним и тем же, а обнаружение этого тождества и есть гений искусства. То есть речь идет об условии возможности самого видения: до отделения фигуры от фона, фон уже есть фигура¹⁷. Опрокидывание вертикального и другая геометрия, которую использовали сюрреалисты, позволяют говорить о некоторых крайне интересных феноменах. Речь идет о некоторой не-форме как о том, что сама форма производит в логике логического действия против себя внутри себя. Это не противоположность формы, а возможность, работающая внутри самой формы, работающая точно, геометрически, как часы. Именно оперирование с такой динамичной структурой позволяет Краусс, как кажется, описать рисунки Пикассо как пульсации.

Еще один вариант динамического отношения между зрителем и «произведением» может быть представлен другими средствами – через «затягивание» зрителя «внутрь» вращающимися, бегущими плоскостями поля, которое превращается в работах Серра¹⁸ также в определенное «средство»: его неотъемлемым условием оказывается ощущение коси-

ны, вызываемое полями, которые всегда оказываются развернутыми от плоскости стены вовнутрь.

В одной из последних работ — в эссе о «переизобретенном средстве» — Краусс обращается не к фотографии как таковой, а к сочетанию разных средств создания образов, спаянных с условиями их материального производства: дискурсивных, используемых в романном рассказывании историй, визуальных, стремящихся выполнить ту же функцию, что и в комиксах, — тех, которые, соединяясь, образуют некоторую приостановку, или, как говорит Краусс, «затянутый конец». В данном рассуждении условия эти в известном смысле виртуализируются, перемещаясь из области «визуально данного» (если к таковому могут быть отнесены рамка фотографии, представление фотографий в виде серий) в область некой подразумеваемой множественности. На этот раз Краусс подробно рассматривает те возможности разных технических устройств и приемов, сочленение которых позволяет говорить об особом характере обращения к зрителю. Ирландский художник Коулман использовал фотографию в форме проецируемой пленки слайдов. Актеры, выстраиваясь перед занавесом, менялись местами друг относительно друга, формируя загадочные группы — и это было единственным «событием», которое можно было видеть. Обнаруживаемый Краусс эффект возникал, однако, не просто из факта фотографической последовательности кадров с почти неизменным «содержимым», но вследствие использования элемента, заимствованного художником (и часто им используемого) из нарративных носителей другого типа. Речь идет о «двойной стойке», приеме, используемом в фоторомане или комиксах, когда исходный снимок и реакция совмещаются в одном кадре, и ведущем к тому, что участники не смотрят друг на друга. Именно использование этого элемента позволяет говорить о средстве, найденном Коулманом, как о парадоксальном столкновении неподвижности и движения, финальности без завершения. Таким образом совершается перевод безликой (неинтересной) плоскостности фотографического изображения в то, что позволяет говорить о «жизни», и сама фотография как бы приводится в движение, приобретая динамичность.

Представляется, что подобное указание на парадоксальный характер фотографии, некоторая ее бесцельность, «неинтересность» не обязательно должны свидетельствовать о ее принадлежности к искусству. Ибо иногда создается впечатление, что такой шаг лишает фотографию присущей ей множественности и избыточности по отношению к подобным определениям. Тем более, что тексты Краусс и продемонстрированные в них методы иногда подталкивают к другой интерпретации:

исследование, дойдя до некоторого предела, где оно могло бы остановиться в указании на «молчание фотографии», перешагивает (неизбежно?) возникающую лакуну и «подтягивает» фотографию к искусству. Кажется, что именно это происходит, когда, критикуя позицию известного теоретика и фотохудожника Д. Уолла¹⁹, которую она считает реваншистской²⁰, Краусс рассматривает «серии-длительности» Хюблера как тип фотоконцептуального творчества, саморежиссуру, что в силу своей бесцельности должно быть названо искусством.

Подобный вариант подхода к исследованию фотографии, который выводит исследование в другие пространства и позволяет обнаружить новые способы рассуждения, встречается – конечно, в измененном виде – у немецкого мыслителя чешского происхождения В. Флюссера. Характерно, что он также уделяет много внимания в своих работах²¹ «технической» стороне вопроса. Часто исследователи концентрируются на той роли, которую играет в его рассуждениях понятие аппарата и связанной с ним программы. Считается, что Флюссер описал их в апокалиптическом тоне, призывая справляться с их автономным функционированием, не подвластным человеку. Возможно, отчасти можно согласиться с такими выводами²². Однако в интересующем нас контексте обсуждения проблемы фотографического изображения важно, что сам Флюссер подчеркивал недостаточность апелляции к техническим устройствам как последнему основанию для выстраивания некоторой концепции. Подобно Краусс, он стремится рассмотреть условия, которые делают фотографическое изображение возможным. Но обсуждаемая им «техничность» условий несколько отличается от той, о которой рассуждает Краусс.

Интересно, кроме того, что Флюссер, как и Краусс, пытается найти для фотографии некоторые рамки, указать на специфичность ее момента. Пытаясь выявить значение фотографии и определить ее отношение к историческому дискурсу, он фактически признает ее аисторическим феноменом. Это означает, прежде всего, что фотография не может быть аналогом повествовательного средства и требует для своего описания особого языка. А точка, из которой начинается рассуждение, – это если и не личное свидетельство «конца» фотографии (отметим, что рассматриваемые работы также относятся к середине восьмидесятых годов), то острое его предчувствие, вызывавшее необходимость оценки²³.

Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что попытка оперирования сразу и концепцией Краусс и выводами, к которым пришел Флюссер, – сомнительное предприятие: они были воспитаны в разных тра-

дициях (насколько это слово вообще применимо к Флюссеру), стили их письма и методы работы совершенно не схожи между собой. Тем интереснее, как кажется, те (иногда) совпадающие моменты, которые они обсуждают.

Упомянув о разных методах работы, поясним, что имеется в виду. Фотография в эссе Краусс (каждое из которых выстроено вокруг той или иной конкретной работы, претендующей на статус «произведения») всегда присутствует как способ рассматривать искусство в эпоху модерна (во всей его множественности и переходных формах), тогда как Флюссер, для которого вообще не характерно использование терминов теории искусства, всячески старается указать на принципиальную несоотнесенность фотографии ни с одной из известных форм изображения (поэтому, возможно, в его рассуждениях не найти ни одного примера – никакого фотографического материала, ни одного имени).

В определенном отношении и Краусс, и Флюссер могут быть сочтены диагностами начала нового опыта визуального (что они и пытаются описать, ведя поиски адекватного языка). Фотография как новый способ работы с пространством, как новая форма обращения к тому, кто смотрит, описывается ими как настоящая революция видения. И, как это характерно для революции, время существования фотографии оказалась периодом, вынесенным из истории: то, что она несла с собою, вместе с нею и ушло. Кажется, что Флюссер подошел к описанию такой ситуации особенно близко.

Отмечая фотографию как первое изображение нового типа, Флюссер располагает ее на границе. С одной стороны, она связана с традиционными, как говорит Флюссер, изображениями (например, наносится на такой архаический носитель, каким является бумага), а с другой стороны, оказывается включенной в процессы распространения и манипуляции, которые характеризуют другую эпоху (описываемую как постиндустриальное/информационное общество). При этом кажется, что фотография ничем не отличается от любого другого плоскостного изображения (например, живописного, которое и является традиционным в терминологии Флюссера). Однако это совершенно не так, потому что фотография только имеет такой вид, но, будучи произведенной благодаря совершенно другой технике, она обладает другим статусом существования, который еще надлежит определить. Особенностью нового типа изображения является не столько его «техничность» как таковая, сколько те условия, благодаря которым мы воспринимаем изображение как изображение. Дело не только в том, что новая техника наращивает возможности глаза и фотография мгновенно запечатлевает

недоступные ему детали, что фотографирование «сплавляет» в единый комплекс человека и аппарат (поэтому Флюссер обычно и не называет фотографа человеком, скорее — оператором), но и в том, что само изображение «растворяется» в момент своего переноса: между видом, «пойманным» в объектив, и плоским изображением, «задевающим» взгляд на бумаге, ничего нет, так как есть момент, когда изображения не существует²⁴. Как это может быть описано? Флюссер считает возможным говорить о новой магии, подкрепленной научными теориями.

Фотография не соотносится ни с каким «положением дел» мира, хотя считается, что именно его она «документирует». Фотография отсылает к тому, благодаря чему она стала возможной — к научной теории. Флюссер заключает, что фотография — это изображение понятия научной теории (точнее, теории оптики). Поэтому, будучи производным от понятия, которое само есть производное от некоторого традиционного изображения, которое и само представляет некоторое «положение вещей», фотография в этой цепочке теряет все измерения (в ней нет двух измерений плоского изображения, в ней нет и одного — линейного — измерения текста), являясь, по сути дела, ничем. Фотографии не существует как существуют изображения, потому что и относительно готового зафиксированного продукта нет терминов описания, кроме негатива (то есть отрицания изображения) и копии (получение которой всегда возможно). Фотография, говоря словами Краусс, это копия, существующая при отсутствии оригинала.

Еще один чрезвычайно интересный момент, на который обращает внимание Флюссер: это тот способ, которым фотографии удается «обойти» историю. Историю он представлял как некоторый рассказ о «положении дел», выстроенный согласно логике одного типа связи, который ассоциируется с (записанным) текстом. Каждое из средств отсылки (сколь бы сложным способом она ни выстраивалась), будь то традиционное изображение, текст или изображение, полученное принципиально новыми техническими средствами, имеет свои способы описания и функционирования, которые, фактически, специфичны только для них и не могут быть перенесены на другие. Проблема состоит в том, что привычный способ описания, выстраивания нарратива не приложим к изображению.

Изображение, о котором, как полагал Флюссер, возможно вынести суждение — это изображение живописного типа, которое призвано показать некоторое положение вещей мира (представляется необходимым прибавить сюда «было возможно», так как переход к новому средству отсылки к «положению дел» отменяет работу предшество-

вашего, так как появление — исторического — текста означает утрату способности «чтения» традиционного изображения). Далее возникает проблема интерпретации: с одной стороны, как плоскостное изображение оно должно быть «просканировано» взглядом²⁵, с другой стороны, взгляд не должен оказаться «внутри», не должен задерживаться на этом изображении.

Явление же фотографии означает, в свою очередь, утрату способности выстраивать текст. Возможно также утверждать, что фотография заключает всю историю в себе: нет такого ежедневного действия, которое не было бы сфотографировано, и всякое действие теряет свой исторический характер, и начинает принадлежать уже магическому ритуалу и вечно повторяющемуся движению. Поэтому фотографию так трудно «прочитать» и поэтому ее нельзя рассматривать как средство рассказывания историй (Флюссер фактически отказывается здесь признать, что фотография вообще имеет значение, взамен заявляя, что ее можно «распределить»; много внимания он уделяет описанию иллюзионистских трюков манипуляции, в результате которых создается некое значение; возможно, переходу к рассуждению о манипуляции должно предшествовать еще что-то).

«Чтение» фотографий как таковых вообще представляет собой проблему. С одной стороны, сам способ их возникновения выбрасывает их из сферы символов (расшифровка невозможна, потому что категории аппарата накладываются на культурные связи, работа по восстановлению которых бесконечна); изображение и его значение существуют на одной и той же плоскости, или, как пишет Флюссер, в одном и том же слое действительности. То, что на фотографиях видно, это не символ, а симптом (который должен, видимо, указывать на посредничающую роль фотографии).

Несмотря на то, что ситуацию фотографии Флюссер представлял образцом для рассмотрения всех последующих новых «медиа», будь то кино, телевидение и т.д., из его текстов, этим последним посвященных, вытекает совсем другой, парадоксальный вывод. А именно, что «после фотографии», с развитием экранных технологий, происходит возвращение к оперированию текстами, к рассказыванию историй. Актеры, (кино)аппарат, само время — все является лишь материалом, из которого режиссером будет создана некоторая история. Что касается видеоизображения, то в нем можно найти еще больше сходства с одномерным текстом, чем в фильме. Прозрение Флюссера, не дожившего до распространения глобальной пользовательской компьютерной сети, тем более впечатляет, чем больше появляется попыток найти спо-

собы ее исследования и, среди прочего, представления ею пространства: это происходит посредством использования текстов²⁶. В этом отношении изображения на экране монитора могут быть описаны (привычными) средствами легче, чем фотография. Таким образом, рассуждения Флюссера подводят к заключению, что фотография является совершенно особым объектом, для описания которого должен быть найден адекватный язык, не совпадающий ни с одним из имеющихся в распоряжении средств «толкования изображений».

И если в сравнении с позицией Краусс «набросок философии фотографии» Флюссера выглядит более радикальным и даже атакующе критическим, все же он указывает на трудность выстраивания рассуждения о фотографии. Представляется, что критика ее «историзации» связана именно с этим. Краусс же пытается, как кажется, и эти трудности развернуть в сторону создания позитивного высказывания. Пусть и выстраивает его методами, которые могут показаться «слишком литературными» и «наивно структуралистскими».

Показательно в этом отношении, что Краусс часто использует схемы, которые сконструированы в первую очередь для анализа дискурсивного: она касается «теории слоев» Флобера в эссе о Надаре; в лекции «Путешествие к Северному морю» привлекает категорию фикции, которая оказывается в основе своей применимой к теории романа; использует аппарат, разработанный

Р. Бартом при анализе «произведений литературы» (при этом обычно речь меньше всего идет о его книге, специально посвященной «комментариям к фотографии»²⁷, и больше — о более ранних его работах).

Одну из своих, на наш взгляд, замечательных работ — «По следам Надара» Краусс также выстраивает вокруг литературного произведения фотографа, его «воспоминаний» «Когда я был фотографом». Прошедшее время, подчеркнутое в названии, Краусс связывает с желанием автора зафиксировать некий опыт, а именно превращение загадки фотографии в «общее место». Это был момент ухода метафизики фотографии, следы которой Краусс обнаруживает в изысканиях его старшего современника Тэлбота. То, о чем шла речь, было тематизацией перехода материального объекта в интеллигибельный. В качестве материала для рассмотрения Краусс выбирает серию фотографий профессионального актера, облаченного в костюм Пьеро, чтобы показать, что эти фотографии как бы представляют собой зафиксированное письмо. Эстетическая игра Надара выстраивается здесь через имитацию физического следа²⁸, которая фиксируется при помощи фотографических

средств. В определенном отношении эта серия Надара, как и серии Хюблера, к которым отсылает Краусс в более поздней работе (ее мы уже упоминали), служит разворачиванию концепции Краусс. В то же время кажется, что собственно сериальный характер этих работ (а в серии фотографий, по мнению Флюссера, возможна только произвольная, случайная остановка) противится тому, чтобы послужить средством рассказа. Ведь и «фотографии» Коулмана, в противоположность обсуждаемому фильму Маркера, смонтированного из остановленных кадров, в действительности несущих сильнейшую нарративность и стремление к концу, построены на некотором замедлении, или пульсации, «отложенном конце». Эти последние слова обозначают некоторое трудно описуемое движение или пространство — не пространство фотографии, с которым работает фотограф, «залавливая» его своим объективом, и которое на фотографии «видно», но то пространство, которое «возникает между» фотографией и зрителем, порождая «новую форму галлюцинации» (Р. Барт).

Комментарии

- 1 Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 54.
- 2 Тулицына М. Критическое оптическое. М., 1997. С. 126.
- 3 Как это следует, например, из статей, посвященных выставке «Фотография после фотографии» (*Photographie nach der Photographie*. Dresden/Basel, 1995). Проблеме «механических» индексальных изображений посвящена также статья *Schulz M. Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers // Zeitschrift für Kunstgeschichte. München, 2001. № 3.*
- 4 Один из ярчайших примеров разворачивания такой конструкции — выставка «Прежде фотографии», автором концепции которой, отразившейся в каталоге, явился П. Галасси. По его мнению, желание регистрировать и фиксировать секундное, актуально-наличное являлось не только узловым моментом практики первых фотографов, но также и живописцев того же периода (что вынуждало их искать новые выразительные средства). Такие художники, как Констебль и Корро, приложили немало усилий для того, чтобы придать наброску, сделанному «с натуры», статус законченного произведения. Сама эта задача — видеть в фиксации моментального впечатления полноценное произведение, а также подчеркивание важности проработки деталей — представляются автору «фотографическими» (См.: *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, ed. Peter Galassi. N. Y., 1981). Показательно, что и сегодня исследователи приводят аргументы и в пользу этой точки зрения, как, например,

- Х. Белтинг (*Belting H. Bild-anthropologie. München, 2001*), как Шульц (см. прим. 3), и против нее (как Р. Краусс).
- 5 Пример – объемистая, прекрасно иллюстрированная коллективная работа «Новая история фотографии», выпущенная под редакцией М. Фризо (*Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft, 1998*). Несмотря на акцентирование новизны именно этого подхода, работа выглядит лишь более детальным развораживанием давно утвердившихся принципов. Одного взгляда на содержание (названия некоторых глав: «Световые машины: 1839–40», «Фотографические открытия: использование и распространение дагерротипа», «Истина калотипа», «Прозрачность медиума: от промышленного продукта к предмету искусства», «Портреты на любой вкус», «Свидетельство столетия: фотография и событие», «Фотограф и история: Эжен Атже» и т.д.) достаточно, чтобы заключить, что авторы намеревались охватить как можно больше: историю усовершенствования (упрощения в использовании) техник производства изображения, классификацию жанров готовой продукции, великие имена (то есть фотографов, вошедших в историю), социальные последствия и т.д. Кажется, что эти статьи посвящены некоторой фотографии, которая имеет странные отношения с конкретными «реальными» фотографиями, помещенными на тех же страницах в качестве иллюстративного сопровождения в окружении текстов.
- 6 Krauss R. *Das Photographische: eine Theorie der Abstaende. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. München: Fink, 1998. S. 7.*
- 7 Как это происходит, например, с таким широко распространенным и чрезвычайно популярным явлением второй половины девятнадцатого века, как посмертная фотография.
- 8 Heuristik der Aehnlichkeit. *Der Fall der Votivbilder // Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Essen/Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002. S. 65–70.*
- 9 *The Tumultuous Fifties. A View from the New York Times Photo Archives. L.-New Haven, 2001.*
- 10 *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebensmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum (каталог выставки). Kassel, 1999.*
- 11 Краусс Р. Переизобретение средства (пер. с англ. А. Гаралджа) // Синий диван. 2003. № 3. С. 115.
- 12 «Конечно, Фотография в большей мере, чем какое-либо другое искусство, постулирует непосредственное присутствие в мире – своего рода сопритутствие; но это присутствие не просто политического («участие в современных событиях с помощью образов»), но также метафизического порядка. Флобер потешался (но действительно ли он потешался?) над манерой Бювара и Пекюше задаваться вопросами о небесном своде, звездах, времени, жизни, бесконечности и пр. Именно такого рода вопросы ставит передо мной Фотогра-

- фия: вопросы, восходящие к «тупой» или простой метафизике (сложными являются ответы на них, а не они сами). *Возможно, это и есть подлинная метафизика»* (Барт Р. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. С. 127).
- 13 «В фотографии, как и в иных формах визуального, имеется свой собственный нередуцируемый остаток. Именно он и сопротивляется переводу на какой-либо язык, сохраняя за фотографией ее простоту и вместе с тем непроницаемость. И именно он, несмотря на жесткую критику технических искусств как проводников идеологии определенной формы, позволяет снова задавать «метафизический» вопрос о том, что такое фотография» (Петровская Е. Антифотография. М., 2003).
- 14 См.: Краусс Р. Переизобретение средства (пер. с англ. А. Гараджа) // Синий диван. 2003. № 3; Krauss R.. Tracing Nadar // Reading into Photography. Selected Essays, 1959–1980 /Ed. by Thomas F. Barrow. Albuquerque, 1982.
- 15 Krauss R. «A Voyage to the North Sea». Art in the Age of the Post-Medium Condition. L.: Thames and Hadson, 2000.
- 16 Krauss R. The Optical Unconscious. Massachusetts, 1993. С. 13.
- 17 Ibid. P. 158.
- 18 Краусс Р. Ричард Серра: перевод (пер. с англ. А. Обуховой) // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
- 19 Wall J. «Marks of Indifference»: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art // Reconsidering the Object of Art: 1965–1975. N. Y., 1995. Полагая, что способность изображать принадлежит (физико-химической) природе фотографии, Уолл вынужден описывать фотографии Хюблера (в которых «не на что смотреть», так как все «интересное» в них намеренно стерто) как нечто, что показывает что-то в природе самого средства, что, в конечном итоге, сводится к «опыту опыта».
- 20 На первый взгляд Уолл, как и Коулман, не остается в рамках только фотографии как определенного средства. Однако имитируя в своих работах некоторые известные сюжеты, пусть и совершенно оригинальными средствами, он, по мысли Краусс, совершает шаг назад, от фотографии к живописи, тогда как Коулману удастся создать нечто совершенно новое – «переизобрести средство».
- 21 См., например, его работу «Zur eine Philosophie der Photographie». Göttingen, 1987.
- 22 О характере тона высказываний Флюссера и их общей модели см., например,: Neswald E. Medien-Theologie. Das Werk Vilem Flussers. Köln–Weimar–Wien: Bohlan Verlag, 1998.
- 23 Флюссера считают исследователем (или писателем), почувствовавшим приближение «новых средств коммуникации» и давшим их адекватное описание за несколько лет до того, как они стали технически возможны, широко распространены и доступны.

- 24 Или это изображение существует в особом пространстве «между», что, будучи пересмотренным в отношении фотографа, означает, что он ищет не объект, не субъекта, а — «интерсубъективную точку зрения».
- 25 То время, которое реконструируется при сканировании, блуждании от одной точки к другой, это время вечного возвращения. А так как в этом же движении значение одного элемента может замещаться другим, то возникающее особое пространство — пространство взаимных значений. Это время и это пространство традиционного изображения указывают на мир, которому он принадлежит, мир магии. Мир, в котором все взаимосвязано, все повторяется, в котором неуместно говорить о причинах и следствиях. Изображения как сцены (или положения вещей, в которых неверно видеть «замороженные события») во времени и пространстве.
- 26 «Все MUD в основном опираются на текст. Хотя некоторые и содержат определенные визуальные элементы (такие, как нарисованные с помощью ASCII карты местности), а очень немногие поддерживают кое-какие формы графического пользовательского интерфейса, все они в большей или меньшей степени зависят от письменного слова» (*Семпси Дж.* Психобернетическая психология: обзор литературы по психологическим и социальным аспектам многопользовательских сред (MUD) в киберпространстве // Гуманитарные исследования в Интернете /Под ред. А.Е. Войскунского. М., 2000. С. 84).
- 27 Краусс, действительно, во многих случаях ограничивается лишь краткой отсылкой к этой работе (используемой во множестве других исследований, посвященных фотографии). Различные подходы к объяснению стратегии ее написания представлены в отечественной литературе (См.: *Подорога В.* Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии /Под ред. В.А. Подороги. М., 2001; *Рыклин М.* Роман с фотографией // *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997).
- 28 Для эпохи Надара характерен новый всплеск интереса к физиогномике, когда казалось, что генерируемые характером образы, проявляющиеся в виде физического следа, можно «уловить» соответствующим средством, которое, наконец, появилось. Ср. в этом отношении фотографии знаменитого мастера Рижландера, которые иллюстрируют книгу Ч. Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных», впервые изданную в 1872 г.

Литература

1. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968.
2. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.
3. Гуманитарные исследования в Интернете /Под ред. А.Е. Войскунского. М., 2000.

4. Краусс Р. Переизобретение средства (пер. с англ. А. Гараджа) // Синий диван. 2003. № 3.
5. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
6. Петровская Е. Антифотография. М., 2003.
7. Петровская Е. (Не)возможная наука уникального // *Ее же*. Непроявленное. М., 2002.
8. Подорога В. Непредъявленная фотография // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. М., 2001.
9. Рыклин М. Роман с фотографией // Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М., 1997.
10. Тупицына М. Критическое оптическое. М., 1997.
11. Archiv der Gesichter. Toten- und Lebensmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum (каталог выставки). Kassel, 1999.
12. Belting H. Bild-anthropologie. München, 2001.
13. Before Photography. Painting and the Invention of Photography, ed. Peter Galassi. N. Y., 1981.
14. Deppner M. N. Bild, Buchstabe, Zahl und Pixel im verborgenen Code. Die magische Kanaele als Parameter jüdischen Denkens bei Vilem Flusser und Aby Warburg // *Fotografie denken*. Bielefeld, 2001.
15. Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen (каталог выставки). Essen/ Ostfildern-Ruit, 2002.
16. Fluser V. Zur eine Philosophie der Photographie. Göttingen, 1987.
17. Flusser V. Kommunikologie. Fr./Main, 2000.
18. Hartmann F. Medienphilosophie. Wien, 2000.
19. Krauss R. The Optical Unconscious. Massachusetts, 1993.
20. Krauss R. Das Photographische: eine Theorie der Abstaende. Mit einem Vorwort von Hubert Damisch. München, 1998.
21. Krauss R. Tracing Nadar – In: Reading into Photography. Selected Essays, 1959–1980 /Ed. by Thomas F. Barrow. Albuquerque, 1982.
22. Krauss R. «A Voyage to the North See». Art in the Age of the Post-Medium Condition. L., 2000.
23. Macho Th. Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien // Müller-Funk W. – Reck H.U. (Hg) *Inszenierte Imagination*. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien–N. Y., 1996.
24. Neswald E. Medien-Theologie. Das Werk Vilem Flussers. Köln–Weimar–Wien, 1998.
25. Neue Geschichte der Fotografie. Köln, 1998.
26. Rump M.G. Denkbilder und Denkfotografien. Übereinstimmungen und Unterschiede in den Anzaetzen Walter Benjamins und Vilem Flussers // *Fotografie denken*. Bielefeld, 2001.

27. *The Tumultuous Fifties. A View from the New York Times Photo Archives.* L.—New Haven, 2001.

28. *Sachsse R. Photographie als Eingabemedium. Überlegungen zum Stellenwert der sachlichen Abbildung im Zeitalter elektronischer Reproduktion.* Karlsruhe, 1996.

29. *Schulz M. Spur des Lebens und Anblick des Todes. Die Photographie als Medium des abwesenden Körpers // Zeitschrift für Kunstgeschichte.* München, 2001. № 3.

30. *Wall J. «Marks of Indifference»: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art // Reconsidering the Object of Art: 1965–1975.* N. Y., 1995.

«ВНУТРЕННИЙ ОПЫТ» И ПРОБЛЕМА СООБЩЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ж. БАТАЯ

Обращаясь к творчеству Ж. Батая, следует обозначить две перспективы его исследования. С одной стороны, можно рассматривать Батая как французского мыслителя тридцатых годов, чья парадоксальная мысль находилась в центре острых полемик вокруг актуальных проблем философии и искусства первой половины XX века, происходивших между такими ведущими философскими и эстетическими направлениями того времени, как сюрреализм, экзистенциализм или структурализм. Подобную стратегию, в частности, избирает С.Л. Фокин, переводчик Батая на русский язык и автор первой отечественной монографии, посвященной становлению Батая как писателя и мыслителя в тридцатые годы. В данной работе подробно воспроизводится культурный и политический контекст, в котором имело место это становление. Последовательный анализ, предпринятый Фокиным, является, прежде всего, историко-литературным исследованием, предоставляющим богатый фактологический материал об этом бурном и насыщенном периоде в интеллектуальной жизни Франции, где Батаю принадлежало далеко не последнее место. Автор приводит массу биографических свидетельств, проясняющих обстоятельства, повлиявшие на особенности мысли Батая. Однако последующая рецепция его творчества, произошедшая во второй половине XX века, после смерти автора, остается за рамками данной работы – подобно многим французским историкам, Фокин ограничивается тем, что намечает векторы его культурных «влияний».

Антропологический анализ ставит перед собой иные задачи, нежели история философии или история литературы. Он не может не учитывать ракурса современной философской теории, в котором Батай уже оказывается «властителем дум восьмидесятых». Это имя, которое носит некий посмертный интегральный образ, стоящий за современной проблематикой сообщества и непроизводительной траты, рожденный интенсивной переработкой во французской мысли наследия данного автора и обретший отдельное от него, самостоятельное существование¹.

Таким образом, мы фиксируем различие между прижизненным и посмертным восприятием творчества Батая, основанием для которого может служить его рефлексия по поводу отношений автора и его книги, которую Батай позаимствовал у А. Кожева. Книга, по Кожеву, символизирует смерть автора:

«Моя смерть — прежде всего моя, а не чья-то там. Но она — моя только в будущем; ведь можно сказать, «я умру», но не «я умер». То же с Книгой. Она — мое произведение, а не чье-то; и речь в ней идет обо мне, а не о чем-то другом. Но я есть в этой Книге, я есть эта Книга лишь постольку, поскольку ее пишу или публикую, то есть поскольку она — еще в будущем (или в проекте). Но как только Книга вышла в свет, она отделилась от меня, она перестала быть моей в точности так, как мое тело перестает быть моим после моей смерти»².

Цитируя эти строки, С.Л. Фокин отмечает, что, как предвоенные, так и последующие годы в творчестве Батая были отмечены сопротивлением Книге, то есть сопротивлением отчуждению человека «в формы неорганической, неживой реальности». Это отчуждение происходит в результате производства, создания гармоничного произведения или целостной философской системы. Напротив, автор движим «поэтикой руин», стремлением разрушения гармонической целостности системы мировоззрения или художественного образа. «Мыслитель тридцатых» оставил после себя двенадцать томов коротких критических статей, биографических и квазибиографических набросков, порнографических повестей, а также наукообразных экономических и философских трудов, включающих — курсивом — элементы дневниковых набросков, мистических откровений, мифологических аллюзий и неожиданных сюрреалистических образов. М. Рыклин справедливо характеризует творчество Батая как «опыт вне жанров»³.

Стратегия ускользания от определения, которой руководствовался Батай при жизни, в определенной мере, увенчалась успехом. Была ли она сознательной, или, скорее, Батай следовал некоторому интуитивному принципу, позволяющему назвать его «несвоевременным мыслителем»? Так или иначе, используя метафору, предложенную С.Л. Фокиным, «Книга» Батая оказалась малочитаемой и до сих пор с трудом поддается интерпретации. В данном случае под «Книгой» понимается весь корпус его работ, включающий литературные, критические, поэтические и философские опыты. Впрочем, однозначно классифицировать их в соответствии с данными определениями невозможно. Тексты Батая фрагментарны, стилистически неоднородны и, как пра-

вило, отсылают друг к другу: ряд ключевых цитат блуждает из одного произведения в другое, представляя собой узловые точки, в которых пересекаются различные жанры. Батай как «властитель дум восьмидесятых» есть результат препятствий, с которыми сталкивается современная мысль при попытке интегрировать творчество данного мыслителя в философский контекст, воспринять как некое целостное произведение, инвестировать в ту или иную полезную, рациональную деятельность⁴.

Это утверждение не является исчерпывающим. Напротив, оно только открывает возможность поставить наивный вопрос: если эти тексты «перечеркивают сами себя», не давая возможности «потребить себя как продукт», то есть не имеют определенной «потребительской стоимости», не несут никакой пользы, то почему их автор оказывается «властителем дум восьмидесятых», через два десятка лет после своей смерти? Как объяснить тот факт, что высказывания Батая, в результате которых, по утверждению Ж. Деррида, «ничего не было сказано»⁵, породили целую плеяду мыслителей, разрабатывающих, в частности, предложенную им теорию сообщения – сообщения, основанного на понятии принципиально не транслируемого в рациональной коммуникации «внутреннего опыта»?

«Я верю, что внутренний опыт возможен только тогда, когда его можно сообщить», – писал Батай. Кто, однако, мог бы выступать адресатом этого сообщения? Друг? Случайный читатель? Каковы условия возможности сообщения, которое имел в виду Батай? Или же следует говорить, скорее, о причинах его невозможности? Так или иначе, в рамках данной работы необходимо подробно остановиться на том, что представляет собой внутренний опыт и в чем его уникальность, а также рассмотреть понятие сообщения как способа передачи этого опыта, и, отчасти, как его содержания.

1

«Внутренний опыт. Критика догматического рабства и мистицизма» – под таким названием в 1943 году в парижском издательстве «Галлимар» была опубликована первая крупная философская работа Батая. Она была задумана как первый том «Суммы атеологии» – сочинения, ядро которого, помимо этого, составляют книги «Винный» (1944) и «О Ницше, или воля к удаче» (1843–1945). Само название, «Сумма атеологии», указывает на своеобразную полемику с Фомой Аквинским. Эта полемика выражается не столько в содержании,

сколько в композиционной структуре книги. Ее жанровый прототип – «суммы» средневековых схоластов и, главным образом, «Сумма теологии» Аквинского, грандиозная энциклопедия, «собор» христианской схоластики. Соответствие схоластической «Суммы» архитектурным принципам готики подчеркивает С.Л. Фокин в статье «Книга: собор и руины», где анализирует структуру «Внутреннего опыта»⁶. По мнению Фокина, книга Батая представляет собой деконпозицию христианского текста. Готический собор – это каменный образец целостности христианского мира, каждая мельчайшая частица которого несет в себе благодать и гармонически воплощает божественную славу, являясь подобием совершенного Бога. Так же и мысль, как внутренняя архитектура, требует своего выражения в законченных формах, будь то «Сумма...», «Зерцало...» или «Образ мира». Во «Внутреннем опыте» Батая намеренно разрушает это архитектурное единство текста, старательно превращая в «руины» то, что было «собором».

В основе деконпозиции «Суммы», помимо характерного протеста против средневековой схоластики и архитектуры, лежат также глубоко личные переживания Батая, связанные с некоторыми обстоятельствами его биографии⁷. Выросший в атеистической семье, в 1914 году, в юном возрасте, он сознательно принимает католицизм и начинает посещать утренние службы в соборе Реймской Богоматери. Немногим позже, в 1918 году, выходит в свет его первая книга – шестистраничная брошюра «Собор Реймской Богоматери». Эта книга осталась маргинальной по отношению ко всему остальному наследию Батая. Она свидетельствует о набожном периоде в его жизни, когда Батай всерьез думал о том, чтобы покинуть мир и посвятить свою жизнь служению Богу. В дальнейшем он никогда не упоминал об этом тексте – последний был обнаружен после смерти автора. Через несколько лет он утратил католическую веру. Это событие утраты совпало с увлеченным чтением Ф. Ницше и З. Фрейда и во многом легло в основу дальнейшего творчества Батая⁸.

«Внутренний опыт» – работа подчеркнута хаотичная. Можно было бы сказать, что она подчиняется определенной внутренней логике, однако более справедливым будет обратное: внутренняя логика заранее подчинена авторскому произволу, она имеет смысл только как выражение «опыта», движение которого не задано никакой целью и авторитетом. Под внутренним опытом Батай понимает «то, что обыкновенно называют мистическим опытом: состояния экстаза, восхищения, по меньшей мере, мысленного волнения»⁹. Однако, если мистический

опыт имел своей целью обретение некоторого знания, в частности, знания о Боге, то после утраты объекта теологии, по Батаю, единственной целью и авторитетом опыта остается сам этот опыт. Содержание внутреннего опыта соответствует постановке всего под вопрос, оспариванию любых позитивных утверждений — того, что средствами языка могло бы быть высказано о бытии. Можно сравнить его, к примеру, с радикальным сомнением Декарта, которое служит основанием картезианского метода: гарантом достоверности полученного знания является фигура Бога — совершеннейшего существа, которое, в силу своего совершенства, не может не быть наделено атрибутом существования, и это существование позволяет cogito безошибочно двигаться в поисках истины. Внутренний опыт Батая безразличен к истине. Напротив, он направлен на неизвестное: опыт связан с достижением такого состояния интенсивности мысли, при котором могут быть отвергнуты любые очевидности, в том числе и очевидность божественного присутствия. В перспективе опыта, такое присутствие представляет собой не более чем одно из положений, которое ставится под вопрос. Авторитет внутреннего опыта лишает божественное присутствие позитивного смысла: даже если Бог существует, для внутреннего опыта это не имеет никакого значения. Утверждение опыта как единственного авторитета означает, что осуществляющаяся в нем постановка всего под вопрос не имеет иных оснований, кроме себя самой. «Мне хотелось, чтобы опыт вел туда, куда он сам ведет, я не хотел вести его к заранее намеченной цели», — пишет Батай¹⁰.

Таким образом, книга не столько повествует о «внутреннем опыте», возможно, пережитом в прошлом тем или иным субъектом, сколько сама представляет собой его образец. Этим можно объяснить ее жаровое своеобразие. В первых главах речь идет о методе: автор пытается систематически анализировать различные перспективы осмысления категории опыта, обращаясь не только к средневековому мистицизму и апофатической теологии, но и к восточным медитативным практикам. Затем он неожиданно соскальзывает в область, скорее, художественного письма. Так, глава «Небесная синь» является фрагментом одноименной повести, написанной в предчувствии Второй мировой войны. Наконец, заключительная глава представляет собой сборник из пяти стихотворений. С.Л. Фокин сравнивает эту композицию с руинами лабиринта, в котором должен затеряться читатель: лабиринт — не только форма выражения, которую выбирает автор, но и предмет его рефлексии. По Батаю, лабиринт — это композиция человеческого существования.

Философские рассуждения в книге чередуются с биографическими свидетельствами. Так, положение об опыте как единственной ценности и авторитете, ставшее ведущим в методологии Батая, отсылает к беседе с его другом М. Бланшо. Именно Бланшо, как утверждает Батай, принадлежит это открытие, равносильное галилеевскому перевороту и призванное покончить как с церковными, так и с философскими традициями. (Возможно, Батай хотел сказать не о галилеевском, а о коперниканском перевороте?)

2

Трагическое осознание бессосновности человеческого бытия, отсутствие божественной инстанции, которая могла бы послужить целью и гарантом его деятельности, первичность уникального опыта по отношению к миру сближает Батая с экзистенциальной традицией. Однако между пониманием опыта Батаем и экзистенциалистами существует принципиальное противоречие. Оно выражается в несогласии Батая следовать определенному проекту. Экзистенциальный опыт предполагает свободу выбора, которая по-своему абсолютна: она не имеет никаких оснований, помимо себя самой. Правильный выбор, по сути, невозможен, за отсутствием какого бы то ни было «правила». Поэтому за каждое свое решение человек несет бремя ответственности. Жизнь постоянно принуждает человека к выбору из множества равноценных возможностей, который каждый раз определяется в соответствии с его индивидуальным жизненным проектом, направленным в будущее, и который, в свою очередь, предопределяет этот проект.

Батай совершенно иначе понимает сущность свободы. Проект — это то, что ее ограничивает, подчиняя человека той или иной цели в будущем. Самодостаточным является только мгновение пережитого им опыта в настоящем. Вместо свободы выбора он провозглашает выбор свободы: однажды выбрав свободу, ты больше не выбираешь. Этот принцип, наглядное выражение которого — автоматическое письмо, следование самым неожиданным капризам мысли и воображения, Батай заимствует у сюрреализма, по-своему преобразуя его¹¹. Внутренний опыт — это «выбор свободы», который противится самой идее проекта. В пространстве этого выбора проект более не способен удержаться. В предисловии Батай иронически замечает, что ему не удалось следовать намеченному плану — последний менялся в процессе

написания книги, или, другими словами, опыт письма постоянно преобразовывал сам себя.

Неслучайно самая авторитетная и гневная критика, обрушившаяся на «Внутренний опыт», исходила от современника Батая, выдающегося французского философа-экзистенциалиста Жана-Поля Сартра, который, незадолго до Батая, в том же издательстве опубликовал свою книгу «Бытие и Ничто»¹².

В статье «Один новый мистик», опубликованной в журнале «Cahiers du Sud», Сартр обвиняет Батая в иррационализме, антиинтеллектуализме и мистицизме. Его мысль Сартр называет «бойней философских слов» — слов, почерпнутых у недопонятых им Хайдеггера и Гегеля и придающих его мысли лишь видимую строгость. За этой видимостью — хаотические переживания автора, которые он навязывает, внушает читателю, будучи, к тому же, не совсем искренним. Статья Сартра проникнута иронией и насмешкой. Он не забывает упомянуть, что Батай занимает важную должность в Национальной Библиотеке, ведя вполне благополучное существование, так что все его метания и откровения, призывающие «дойти до края возможного» и конституирующие внутренний опыт, в связи с этим — лишь форма вульгарного и притворного текста. Батай предстает в этой статье человеком-пережитком: тем, кто пережил смерть Бога и остается его безутешным вдовцом, больным человеком. Называя «Внутренний опыт» «вымученным эссе», «эссе-мукой», Сартр последовательно сравнивает Батая с Киркегором, Ясперсом, Хайдеггером и другими мыслителями, которых считает экзистенциалистами, и на примере этих сравнений доказывает, что Батай не является экзистенциалистом.

С одной стороны, он приписывает Батаю сциентизм, так как обнаруживает, что, следуя логике Батая, человеку предшествует внешняя ему природа, субъекту предшествует трансцендентное ему бытие, описывать которое можно, только будучи вне его. Таким образом, по Сартру, Батай ищет точки зрения Бога, позиции внешнего наблюдателя, его философия близка докритическому мировоззрению, а «выход из себя», которым характеризуется мысль Батая, оказывается переходом на сторону трансценденции. Что позволяет Сартру вменять Батаю трансцендентное, тогда как сам Батай и вся последующая критика активно настаивают на его радикальном отсутствии во «внутреннем опыте»? По мнению критика, делая «ничто», отсутствующий объект теологии, объектом своего внутреннего опыта, Батай субстантивирует это ничто, подменяет его «неизвестным», тем самым сообщая ему бытие¹³. Таким образом, внутренний опыт оказывается не самоценным автори-

тетом, а заурядным обманом, стремлением придать неопределенному чувству видимую строгость мысли.

Другой аспект критики обращен к пониманию обоими мыслителями понятия *cogito*. По Батаю, недостоверность индивидуального человеческого бытия — это изначальное содержание *cogito*, постоянно оспариваемое другими людьми. Место *cogito* — пустота, которую человек стремится заполнить: эта пустота соответствует эротически окрашенному желанию Другого. Если для индивидуального бытия, «я», все, что им не является, есть ничто, своей негативностью угрожающее этому бытию, то желание Другого ставит под вопрос как это бытие для себя, так и ничто, которое ему угрожает, тем самым оспаривая данное онтологическое разделение. Для Сартра недостоверность «я» является конструкцией разума: «Если я — сознание моей зависимости, то зависимость — это объект, а сознание независимо», то есть зависимость — это иллюзия, на месте которой могла бы оказаться любая другая. Сартр настаивает, что недостоверен всегда только Другой, а сознание собственного «я» остается незыблемым. С.Л. Фокин, касаясь полемики Сартра и Батая вокруг проблемы Другого, отмечает, что если для первого важнее всего автономия «я» и стремление обладать Другим, то для Батая «я», напротив, незавершенно и характеризуется движением по направлению к Другому, становлению Другим. «Я», или *cogito*, по Сартру, есть неизменяемое основание экзистенциального опыта, которое в этом опыте помнит и реализует себя. Внутренний опыт Батая отрицает память — это как раз то, что не позволяет субъекту оставаться тем же самым, реализовать себя как проект. Речь идет о радикальной постановке под вопрос не только бытия, но и субъекта, ибо субъект не сохраняется в опыте, но упраздняется им. Опыт — это то, что делает тебя Другим. Это опыт забвения: я здесь и сейчас не есть то же, что я вчера — или завтра.

Третий момент критики концентрируется вокруг отношения Батая к категории времени. Для Батая ценность имеет только экзистенциальный момент настоящего — обыденное сознание пренебрегает им в пользу целей, которые ставит перед собой в будущем. Человек подчиняет себя этим целям, откладывая, таким образом, свое существование на потом. Внутренний опыт начинается с отказа от этой устремленности в будущее, его время — не историческое, это время аффективного переживания. Сартр же объясняет «внутренний опыт» Батая страхом перед временем как перед разрушающей силой. По мнению Сартра, время — это не столько сила разрушающая, сколько созидаящая. С гуманистических позиций критик упрекает Батая в том, что предлагаемый им опыт не несет пользы человечеству:

«Нам сказано, что внутренний опыт противоположен проекту. Однако все наше существо — проект, наперекор Батаю. Это не из трусости, не для того, чтобы скрыться от тоски: просто сначала будет проект. Если уж стремиться к таким состояниям, то только затем, что они могут стать основанием других проектов. Христианский мистицизм — это проект, ибо дело идет о вечной жизни. Радости, к которым зовет нас Батай, стоят не больше, чем удовольствие выпить стакан вина или позагорать на пляже, если, в самом деле, они самодостаточны, если не должны они вплестаться в ткань новых человеческих начинаний, способствовать формированию новой человечности»¹⁴.

В конце концов, приходя к выводу о бесполезности и бессодержательности внутреннего опыта, Сартр задается справедливым вопросом: что за человек стоит за текстом «Внутреннего опыта» и зачем он это пишет? На данный вопрос критик четкого ответа не дает — оставляет его за психоанализом. Батай — не просто фальсификатор, придающий своим аффективным порывам форму философского текста, но параноик и сумасшедший, мысли которого несвязны.

В некотором смысле, полемика между Сартром и Батаем не являлась полемикой в собственном смысле слова. Сартр был признанным академическим философом, наследником феноменологической традиции, авторитетным мыслителем. Батай же не имел фундаментального философского образования: в 1915 году он успешно сдал экзамен на степень бакалавра по философии, которая равнозначна диплому о среднем образовании. На этом закончилась его академическая карьера как философа. Батай редактировал авангардные журналы, писал рецензии и полемические статьи, однако по отношению к философской традиции при жизни всегда оставался маргинальным мыслителем. Тем легче было, с авторитетной позиции, обвинить его в элементарном невежестве и непоследовательности. Но как, в таком случае, объяснить агрессию и раздражение, которыми проникнута статья Сартра, по отношению к автору «Внутреннего опыта»? За видимой строгостью анализа, которого было бы достаточно для полемики, скрывается избыточное желание нанести оскорбление.

В попытке зафиксировать авторскую идентичность Батая Сартр предлагает три неравнозначные формулировки: Батай — большой, нуждающийся в психоанализе; Батай — мистик, ищущий точки зрения трансцендентного; и, наконец, Батай — фальсификатор, подменяющий строгие философские понятия, произвольно наполняя их постоянно меняющимся субъективным содержанием, и, тем самым,

вводя читателя в заблуждение. Рассмотрим подробнее эти определения, вслед за Сартром задавшись вопросом, был ли Батай мистиком, фальсификатором или сумасшедшим.

Первое предположение, касающееся безумия Батая – это, бесспорно, аффективная реакция Сартра. Скорее всего, она была спровоцирована претензией Батая активно интегрироваться во французскую интеллектуальную среду, однако идеи последнего были настолько разрушительны и гетерогенны по отношению к ведущим тенденциям тогдашней мысли, что можно интерпретировать атаку Сартра не как позитивную критику внутри философского дискурса, а как жест принудительного исключения из него. Неслучайно в названии статьи перед данным Сартром определением, «новый мистик», стоит неопределенный артикль («Un nouveau mystique»): некто, один, какой-то. Сартр неохотно называет Батая по имени – иногда, подчеркнуто отчужденно, «М. Батай». Это демонстративное непризнание выражается, главным образом, в попытке поставить диагноз: перед нами не мыслитель, а больной человек, которому необходимо лечение¹⁵.

Однако, если автор «Внутреннего опыта» действительно безумен, как на то указывает Сартр, чем может быть оправдан такой интерес к нему со стороны данного мыслителя? Возможно, в тексте Батая он столкнулся с какой-то принципиальной неясностью, которая вызвала возмущение и отторжение Сартра. «Смех Батая горек и принужден; возможно, в одиночестве Батай много смеется, но в книгу это не попало. Он нам говорит, что смеется, но нам не смешно»¹⁶. Очевидно, «Внутренний опыт» не оправдывает ожиданий критика, ему не удается извлечь из него какого-либо полезного эффекта: помимо того, что он находит ее философски неубедительной, книга не приносит и эстетического удовольствия, связанного с чтением литературного текста¹⁷. Для философа она остается закрытой – подобно речи безумца, понятной только ему самому.

«Мистик» – другое определение, которым Батая наделяет Сартр.

«Мистицизм есть эк-стаз, то есть отрыв от себя к... это интуитивное наслаждение трансцендентным. Как может мыслитель, настаивающий на отсутствии всякой трансценденции, самим этим начинанием воплотить мистический опыт?»¹⁸.

Действительно, понятие внутреннего опыта было почерпнуто Батаем, главным образом, у христианских мистиков. От мистического опыта последний отличается тем, что прошедший его не выносит с собой никакого возвышенного знания, ничего не приобретает. Этот опыт предполагает не вертикальную коммуникацию человека и Бога, но,

скорее, «горизонтальную» — человека и человека. Однако речь не идет и о рациональном межличностном обмене, основанном на понятийном языке. В своей работе «Виновный» (1944) Батай описывает этот опыт как «дружбу», имея в виду, скорее, полную чувственную идентификацию с другим, которая разрушает абстрактную целостность субъекта. Опыт христианских мистиков связан с откровением, дающим возможность некоторого позитивного утверждения, позволяющим поведать о себе другим. Но «внутренний опыт» Батая — это опыт сокровенный (Батай часто использует это слово), который самоценен и имеет смысл только в момент субъективного переживания, радикально меняющего человека и не дающего ему завершить тот или иной жизненный проект, следовать определенной стратегии. Напротив, опыт является мгновением слома этой стратегии, его неудачей. Тем не менее, ничто не мешает нам считать этот опыт инициатическим, опытом причастия. Не будучи причастным к предполагаемому сообществу (друзей), читатель и исследователь его творчества сталкивается с невразумительным языком — отчужденный свидетель ритуала, смысл которого в том, чтобы ускользнуть. Внутренний опыт требует непосредственного участия, общности. Он отменяется каким бы то ни было письменным свидетельством. Или, повторяя вслед за Фокиным, живой автор отменяется своей Книгой.

Именно с этим препятствием и сталкивается Сартр. Упреки Батая в отсутствии интеллектуальной честности (в «неискренности»), он ожидает от книги определенного информативного сообщения (message), которое носило бы всеобщий характер, обращалось к любому читателю и могло послужить рациональному коммуникативному обмену. Подобное требование справедливо по отношению к любому философскому тексту. Негодование Сартра вызвано тем, что Батай не удовлетворяет данному требованию. Он использует общепринятые философские термины, но наделяет их произвольным содержанием, обманывая и читателя, и, возможно, самого себя. Но если философия Батая, по Сартру, является подменой и обманом, то каким образом она может сохранять смысл сегодня? Для ответа на этот вопрос следует обратиться к проблематике сообщения.

3

Описываемый через состояния экстаза, опыт является, прежде всего, телесным. Сообщение, которое он предполагает, всегда конкретно и связано с непосредственным присутствием. Сообщение Ба-

тая — это не текст, а мгновенное состояние живого тела, вступающего в эмоциональную связь с другими участниками коммуникации. Внутренний опыт не подлежит интеллектуальному обмену — он является, скорее, дружеским даром, своего рода предметом роскоши, передаваемым из рук в руки в более или менее ритуальной, праздничной обстановке.

Стремление передать этот опыт средствами языка необходимо сказывается на структуре текста. Как вписать в философский язык то, что выходит за пределы его понятийных оппозиций? Чтобы пояснить этот вопрос¹⁹, следует обратиться к ключевой для Батая фигуре Гегеля. Решающее влияние на творчество Батая имели семинары Александра Кожева, посвященные чтению Гегеля, слушателями которого с 1934 по 1939 г. были не только Сартр и Батай, но также другие виднейшие французские мыслители — А. Бретон, Р. Кено, Ж. Лакан, Р. Арон, Р. Кайуа, М. Мерло-Понти. Этот курс, без сомнения, сыграл огромную роль в формировании французской мысли XX века. Кожев, в частности, наметил парадокс, над которым впоследствии будет постоянно размышлять Батай. Отправным пунктом служит высказывание Гегеля, которое Батай цитирует и комментирует вслед за Кожевым: «Дух достигает своей истины, лишь оказавшись в абсолютной разорванности». По Кожеву, смерть трансформирует реальное бытие в идеальное понятие. Понятие же — это присутствие отсутствия чего-либо, минимальная степень бытия, или, другими словами, сущность без существования. Негативность, или действие человеческого рассудка, заключается в том, что вещь лишается своего существования, своей природной основы: ее бытие остается в прошлом, от него сохраняется только чистый смысл. Сущность становится смыслом и выражается в слове, в дискурсе. И этот дискурс, основанный на негативности, на отрицании природно данного бытия, является ошибочным — он не совпадает с бытием, он есть постоянная утрата бытия. Именно поэтому, по словам Батая, «бытие дается нам как невозможность». Мы не можем соотноситься с ним в связанном дискурсе, так как последний, прежде всего, начинается с уничтожения бытия, и это уничтожение длится во времени, от прошлого, в котором осталось бытие, к будущему, которое его лишено. Кожев поясняет, что только в конце истории произойдет окончательный синтез, когда полностью удовлетворенный и уже не преобразующий и не отрицающий бытие мудрец будет предаваться пассивному созерцанию, и появится адекватный, то есть совпадающий с реальностью, дискурс, а конфликт человека с реальностью окажется снятым.

Сартр недоумевает, встречаясь в тексте Батая с гегелевскими понятиями. Он занимает позицию наивного читателя, принимая их всерьез и игнорируя тот факт, что они уже вовлечены автором в его собственную игру. Дело в том, что язык у Батая утрачивает роль посредника в деле передачи опыта: в целях сообщения он сам должен быть трансформирован в опыт. Поэтому, как утверждает его друг Пьер Клоссовски, Батай использует симулякры понятий²⁰. Для Клоссовски внутренний опыт важен не как нечто испытываемое субъектом, а как то, что, прежде всего, обращено к другому. Вернее, как то, что осуществляется между субъектами, которые в момент коммуникации упраздняются этим опытом. Симулякром он называет знак мгновенного состояния — это единственное, что мы можем знать об опыте. Однако это мгновенное состояние — момент пафоса коммуникации — случается в разрывах мысли и потому не может быть передано в понятиях: «Дух обнажается «по прекращении всяческой умственной деятельности»»²¹. Симулякр не устанавливает рационального обмена между собеседниками, который мог бы реализоваться посредством понятийного языка. Он передает исключительно пафос сообщничества, требующего от каждого участника открытости существования, то есть взаимной потери собственной идентичности в другом. «Внутренний опыт» Батая — выражение этой открытости: «...Я пишу для того, кто, вступив в мою книгу, никогда уже из нее не выйдет, провалившись в эту дыру»²². Симулякр соответствует тому (пустому) месту в сознании, которое должна была занимать некоторая идентичность, но которой сознание оказалось лишено в силу своей открытости другому. Его идентичность оказалась отчуждена в другом. В противном случае мы имеем дело с замкнутыми существованиями, между которыми устанавливается не сообщничество, а понятийный обмен.

Клоссовски использует слово «симулякр» для обозначения подобия как образа. Благодаря, в основном, текстам Ж. Бодрийяра, слово это стало термином и в качестве термина вошло в русский язык, во французском продолжая использоваться в обыденной речи. Именно в таком значении его употребляет Делез, говоря о симулякрах Платона, Лукреция и Клоссовски — на русском языке это слово передано как «подобие» или «призрачное подобие». Сам Клоссовски говорит, что позаимствовал этот термин из поздней римской эстетики, имея в виду статуи и изображения божеств, таким образом явленных в своем присутствии²³. Необходимо помнить, что, говоря о симулякрах понятия в сообщении Батая, Клоссовски имеет в виду некие образы-подобия, объединяющие сообщников в допонятийном, доиндивидуальном про-

странстве совместного опыта, соответствующем, выражаясь его словами, «опыту прерывности и убления бытия». То есть речь идет о художественном опыте в противовес ограниченности основанного на понятиях философского языка.

4

Сообщение, о котором говорит Батай и без которого не может быть внутреннего опыта, носит не абстрактный, а вполне конкретный характер. Внутренний опыт осуществляется в сообществе друзей. Дружба для Батая не сводится к тому или иному частному моменту биографии, к которому его теоретическая мысль и художественное письмо оставались бы относительно безразличными. Творчеству Батая сложно приписать общезначимый и универсальный характер, который обычно придается произведению, соответственно желанию автора, обращаясь ко всем, к каждому читателю, сказать нечто о мире или о себе самом, позволить своей мысли вступить в равный культурный обмен, опредметить ее в форме текста. Батай обращается, скорее, к избранному читателю, собеседнику, другу. Неслучайно «Внутренний опыт», как и многие другие его работы, содержит массу отсылок к Морису Бланшо. Упоминания частных бесед с этим писателем оказываются во многом важнее для композиции книги, чем ее теоретическая составляющая, вопреки позиции стороннего читателя, который, в поисках некоторого информативного сообщения, может пренебрегать ими как незначительными биографическими эпизодами (в частности, такова позиция Сартра, обвиняющего Батая в непоследовательности). Знакомство Батая и Бланшо состоялось в 1940 году: впоследствии этих людей связывала глубокая бескорыстная дружба, не оправданная каким бы то ни было внешним интересом — только трагическим сознанием перед лицом другого собственной конечности, открытостью перед ним не только в жизни, но и в опыте письма как «внутреннего умирания»²⁴.

И для Бланшо, и для Батая дружба является предметом особого внимания. Она имеет смысл и ценность лишь постольку, поскольку друзья не связаны общими жизненными целями. В основе их коммуникации лежит единственно принцип внутреннего опыта — мгновения, в котором все цели, относящиеся к будущему времени, теряют смысл, как если бы каждое такое мгновение было в их жизни последним. Быть другом — значит, быть соучастником этого момента. Если текст неизбежно оказывается отчужден от своего автора, то друг становится своего рода поверенным этого последнего мгновения, единст-

венным свидетелем и адресатом письма. Батай и Бланшо, при условии, что они разделяют этот принцип, становятся сообщниками, связанными некоторой тайной. По словам Батая, тайна не может принадлежать обособленному существу — она существует для другого, так же, как и внутренний опыт, который возможен только как сообщение. В той мере, в какой текст Батая открыт для Бланшо, он закрыт для читателя, который не является другом автора. Сама по себе дружба этих людей была скрытой, неочевидной для окружающих. Даже их переписка практически не сохранилась. По свидетельству Дианы Батай, большинство писем, полученных от Бланшо, были намеренно уничтожены Батаем перед смертью. Когда это случилось, то же самое, со своей стороны, сделал и Бланшо²⁵.

Во время работы над «Внутренним опытом», с 1941 по 1943 год, Батай читал и комментировал его в группе друзей, среди которых были, в частности, М. Бланшо, Р. Кено, М. Лейрис, М. Фардули-Лагранж, П. Прево, Л. Оливье²⁶. Признание Батая, что ключевое для данной книги положение об опыте как единственной оправдывающей себя ценности, исходило от Бланшо, играет существенную роль в понимании того, что, как уже было сказано, она не повествует о некотором опыте автора, но сама является этим опытом. «Внутренний опыт» — книга, писавшаяся в сообществе с Бланшо. В момент своего возникновения она имеет место как опыт сообщества.

Когда Сартр упрекает Батая в том, что, признавая собственный опыт единственным авторитетом, он пытается занять точку зрения трансцендентного Бога, под этим опытом, который все ставит под вопрос, критик, очевидно, предполагает присутствие автора как независимого субъекта, которому принадлежит высказывание. Однако, если применительно к внутреннему опыту можно говорить о субъекте, то именно сообщество, а не отдельный человек, является этим субъектом. Недоумение Сартра связано с тем, что он исключен из сообщества, внутри которого осуществляется, к которому обращается и которому имманентен опыт. Более того, будучи исключенным, он ничего не может знать о его существовании, так как это сообщество не маркировано никакими знаками идентичности. Его существование не может быть объективировано. Жан-Люк Нанси назовет его впоследствии «непроизводящим», «неработающим», «праздным» (*désœuvrée*), Морис Бланшо — «неописуемым» (*inavouable*), негативным.

Попытка формализовать это сообщество, предпринятая Батаем при жизни, не увенчалась успехом. Ему принадлежала идея организовать группу из нескольких человек, главным содержательным принци-

пом которой было бы сообщение. Эта идея преследовала его во время совместного обсуждения «Внутреннего опыта», на котором происходило чтение вслух отдельных фрагментов и активная разработка ключевых вопросов книги: о возможностях и границах опыта, о его основаниях и пространстве реализации. Батай сформулировал ее как проект «Сократического коллежа», деятельность которого была бы связана с постоянной проблематизацией возможности или невозможности сообщества в рамках этого сообщества, то есть воспроизводила бы внутренний опыт, предметом и целью которого был бы он сам. Парадоксальность этой попытки заключалась в том, что основой сообщения Батай полагал недостаточность человеческого существа, в противовес абстракции целостного, автономного субъекта. Однако объединение людей по принципу недостаточности не предполагало достижения некоего гармоничного целого. Напротив, это сообщество могло иметь место, только будучи лишенным определенной коллективной идентичности. Если быть более точным, оно вообще не могло «иметь места». Взаимное принесение в жертву индивидуальной идентичности не должно было быть заменено теми или иными внешними атрибутами, свидетельствующими о принадлежности к группе. Попытка такого рода объединения сводилась к «отрицанию изолированного существования»²⁷. Опыт этого отрицания — и есть внутренний опыт, который Батай также характеризовал как «негативный». Тезис о том, что сама идея подобного негативного сообщества противится реализации, замечательно проиллюстрирован М. Бланшо²⁸, который приводит в качестве эпиграфа к своей книге формулировку Батая — «сообщество тех, кто лишен сообщества». Батаю так и не удалось организовать «Сократический коллеж», поскольку даже его неформальное существование представляет собой проблему. Будучи социально репрезентировано в качестве группы, сообщество утрачивает момент внутреннего опыта и, таким образом, необходимо утрачивает само себя: между его представителями более не сохраняется никаких связей.

5

Негативное сообщество представляет собой альтернативную форму коммуникации по отношению к любым традиционным институциональным формам социальности. Оно не является обществом (*société*) — большой или малой группой индивидов, действующих совместно ради достижения определенных целей. На это различие указывает, в частности, современный французский мыслитель Ж.-Л. Нанси.

Работа Нанси «Непроизводящее сообщество»²⁹ представляет собой комментарий к мысли Батая и, одновременно, исходя из этого комментария, изложение собственных тезисов автора по поводу феномена сообщества. Нанси обращается к сообществу как к главенствующей идее современной мысли, рассматривая ее через отношение к понятиям опыта, дискурса, индивида.

Вслед за Батаем Нанси обращается к проблеме смерти другого, которая ставит нас лицом к лицу с собственной конечностью. Батай считал, что осознание себя как конечного существа конститутивно для человеческого бытия. Будучи неизбежной, собственная смерть, тем не менее, невозможна, поскольку в момент, когда физическое тело прекращает свое существование, вместе с ним останавливается и работа сознания, которое могло бы подтвердить ее или отрицать, назвать ее «своей». Чтобы приблизиться к этому феномену, человек прибегает к символическому опосредованию, он нуждается в зрелище смерти другого, на котором, по мнению Батая, зиждется вся культура. Для Нанси, собственная смерть – это то, что может сопротивляться присвоению и объективации, которые изолируют индивидов в рамках технически развитого капиталистического общества. Она является тем опытом, который общество не может присвоить или переработать. Смерть другого «выводит нас из себя», раскрывает индивидуальное существование по ту сторону его каких бы то ни было частных интересов. Внутренний опыт осуществляется вовне, он связан со смертью другого, освобождающей внутреннее пространство и открывающей человека для творческой свободы. Таким образом, он невозможен в одиночку, его непременным условием является сообщество.

По Нанси, опыт сообщества предшествует индивидуальному бытию. Автор обращается к Хайдеггеру, анализируя вопрос со-бытия с другими как конститутивный для бытия-в-мире. Наше бытие-в-мире, то есть бытие с другими определяет нас еще до того, как мы начинаем говорить о различии индивида и общества. Прежде чем стать самим собой, человек предстает перед другим. Мы не видим собственного лица, так же как, в некотором смысле, не видим собственного рождения и смерти. Но как наше лицо открыто другому, так мы открыты в своей смерти, наша открытая для другого конечность предстает перед конечностью другого, открытой для нас. Открытость смерти другого является основой коммуникации. Человеческое бытие (*Dasein*) открыто миру, существовать – значит сосуществовать.

Однако из этого не следует, что можно говорить о некоем изначальном, естественном сообществе. Нанси разоблачает схему носталь-

гической мысли, характерную для всей западной культуры, в соответствии с которой современное общество отчужденных индивидов противопоставляется архаической форме сообщества. В основе этой схемы лежит представление о том, что некогда люди жили в гармоничном сообществе, однако история разрушила эту гармонию. Стремление к естественному сообществу, в котором была бы преодолена современная дезинтеграция и восстановлены утраченные социальные связи, на самом деле не отсылает к какому-либо реальному историческому периоду. Консервативное мышление имеет дело с мифическим представлением о прошлом человечества. (Отчасти это представление характеризует и философию Батая, которому, тем не менее, по мысли Нанси, удалось дальше всех продвинуться в осмыслении феномена сообщества.) Ностальгическое воображение невинно, но оно теряет свою невинность, когда ложится в основу политической программы. Нанси указывает на двойственность хайдеггеровского понимания бытия с другими. С одной стороны, немецкий философ говорит об открытости существования, а с другой – о «подлинном» немецком обществе.

Немаловажно то, что сообщество, о котором Нанси говорит как о неработающем или непродводящем, отличается от общества, от какой бы то ни было человеческой общности, будь то нация, семья или народ. Как мыслить сообщество, если оно более не является божественным даром или формой подлинного бытия народа, нации и т.д.? В попытке ответить на этот вопрос Нанси отталкивается от размышлений Батая – и идет дальше него, проясняя те моменты, которые самим Батаем не были достаточно артикулированы.

Сообщество основано на конечности, или, по словам Нанси, на «бесконечной нехватке индивидуальной идентичности». Оно образуется из изъятия чего-то. Это нечто – его осуществленная идентичность, которая и является его работой, тем, что было бы им произведено. Истина сообщества – в этой нехватке, в неосуществлении той или иной идентичности, которая, лишив его момента сообщения открытым друг другу конечных существ, превратила бы его в народ, государство, нацию или семью, то есть в некоторое единство. Нехватка открывает и продолжает держать открытым бытие одного с другим. Ни родина, ни нация, но сама «смерть есть истинное сообщество смертных», пишет Нанси. Праздность сообщества заключается в том, что эта смерть далее ни во что не инвестируется. Утрата индивидуального бытия не связана с трансценденцией, с его растворением в том или ином коллективном теле. Она не производит единства и не служит каким-то определенным целям. Нанси отвергает момент трансценденции. Сообщение заключа-

ется в имманентности человека человеку, в их сопричастности в смерти и бытии вне себя. Задаваясь вопросом, «что такое коммунизм и почему попытка его воплощения в жизнь приводит к тоталитаризму», он приходит к выводу, что коммунизм есть не совершенная форма общества, а открытое, имманентное сообщество. Учитывая принципиальную разницу между этими понятиями, можно ответить на вопрос, поставленный Нанси. В политической практике производится определенная работа, связанная с осуществлением коллективной идентичности, в результате которой сообщество перестает быть таковым, обретая форму общности, единого социального тела. Речь о сообществе может идти, скорее, по отношению к художественному, литературному опыту.

6

Но если речь идет об опыте посмертном, читатель Батая рискует оказаться в ситуации, сходной с той, в которой находился Сартр. С одной стороны, смерть автора кладет конец сообществу, в котором его книги были формой опыта и с которым остаются неразрывно связаны. В качестве литературы они перестают быть сообщением, то есть мгновением совместного переживания и взаимного дружеского дара, и становятся «Книгой», произведением. Эта книга ассимилируется последующим дискурсом, для которого реальный автор представляет интерес только в рамках частного историко-философского или историко-литературного анализа, когда речь заходит, к примеру, о замысле произведения. Однако в плеяде текстов это произведение по-своему анонимно: Батай восьмидесятых — это означающее, закрепленное за определенной современной философской проблематикой: трансгрессии, непроектируемой траты, сообщества, эротизма.

«И тем не менее только исходя из этого загадочного отношения между мыслью, невозможностью и речью, и можно пытаться вновь ухватить общую важность частных произведений, отбрасываемую культурой, когда она их в себя вбирает, так же как она отвергает, их объективизируя, опыты на пределе, произведения, которые остаются тем самым одинокими, почти анонимными, даже когда о них и говорят, и здесь я думаю об одном из самых одиноких, том, которому Жорж Батай ссудил, словно по дружбе и играючи, свое имя»³⁰, — писал М. Бланшо.

Современной философской рецепции мысли Батая, с которой к нему пришла посмертная слава, мы обязаны той проделанной с ней работе, благодаря которой, в частности, сообщение перестает быть самим собой, чтобы стать понятием «сообщения», симулякр понятия

трансформируется в понятие «симулякра понятия». Современный читатель, так же как в свое время Сартр, остается чуждым сообщению как внутреннему опыту, однако, в отличие от современника, последующая ассимиляция творчества Батая дает ему определенное преимущество: она предоставляет аналитический инструментарий, позволяющий намного глубже, чем в 30-е и 40-е годы, понять мысль данного автора, хотя бы в том, почему и как последняя уклоняется от понимания.

Однако, по мысли Клоссовски, смысл сообщения не в том, чтобы быть понятым. Оно предполагает не понимание, а аффект, пафос общничества. Закрытость текстов Батая обусловлена принципиальной невозможностью этого пафоса соучастия и непосредственного присутствия в переживании внутреннего опыта. Отдавая отчет в этой невозможности, как можно соотнести свой собственный читательский опыт с тем, который намеренно сокрыт от нас корпусом текстов Батая? Если его письмо было жестом чистой траты, растворением авторского «я», его умиранием в тексте и бескорыстным даром, как утверждают М. Бланшо, Ж.-Л. Нанси, П. Клоссовски, Ж. Деррида и другие критики, то этот жест, тем не менее, должен был быть выражен в самом письме. Вписывая моменты пафоса в произвольные речевые разрывы, Батай предлагает читателю своеобразную игру. С одной стороны, «я» читателя лишено непосредственного присутствия во внутреннем опыте, и, более того, его собственное присутствие является отрицанием этого опыта. Однако намерением Батая, очевидно, было поставить под вопрос не только собственное индивидуальное бытие, но и предполагаемую автономию читателя. Место идеального читателя – незнакомца и друга – находится внутри текста, в речевых разрывах, моментах приостановки дискурса. Эти разрывы представляют собой ядро коммуникации. Внутренний опыт именно поэтому не является внутренним в традиционном смысле слова – как опыт субъективный, индивидуальный. Он осуществляется в пространстве между субъектами: если и можно говорить о «моем» внутреннем опыте, то он – вне меня. Стало быть, и присутствие, которое он предполагает – уже не «мое» присутствие. В нем «я» утрачивает себя. Книга Батая в определенном смысле представляет собой внутренний опыт читателя. Батай бросает ему вызов, заранее вписывая его во «внутренний опыт», который симулирует письмо, и в ответ на который следовало бы симулировать чтение. Такая стратегия исключает интеллектуальный обмен – она требует чтения как ответного дара.

Единственной попыткой ответить на этот вызов в XX веке стала философия деконструкции. Неудивительно, что один из первых тек-

стов, которые можно отнести к собственно деконструктивистской традиции, был посвящен Батаю³¹. Вслед за Деррида, деконструкцию как стратегию чтения и письма применяет и Ж.-Л. Нанси. «Непроизводящее сообщество» было опубликовано в 1982 году, через 20 лет после смерти Батая. Данная работа представляет собой проблематизацию сообщества, притом что само существование такого сообщества для Батая было попыткой избежать объективации в форме понятия. Нанси пытается найти язык, чтобы говорить о нем, и в этом ему помогает чтение Батая. Дело в том, что в своей работе Нанси исследует не только то, что пишет автор, но и главным образом то, чего он не пишет. Он отыскивает точки, в которых мысль Батая как бы запинается или колеблется. Эти мгновения разрыва, приостановки батаевского дискурса, задают импульс движению его собственной рефлексии. Позитивность данного жеста заключается в том, что он сообщает динамику последующему философскому мышлению: стратегия сообщения, которую подхватывает Нанси, служит для того, чтобы сделать следующий шаг. Ее успех ставит под сомнения характерные для мысли XX века размышления по поводу конца философии.

Творчество Батая, как правило, осмысляется как поиск нового философского языка. Однако его роль следует понимать шире — Батай предлагает не просто язык, обогащенный новыми понятиями, которые ранее были из него исключены (такими, как понятие жертвоприношения или эротизма). Он предпринимает провокативный опыт, связанный с идеей принципиальной трансформации философствования вообще: может ли экономика мысли, в основании которой на протяжении многих веков существования философской науки было хождение и обмен относительно устойчивых понятийных единиц, за которыми закреплялась определенная ценность, сущностно измениться, стать постоянно возобновляемым опытом взаимного дара и принесением себя в жертву? Именно этот вопрос придает мысли Батая исключительную актуальность и оправдывает беспокойство, которое она не перестает вызывать.

Комментарии

1 В первой из серии своих работ, посвященных значению Жоржа Батая в современной мысли, французский исследователь Жан-Мишель Хеймоне писал: «Достаточно открыть глаза, — и Батай, по сути, является не мыслителем тридцатых, но властителем дум восьмидесятых, нашим властителем дум. Сегодня — слу-

- чайность ли? — сообщество, которое он хотел создать вслед за Ницше, которое, как и Ницше, он мог только представить, стало невидимым центром наших тревожных вопрошаний, привилегированным местом метафор безо всякого риска» (*Heimonet J.-M. Le mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice. Marseille, 1987. P. 8*).
- 2 *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. СПб., 2003. С. 483. Батай цитирует этот фрагмент в статье *Hegel, l'homme et l'histoire // Œuvres Completes. XII, P. 361–362*.
 - 3 «Экономист, философ, но также специалист по архивам и нумизматике, палеоисторик, этнолог, но также эротический автор и редактор журналов, сюрреалист и поклонник де Сада — это еще далеко не все, что можно сказать о Жорже Батае... Ускользая от определения относится, пожалуй, к сущности того, что делал этот человек. Уклоняясь от определения, он постоянно ускользал также от отождествления с тем, что он делал, от авторства, как маски, прирастание которой делает писателем или философом, экономистом или порнографом» (*Рыклин М. Жорж Батай: опыт вне жанров // Комментарии. 1997. № 12. С. 169*).
 - 4 Или, как говорит М. Рыклин, «*Единственный интерес, который эти тексты еще могут вызывать, неотделим от систематичности, с которой они перечеркивают сами себя, не давая «потребить» себя как продукт*» (Там же. С. 170).
 - 5 *Деррида Ж.* От экономии ограниченной к экономии всеобщей. Гегельянство без утайки // *Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 432*.
 - 6 Идею соответствия готики и средневековой схоластики Фокин заимствует, в частности, у Э. Пановски. См.: *Panofsky E. Architecture gothique et la pensee scholastique. Paris, Minuit, 1976*.
 - 7 Зд. и далее биографический материал приводится по книге: *Surya M. Georges Bataille, la mort à l'œuvre. Paris, Gallimard, 1992*; а также по русскому переводу фрагмента этой книги — хронологического очерка о жизни Батая, в кн.: *Танаграфия эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994*, или в кн.: *Батай Ж. Ненависть к поэзии. М.: Ладомир, 1999*.
 - 8 Впоследствии, как утверждает биограф Батая Дени Олье, «*Батай будет писать только для того, чтобы разрушить этот собор; чтобы заставить его замолчать, будет писать вопреки своему первому тексту[...] против него, против подавляющей архитектуры созидательных ценностей*» (*Hollier D. La prise de la con-corde, suivi Les dimanches de la vie : Essais sur Georges Bataille. P., 1974. P. 32*).
 - 9 *Батай Ж.* Внутренний опыт. СПб., 1997. С. 17.
 - 10 Там же, с. 18.
 - 11 Суть этого преобразования раскрывается в полемике Батая с сюрреалистами. Коротко говоря, он противопоставляет телесную достоверность внутреннего опыта идеалистическому разгулу воображения, в котором обвиняет сюрреалистов.
 - 12 Кроме того, атака на Батая была сразу же предпринята со стороны группы сюрреалистов, самый известный среди которых — Рене Магритт, остававшийся, тем

- не менее, другом Батая, а также со стороны католического мыслителя Габриэля Марселя.
- 13 Однако необходимо отметить, что, в свою очередь, «Бытие и Ничто» Сартра предполагает некий онтологический дуализм. Если ничто — это то, чего нет, значит, его невозможно поставить в один ряд с бытием, присоединить к бытию посредством «и». Само название данного труда предполагает определенную степень актуального присутствия ничто, его субстантивацию — в противном случае книга должна была бы называться просто «Бытие».
- 14 *Сартр Ж.-П.* Один новый мистик // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. С. 44.
- 15 *«Можно заметить, что Сартр — не первый, кто, заботливо, хочет отправить Батая на кушетку, не иначе как затем, чтобы тот прекратил свои посягательства на добропорядочную интеллектуальность (если только ему прочат кушетку, а не смиренную рубашку); задолго до этого такое же намерение имел Бретон, а после него Суварин и Симона Вейль», —* пишет М. Сюриа, автор самой значительной биографии Батая. (*Surya M. Georges Bataille, la mort à l'œuvre.* P. 406).
- 16 *Сартр Ж.-П.* Один новый мистик. С. 44.
- 17 Если вспомнить замечание М Рыклина, приведенное выше, Сартру действительно не удастся «потребить ее, как продукт».
- 18 Там же. С. 39.
- 19 Данный вопрос был сформулирован Ж. Деррида. См.: *Деррида Ж.* Невоздержанное гегельянство // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. С. 133–174.
- 20 *Клоссовски П.* Симулякры Жоржа Батая // Танатография эроса. С. 79–90.
- 21 *Батай Ж.* Внутренний опыт. С. 34.
- 22 Там же. С. 216.
- 23 На это, в частности, указывает В. Лапицкий, см.: Многоликий мономан // *Клоссовски П.* Бафомет. СПб., 2002. С. 288–289.
- 24 *«Что есть дружба: приязнь к незнакомцу, у которого нет друзей», предположит Бланшо, иначе говоря, немедленно охватывающая дружба к частичке неизведанного в другом человеке, к его неизведанным сторонам, невидимым для посторонних и даже для остальных друзей, но мгновенно различаемых новым другом — больше, чем просто другом. Эта привязанность к внутреннему умиранию друга, к его письму дает силы занять место этой смерти, отдаться на ее милость...»* (Бидан М. Морис Бланшо, невидимый собеседник / / Логос. 2000. № 4. С. 154).
- 25 См. об этом: *Surya M. Georges Bataille, la mort à l'œuvre.* P. 383.
- 26 *«Эти встречи были для него крайне важны, прежде всего из-за присутствия Бланшо...»* (Бидан М. Морис Бланшо, невидимый собеседник. С. 155).
- 27 *Bataille G.* OC, VI, Annexes, «Le Collège socratique». P. 280.
- 28 *Бланшо М.* Неопишемое сообщество. М., 1998.

29 *Nancy J.-L.* La communauté désœuvrée. P.: Christian Bourgois éditeur, 1986.

30 *Бланшо М.* Забвение, безрассудство // Мишель Фуко, каким я его себе представляю. СПб., 2002. С. 74.

31 Речь идет о статье Ж. Деррида «Невоздержанное гегельянство».

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО ИСПОЛНЕНИЕ К ВОПРОСУ ОБ АНТРОПОЛОГИИ ПЕРФОРМАТИВНЫХ ИСКУССТВ

1

В философии и искусствоведении достаточно внимательно исследуется как процесс сочинения, так и процесс восприятия и классификации интерпретаций произведения, в том числе и музыкального. Однако, благодаря выходу на первый план содержания музыкального произведения и вопросов его наличной интерпретации, фигура исполнителя, само реальное время исполнения, экзистирование исполнителя во время исполнения (его условия и последствия) ускользают как от внимания исследователей, так и от внимания слушателей.

Анализ музыки как опыта и как формы чаще всего сводится к эффекту восприятия. Это верно, как в отношении философско-эстетического анализа, например у Гегеля и Адорно, так и для художественного, литературного описания музыкального творчества — у Томаса Манна и Романа Роллана. Философия и эстетика определяют функции и приоритеты музыки, в то время как литература пытается создать уникальный психологический образ творящего субъекта, композитора, — будь то Жан-Кристоф Роллана (психологическим и антропологическим прототипом которого является Бетховен) или Адриан Леверкюн (в описании которого Томас Манн использовал эстетическую программу Шёнберга). В каждом из вышеупомянутых случаев звучащая форма музыки берется как некое априори, валоризованная творческая мысль, которая и подвергается анализу. Однако за гранью анализа остается медиатор этого звучания — исполнитель и повторительная машина исполнения. Субъективная диалектика, на которой основывается, например, эстетика Адорно и Томаса Манна, не позволяет рассмотреть произведение вне его идеи, структуры и методологии, неотъемлемых в анализе от инстанции автора. Такая позиция предполагает рассмотрение эстетики в качестве субъективной идеологии, и наоборот. Так понимаемое произведение всегда в прошлом, как, впрочем, и его испол-

нение, выполняющее лишь роль идеологической демонстрации субъективной идеи. Однако то, что происходит между исполнителем и произведением за гранью паритета «исполнитель-интерпретация», остается за пределами восприятия, за пределами самого произведения и его смысла.

Исполнитель интересен для восприятия там, где является носителем произведения, а также характерной, своеобразной интерпретации. Но там, где он действует в качестве машины, производящей звуки, он как бы выпадает из мира, места, времени.

Кроме того, онтология его тела в этих условиях неуловима не только для внешнего восприятия, но и для него самого, поскольку его восприятие в каком-то смысле отключено. Что же касается его мышления, то оно в течение процесса исполнения целиком работает на воспроизведение операции исполнения. Память в данных условиях действует как автомат. Поэтому не удивительно, что исполнитель не может запомнить свою концертную интерпретацию — и восстанавливает ее только через прослушивание записи. Это одна из причин того, почему необходима фигура учителя, который является не только помощником при изучении текста, но также функцией прослушивания извне, которое не может осуществить сам исполнитель. Иначе говоря, фигура «учителя» функционирует как тело, вышедшее за рамки наличного исполнения, как идеальное *alter ego* самого ученика (исполнителя).

Итак, сам исполнитель действует по инерции. Ему во время исполнения не дана перспектива произведения, и единственная операция чувственного опыта, которую он осуществляет, — это переход к следующему звену (знаку). Но знак здесь надо понимать не как типографическое его явление в тексте музыкального произведения, а как закрепление интерпретативных микросмыслов исполнения (т.е. всех индивидуальных операций исполнителя, производимых через варьирование динамики, фразировки, штрихов, выделения тех или иных частей внутри фактуры и т.д.) в результате многочисленных предшествующих повторов.

Здесь сама собой напрашивается аналогия с актерской игрой: актер, пребывающий на сцене в определенной роли, безусловно, знает будущее своего персонажа, однако само актуальное время игры — как экзистенциальная его локализация на сцене — доминирует над этим априорным знанием. Поэтому он не может иметь дело с такими глобальными идентификациями, как имя героя, его судьба, характер, он ввергнут в телесные микрооперации (сюда входят и голос, и дикция, и интерпретация текста), которые он не в состоянии обрабатывать ин-

теллектуально, мыслить их. С одной стороны, путь его игры полностью автоматизирован и тело его работает как машина, с другой же — каждый переход внутри смены различий является для него микро-травмой, которая не имеет никакого отношения к травмам изображаемого героя или их миметированию и репрезентации. Травматичным в игре является само время исполнения, потому что внутри этого времени каждый следующий переход к знаку открыт и необеспечен, хотя он и незыблем в самом тексте (драматургическом или музыкальном). Эта травматичность, присущая самой онтологии исполнения, и лишает исполнителя перспективы. Автоматизм его телесных действий не позволяет ему, тем не менее, достигнуть совершенства машинного эффекта, его безопасности. Скорее, он является машиной на грани остановки и слома. Все субъективирующие элементы, в результате которых состоялась его интерпретация, не задействуются в течение исполнения. Поэтому, если говорить об игре, то ее время предполагает нулевой коэффициент субъективности.

Парадокс здесь в том, что исполнитель является транслятором предельно субъективных сущностей именно благодаря своему вмешательству в произведение. Именно *его* интерпретация позволяет выделить «болевые» точки произведения и создать его «лицо» во времени. Кроме того, именно через него транслируется и оформляется «лицо» автора как креативной машины. Однако он не воспринимает при исполнении этого «лица». Более того, транслируя некое высокое содержание, он отдален от него более чем когда-либо.

И все же мертвым автоматом его тоже назвать нельзя. Чем же тогда заполнена его перцепция?

Выше мы уже упоминали переход к следующему знаку, как единицу микросмысла, доступного для исполнителя. Однако, это не единственная территория, которую он контролирует, ибо исполнение представляет собой деятельность предельно зависимую от рефлекторной машины тела, иначе говоря, оно предполагает очень точный контроль рефлексов. При том, что до и после процесса исполнения этот контроль аннулируется до той степени, которая, например, описана в романе Э. Элинек «Пианистка»: расстройство желудка у ученика после выступления на экзамене и туалет как симптоматичное место, грозящее концертному пространству, как последствие для тела-машины, производящей «высокое» содержание в реальном времени.

Описывая музыку как опыт, Хайдеггер неоднократно утверждает¹, что, коль скоро музыка имеет дело с «представлением» эмоций и, в отличие от поэзии, минимально поддается осмыслению, она и, соответ-

ственно, исполнитель, наиболее отдалены от бытия, истины, а значит, и времени. Безусловно, в искусстве музыкально-концертного представления существует наслаждение от показа (как, впрочем, оно существует в любом виде искусства, в том числе и поэзии). Поэтому, согласно Хайдеггеру, нет более далекого от онтологии вида искусства. Буквализм музыкальных знаков, вызванный отсутствием в них семантики, их тождественность временению ведет к их тотальной улетучиваемости. Музыка, с точки зрения темпоральности, самое мимолетное из искусств. Однако улетучиваемость времени вовсе не является для Хайдеггера его ценностью, ибо конечность как цель онтологии времени мыслится им лишь через жизнь человека, через конец *Dasein*; мерой времени является бытие человека и его конечность. При такой расстановке темпорально свершаемое искусство (музыка) не вопрошает о конечности, ибо лишь имитирует свершение и конечность внутри произведения, утрируя этот эффект еще и необходимостью представлять процесс исполнения.

Согласно Хайдеггеру, ложной является сама попытка использовать время для внесмысловой его демонстрации, для вызывания опыта конца через аффектирование времени, насильственное его распределение и оформление.

Поэтому музыка еще дальше от истинной цели искусства, чем театр, тоже развивающий смысл через репрезентацию.

Действительно, если рассматривать интенциональность музыкального произведения через восприятие его репрезентации (а именно таким образом нам дан опыт его познания), то конец как предел психофизиологического переживания работает как субститут *memeto mori*. Конец музыкального произведения является временной сатисфакцией инстинкта смерти. В этом, собственно, и состоит операциональная функция катарсиса, которую Ницше в «Рождении трагедии» определяет, тем не менее, как ошибку аристотелевской поэтики. Ницше утверждает обратное, а именно то, что временение произведения — ни в своем креативном пространстве автора, ни в действии исполнения — не задействует психику в режиме эмоционального аффекта, катарсиса. Поэтому перспектива конца, перспектива кульминации представления, вызывающей катарсический рефлекс, в нем несущественна.

Иными словами, процесс *произведения* и время исполнения не имеют отношения к наслаждению прекрасным или *переживанию* «боли», которая традиционно сопутствует восприятию музыкального произведения. За действием показа стоит промежуточная экзистенциальная кондиция тела, которое *на время* вытеснено из «бытия», по-

сколько оно находится вне референций к мысли, к языку, суждению или смыслу. Этот промежуточный статус пребывания между бытием и смертью (божественным) Хайдеггер приписывает поэту, с той лишь существенной разницей, что данное промежуточное состояние не является для поэта временным, но занимает все время его бытия и тождественно его мышлению.

Несколько иначе с исполнителем. Уязвимость и незащищенность его пребывания имеет место лишь в течение исполнения. Но опасность его онтологического статуса не только в том, что он предстоит необратимости времени и является медиумом его невосполнимости, а в том, что он равен своему исполняющему, а значит становящемуся телу и не может в это время помыслить своей конечности по определению. Парадокс в том, что именно благодаря своей неспособности мыслить конечность во время игры, он и предстоит ей больше, чем кто-либо другой. Улетучиваемость времени в данном случае является не просто знаком условности *представленного* временения в виде исполняемого произведения, как это видится с хайдеггеровской позиции, но дана как физически открытая темпоральная территория конечности. Однако не той конечности, которая мыслится и дана человеку (поэту) по факту рождения, а той, которая является физически приобретенной способностью, данной только во время исполнения, и именно этим становящимся действием и снимаемой.

Таким образом, время исполнения является чистым временем не там, где оно представлено Другому как цельное, постепенно развертываемое произведение, но там, где происходит мутация в перцепции самого исполнителя, в его психофизиологии; и эта точка рассмотрения темпорально свершаемого произведения не учитывается ни Хайдеггером, ни многими другими исследователями. Здесь конечность не мыслится, она временится и дана в фигуре самого исполнителя. Исполнитель является «смертной» машиной, функциональность которой ограничена временем произведения; ибо за границей времени произведения его (*исполнителя*) тела не существует. Исполнитель не только не подражает неким символическим фигурам переживания, но свободен от них в отличие от потребителя исполняемого, и, таким образом, сам является онтологической ценностью данного времени. Поэтому и улетучиваемость времени произведения в исполнении онтологична. Независимо от того, какие представления произведение вызывает в восприятии, его время дано в собственном истекании, в конечности собственного содержания.

2

«Дух» (бетховен) и «Профанное» (шуберт)

Выше, исследуя телесность исполнителя, мы пришли к заключению, что фигура исполнителя (актера), традиционно интерпретируемая как аффектированная, вовсе не находится в аффекте, тем более связанном с исполняемым содержанием. Напротив, в плане физиологии правомочнее говорить об абсолютном контроле тела. Если в этом случае кто-то и находится в аффекте, так это слушатель (чаще всего неподготовленный), который, находится в состоянии пассивного восприятия. Тем не менее, опыт прослушивания музыки всегда описывается через чувственные параметры.

У Гегеля источник музыки опять-таки усматривается в аффекте:

«В абстрактной внутренней жизни ближайшей особенностью, с которой связана музыка, является чувство, развертывающаяся субъективность «я» <...> Чувство всегда остается лишь облачением содержания, и именно эта сфера и принадлежит музыке.

<...> музыка дает простор для выражения всех особенных чувств, и все оттенки радости, веселья, шутки, каприза, восторга и ликования души, все градации, страха, подавленности, печали, жалобы, горя, скорби, тоски и т.д. и, наконец, благоговения, преклонения, любви и т.п. становятся своеобразной сферой музыкального выражения»².

В этом отрывке Гегель великолепно демонстрирует психофизиологию воспринимающего сознания. И тем каналом, через который музыка как определенный вид искусства может соотноситься с духом, является чувство.

Важно иметь в виду, что становление субъективности в искусстве, обособление ценности субъекта происходит в конце XVIII века. Начало XIX века – это уже скорее эпоха музыки, поэзии и философии, нежели визуальных искусств, когда все завоевания романтизма, в том числе и исследования субъективности, были перехвачены музыкальными жанрами. В этой связи интересна та фаза, которую Гегель выделяет для современного ему искусства. Он определяет ее как романтическую и высшую³.

Таким образом, именно в романтическом искусстве впервые совершается выход за рамки искусства, за рамки его материальных догматов. Это значит, что дух развивается до той стадии, когда он предстает *иным* искусства, *иным* формы и субстанции. Именно с позиции

романтической фазы инстанция духа понимается так, как ею мог оперировать Гегель будучи современником романтической эпохи — в качестве машины, производящей инобытие любого материального объекта.

Позднее уже Адорно придал функцию машины духа самому искусству, которое способно развиваться только за счет разрушительной для предыдущего периода инновации формы. Вернее, Адорно удалось констатировать в творчестве новых венцев ту трансформацию все еще романтической поствагнеровской парадигмы, после которой уже сама *форма* выполняет функцию *духа*, ибо за счет радикальной инновации она становится *иным* в отношении общества и прошлой стадии искусства в целом.

Безусловно, стилистически музыка в лице представителей венских классиков определяет себя как классицистическая; однако, с точки зрения позиционирования субъекта в форме, она все же принадлежит романтической эстетике в гегелевском понимании этого концепта.

Главным образом, это относится, конечно, к развитию формы у Бетховена, в которой наглядно представлена диалектическая парадигма тезиса, антитезиса и синтеза (она сформировалась уже в сонатной форме у Гайдна в виде экспозиции, разработки, репризы). Однако впервые в истории музыки форма начинает служить идее именно у Бетховена. (Тем удивительнее то, что Гегель размещает современную ему музыку в области чувств)⁴.

Смысловые завоевания развития формы, которых достигла музыка к началу XIX века, были вынесены Бетховеном за скобки музыкальной имманентности. Если тематико-смысловое зерно раннего венского классицизма было тождественно формообразованию, то у Бетховена смысловая фигура была подвергнута *идейной* элевации.

Несмотря на то, что в искусстве не могло иметь место ни обоснование, ни функциональное описание самой этой категории, инстанция Духа, тем не менее, сформировала как тело художника, так и перцептивные ожидания публики XIX века (Вагнер сказал бы, что дух сформировал народ).

Переломным пунктом в генезисе категории Духа является его *субъективность*, его оборачиваемость в субъект. Вернее, божественное и субъективное обладают равными правами, но не в смысле того, что субъект понимается как расширение креативных и технологических возможностей человека в гуманистическом понимании этого слова. Становление субъективности предполагает виртуализацию, с одной стороны, предмета мышления, с другой — религиозной символики.

Субъективность духа и духовность субъекта – эти два взаимообратимых положения ознаменовывают перемещение духовного опыта от локализованной сакральной предметности в искусство и философию как области идеального (виртуального).

Музыка (в особенности данного периода) не только не является средством выражения чувств, но, напротив, в большой степени лишена какого бы то ни было позитивного содержания, почему ей и удается развивать форму за счет отрицания. Во-первых, это происходит по причине того, что, наряду со звуком, производство смыслов привязано в музыке ко времени. Время же устроено по принципу снятия предыдущего знака. Поэтому средоточием негативности искусства, на которой настаивает Адорно, является именно музыка. Она не только представляет собой *иное* по отношению к логической пропозиции, но сама внутри собственной имманентности работает как перманентное *иное* себя самой.

Итак, именно в музыке дана возможность освободить смысл от чувственного содержания. Ибо, в отличие от поэзии, которая порождает фигуры воображения (чувственные образы) в языке, она избегает визуальных ассоциаций, и любые апелляции к музыкальному произведению по памяти возможны только через знаковую с ним тождественность, через буквальное повторение, но не через суггестивные операции воспоминания образов.

Вот почему констатированный Гегелем этап истории, на котором «вечно движущийся дух «уходит от объективности (т.е. от чувственного наличного выражения) и «возвращается в свою внутреннюю жизнь», с предельной наглядностью дан именно в музыке, причем уже у Бетховена.

В результате раздвоения на идею и материю, дух, с одной стороны, зависает над формой в качестве возможности постоянной референции к мысли. С другой стороны, сама форма в качестве музыкальной мысли теряет имманентность и, повреждая свою иерархическую стройность, уходит от вокального фантазма к декламационному, *от пения к высказыванию*.

Все интонационные достижения музыки, ведущие к уточнению фигуры, воплощаются у Бетховена в виде космологической *субъективной* идеи. Именно рождение *креативного субъекта* становится у Бетховена радикальной альтернативой традиционному синтезу, данному в *musica ficta*.

Таким образом, Бетховену удастся довести фантазм переживания музыкальной формы до *воли к смыслу*. Это значит, что вся возможная

чувственность, которая в опере могла найти выход в пластическом выражении, девальвировалась. В бетховенской драматургии все знаки чувственности и боли находятся под юрисдикцией духа. Этот разрыв музыки с наслаждением выразительностью не менее значителен в истории искусства, чем разрыв Ницше с Вагнером. Здесь Возвышенное является уже не содержанием, которое в добетховенской композиции чаще всего имело фабульный коррелят (либо в виде Священного Писания, либо в виде героического сюжета и т.д.), но задачей и смыслом *искусства*.

Однако рассмотрим, в каком социальном контексте происходит созревание вышеупомянутой задачи. Возвышенное как составляющая музыкального искусства — как композиторского, так и исполнительского — внедряется в сознание через обучение.

Первый его «показ» имеет место в системе образования, которое, в свою очередь, является платным на всем протяжении становления музыканта (а также позднее, когда музыкант начинает зарабатывать посредством представления «Возвышенного» в качестве композитора или исполнителя). Иначе говоря, Возвышенное инсталлируется в обучающееся тело как центральная экзистенциальная забота, с одной стороны, и как техника контроля тела и желаний — с другой. Тем не менее, оно становится одновременно и частью буржуазного сообщества, для которого искусство (и именно доведенное до предельного духовного овнутрения) составляет необходимость существования. Парадокс в том, что перенос интереса от фиктивной патетики оперы и ее зрелищности к *идеи и смыслу* музыкального развития в начале XIX века имел место именно в рамках буржуазного общества, которое на первый взгляд не могло считать возвышенное целью искусства. Однако именно это и произошло, когда музыкальная индустрия XIX века переключилась от представления выражения к представлению музыкальной идеи. Возвышенное стало профессиональным достижением обучающегося и обучающего тел, которое требовало такой же профессиональной адекватности (а она обходилась весьма недешево) и от слушателя.

Таким образом, должествование *идеи*, учрежденное Бетховеном, позволило музыкальной форме развиваться не в сторону подражания явлению, но по направлению к *изобретению самого явления* в рамках музыкальной формы, что предполагало инновацию, т.е. постоянный выход за рамки настоящих для определенного исторического периода материальных средств. Это, безусловно, ускорило развитие музыкальной формы, ибо привило ей синдром *субъективности*; в историю могла войти та форма (идея), которая заново переоткрывала ценности искусства.

Несомненно, подобная запись в историю музыки на основании субъективности началась гораздо раньше, еще с баховского проекта. Однако субъективность оставалась бессознательным событием, скорее стилем, и не мыслилась как центральный прием композиции. После Бетховена композиция работает на возведение виртуального субъективного пространства в условиях времени. Ее пространственно-временная универсальность столь велика, что она прекращает служить фоном салона (будь то при дворе или в частной обстановке) и перемещается в пространство концертного зала, в котором *идея* композитора, занимающая определенное время, достигает абсолютной пространственной реализации. Во-первых, концертный зал как общественно-культурное изобретение служит именно тому, чтобы искоренить синдром чувственного наслаждения, во-вторых, он полностью подавляет все возможности телесного участия и пластической свободы слушателя. Другими словами, созданы все условия для *подчинения восприятия субъективной идее*.

* * *

Зазор между субъективной композиторской мыслью и телесностью очевиден уже у первого наследника Бетховена и его ученика — Франца Шуберта. Трагичность композиторских штудий Шуберта состоит в том, что он, обладая подлинным мелодическим даром, был учеником Бетховена. Соответственно, он должен был довести мелодическое развитие до значимости субъективной идеи. В рамках формы Шуберт достигает этого посредством *новой* интерпретации сонатной формы. Вместо одной темы, данной в классической сонате в экспозиции, он предлагает сразу несколько, строя структуру сонаты таким образом, что вместо разработки развивающим материалом является следующая мелодия-тема. Эту шубертовскую структуру Адорно назвал «попурри», хотя ее вполне можно было бы определить как мелодическую сериацию, где весьма резкий переход к следующей теме и осуществляет «бетховенский» побег от четкой трехчастной структуры и архитектурной незыблемости темы.

Другой аспект трагичности шубертовской верности бетховенской парадигме состоит в следующем: тот элемент воли, который делает абстрактную идею центром композиции в произведениях Бетховена, у Шуберта совершенно отсутствует. Поэтому, несмотря на то, что Шуберту удалось найти пути трансценденции материала через побег от «не-развитой» темы к следующей, у него постоянно присутствует неуверенность и

сомнение в трансцендентальных проблемах духа. Во-первых, этот трансцендирующий прыжок совершается у Шуберта по горизонтали. Во-вторых, сомнение в незыблемости музыкальной идеи раскрывает бездну между духом и чувственной наличностью тела. Однако бетховенская парадигма вводит запрет на всю машину чувственности, всю ту рефлекторную машину, которая не контролируется Субъектом, ибо сам процесс композиции уже представляет собой «Возвышенное». Если у Бетховена дух разворачивается через волю к идее, у Шуберта место *идеального* занимает *природа*. В отличие от йенских романтиков, он не ищет в природе некоего *больше* – тот смысл, который представил бы ее подлинную тайну. Напротив, сама ее тотальность и буквальность работает в качестве идеи. Природа не является также местом побега художника-романтика. Скорее, это тот язык, на котором говорит композитор. Возможно, поэтому Шуберта упрекали в чрезмерной литературности его сочинений. И, тем не менее, кристальная простота его фактуры и фигур позволила увидеть, что интонационные средства, которыми Бетховен представлял Возвышенное, вовсе не являлись истинными качествами духа, но лишь воображаемыми, фиктивными его атрибутами.

Так, если фиктивным «другим» внутри материи произведения у Бетховена является воля, то у Шуберта – это растворение в природе, т.е. предельный квиетизм. В этом отношении Шуберт полный антипод бетховенского мифа.

Подчиняясь, тем не менее, фигуре поиска духа, Шуберт наиболее близко из всех композиторов периода романтизма оказывается к девальвации стратегии Возвышенного, ибо открывает то, насколько возвышенное не может быть описанным с позиции экзистенции. Поэтому столь явен в его творчестве танатос, который вовсе не является темой смерти, ибо рефлексия смерти сама по себе является утопией, возвышенным содержанием. Танатография Шуберта касается лишь доступного для воображения образа мертвого. Вот почему и природа как «другое», трансцендентное место – не «больше» жизни, а «после» нее – она мертва.

Адорно в «Социологии музыки» предлагает для описания этого феномена метафору «кристалла», минерала, который возникает в результате смерти фюсиса и существует в природе как вечно мертвое, а не вечно живое (образ, который часто приписывается «природно-прекрасному»). Минерал – это часть природы, который скрыт от зрения и таким образом не составляет мифа о прекрасном или стихийном в природе. Иначе говоря, он не является символом Возвышенного, в отличие от других природных феноменов – леса, роши, скал, гор, бурь,

ветров и т.д., столь обильно представленных, как в живописи, так и в поэзии.

Одно из первых поэтических упоминаний месторождения минералов имеет место в произведениях Новалиса (в «Генрихе фон Офтендингене» и «Учениках в Саисе»). Новалис рассматривает минерал как метафору совершенства, которое, тем не менее, должно оставаться невидимым, чтобы хранить тайну и смысл природы; это и есть подлинно поэтический, а значит онтологический смысл. В «Генрихе фон Офтендингене» дана весьма нетипичная даже для романтизма фигура отношений между горноискателем и поэтом. Подлинным поэтом является именно горноискатель, хранящий все тайны природных превращений, но не выдающий их миру. Из всех представителей литературного романтизма Новалис наиболее близок Шуберту. Однако у Новалиса подземные месторождения кристаллов – это утроба природы, ее будущее – идеальное лицо всего свершенного. У Шуберта мир кристаллических образований в природе не имеет символического и этического статуса. Для него первична сцена погребенной природы, и уже в качестве *последствия* – ее кристаллизация. Поэтому, хотя на первый взгляд музыка Шуберта создает впечатление фактурной прозрачности и ладовой простоты, ее центральным сообщением является траур, траур как машина умирания в природе. То есть процедура, которая имеет место *после* смерти, и посредством ритуала свыкается с мертвым.

Иначе говоря, обращение к высокому и к духу происходит от имени мертвого, с которым пытается отождествиться субъект в его творческой виртуальности. Таким образом, все, что остается за гранью пары дух-мертвое, а именно, хроника жизни тела субъекта, в данном конкретном случае тела Шуберта, во-первых, лишается ценности, во-вторых, направлено на само-разрушение, не только физическое, но и символическое, ибо идеальное тело в стремлении достичь места обитания духа (т.е. места искусства) – это мертвое тело. Соответственно, все виды профанирования тела, включая перверсии, служат цели доведения тела до состояния природного покоя.

3

Театр боли

(по роману Э. Элинек «Пианистка»)

В романе Эльфриды Элинек «Пианистка» именно фигура Шуберта выражает кредо героини. Здесь становление тела исполнителя (мы употребляем слово исполнитель условно, так как героиня романа Эри-

ка Кохут лишь преподает исполнительское мастерство, т.е. является неудавшимся исполнителем) описано в контексте австро-немецкого композиторского проекта Духа. Роман можно поделить на три фабульные части: 1) история получения героиней образования; 2) ее педагогическая деятельность в венской музыкальной академии и 3) отношения героини с собственным студентом Вальтером Клеммером.

На фоне фабульной канвы представлены будни ее мелкобуржуазного быта проживание с матерью, сцены мазохизма и привычка героини к обценным практикам (как то: потребление дешевой порно-продукции, вуайеризм и т.д.).

Основной конфликт романа, тем не менее, состоит в столкновении двух взаимоисключающих сущностей: искусства как локализации духа и искусства как подавления тела, которые в тексте описаны как две страсти – к музыке и к порнореальности. Стремление к порновизуальности представлено в романе как симптом профессиональных музыкальных занятий, как симптом тела, в течение многих лет практикующего умерщвление всех тех видов чувственного выражения, которые не задействуются при интерпретации и исполнении музыкального произведения.

Принято считать, что важнейшими чувственными состояниями тела являются наслаждение и боль. И то, и другое являются механически достижимыми возможностями для условно здорового тела. Героиня романа Эрика Кохут не способна физически испытывать ни того, ни другого. Подтверждение тому – специальные порнозаведения, которые она посещает, не достигая при этом даже минимальных признаков возбуждения, а также – процедуры мазохизма, которые она совершает с такой легкостью именно по причине атрофии болевых рефлексов.

Перверсивная практика – потребление порно-продукции – оказывается неотъемлемым инструментом поддержания духовных рецептов тела, а вовсе не заменителем неудач в сексе и отсутствия сексуального наслаждения. Эрика так и заявляет влюбленному и требующему от нее ответного чувства ученику Клеммеру. Она настаивает на том, что невозможно исполнять Шуберта, не претерпев полного отказа от успешной мужской сексуальности. Другими словами, исполнение без профанного отношения к телу и без отмены себя как потенциального сексуального объекта, – невозможно. Порнографические визуальные образы выполняют при этом ту же функцию, что и мир потенциально смертной природы у Шуберта. Именно этот скрытый мир и дает право апеллировать к Возвышенному. Тело профаниру-

ется, чтобы стать соразмерным возвышенной практике. Симптоматично, что именно там, где Эрика могла бы созерцать «природно-прекрасное» – в загородном парке – она «созерцает» совокупление пар. Образ и функция гениталий и порнознаковости не являются для нее стимулом возбуждения еще и потому, что служат *пределом* визуальной экспозиции тела, средством проникновения вовнутрь, что в принципе означает смерть.

Таким образом, порномир, когда его созерцание происходит не с целью чувственного возбуждения, а в перспективе танатографического синдрома, является средством перехода в мир духа. Это единственный мир образов, где появляется возможность увидеть живое как мертвое, т.е. мертвое в режиме жизни. Здесь и возникает связка с практиками мазохизма (героиня наносит надрезы на собственные половые органы или прокалывает кожу острыми предметами), она рассматривает свое тело как лишенное сенситивных способностей, т.е. мертвое тело, которое способно отождествиться с тайной природы. Поиском этой «кристаллическо-минеральной» тайны и занимается Эрика («Однако самую последнюю тайну не видит никто; даже если женщине распороть живот, не увидишь ничего, кроме кишок и внутренних органов»).

Мазохизм, таким образом, тоже не является заменой неудавшегося наслаждения, ибо героиня режет собственное тело как чужое; с другой стороны, она созерцает чужие порнотела как возможность собственного разрушения, как возможность отождествления с профанным.

Первый опыт мазохизма героини (Эрика режет бритвой ладони) имеет место в подростковом возрасте, в период ее обучения, и происходит в результате сексуальной неудачи, т.е. с целью преодоления внутренней боли от фрустрации. На первый взгляд, перенос очевиден: физическая боль должна механически вытеснить боль душевную. Однако сама эротическая фрустрация здесь является естественным следствием совершенно другого события. Дело в том, что внутренняя боль уже предшествует акту фрустрации и сформирована в качестве перманентного психического атрибута через опыт музыкальной пассионарности. Запрет на развитие моделей чувственности (сексуальных, эмоциональных или осязательных) происходит гораздо раньше, с первым травматическим опытом исполнения. Исполнению на сцене предшествуют исполнения перед учителем. И этот опыт обычно еще более травматичен, так как ученик при этом претерпевает тотальное стирание индивидуальных качеств: во-первых, через лицевую событийность самого произведения, а во-вторых, через подчинение исполнительским импульсам преподавателя и навязываемой им интерпретативной фигуре.

Более того, ладовая система музыки Нового Времени, начиная с эпохи позднего Возрождения, основывается на фигуре боли и обладает огромным инструментарием для ее производства (бинарность мажораминора, альтерации, модуляции, задержанные разрешения, уменьшенные интервалы и т.д.). Все эти болевые моменты производятся через (если, опять же, воспользоваться определением Ницше) «эстетическую игру». То есть вне зависимости от того, воспринимаются ли они пассивным слушателем через чувственное переживание или аффект, исполнитель обязан работать с этой концентрированной болью в режиме повтора. Если же не происходит ограждения от чувственного воздействия музыки и его перевода на уровень «игры», то результатом может явиться серьезное расстройство нервной системы, различные виды умственных расстройств — случаи, которые описаны в литературе. (Ср. роман Томаса Манна «Будденброки» — болезнь маленького Гано, ставшего «музыкоманом», или случаи почти фатальных болезней в детстве Моцарта, Бетховена, Паганини, т.е. в тот период, когда еще не выработаны приемы защиты от переживания при исполнении).

Другими словами, в музыке происходит настолько интенсивная концентрация болевых фигур, что она немедленно должна быть перенесена в область эстетического феномена. На первом этапе этот перенос уже имеет место в процессе композиции, когда музыкальная мысль, с записанным в нее кодом боли, разворачивается в качестве идеи, т.е. той трансцендентной виртуальности, которая запрещает отдаваться ощущению, тем более, болевому. Таким образом, и исполнительская практика формируется как абстиненция от сопереживания внутренней боли, записанной в произведении. Боль преобразована в духовную категорию, в произведении она сконцентрирована в области духовного. В данном случае область духовного и процесс «эстетической игры», вытесняющие аффект, — тождественны. Именно поэтому «лицо» боли музыкального произведения *театрально*, ибо оно размечается в режиме *игры*, и в том же режиме должно развернуться при исполнении. Боль записана как духовная, а не сенсорная информация. Поэтому вышеописанный эпизод мазохизма из романа «Пианистка» можно рассматривать как театральный повтор уже вытесненного. Вытесненным при этом является не сексуальная неудача, но само чувство внутренней боли, эмоциональное переживание, которое недоступно для психики героини, представляющей боль только в качестве *исполнительской процессуальности*.

Таким образом, если исполнение является повтором произведения, акт мазохизма, предпринятый Эрикой, является *повтором фигуры*

исполнения как таковым, повтором не самого ощущения боли, но ее способности к трансгрессивному развертыванию. Трагической неизбежностью здесь является как раз невозможность вынести наружу ощущение боли, испытать ее.

Однако, парадокс, который отметил еще Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» в том, что именно через «игровую» трансформацию боли в духовную категорию она *наращивает* свою интенсивность. Это, тем не менее, не означает того, что повторяемая игра боли является ложным подражанием, ибо «трагическое» записывается не как воспоминание о боли или страдании, но как его пре-вышение через игру (Ницше назвал бы это превышение радостью); в этом акте пре-вышения и происходит *синтез* боли, его *абстрактная* концентрация. Таким образом, трагичность не располагается в локализации чувствования и ощущения боли, но в ее перемещении в область чистого движения, знаковой полноты. В музыке боль синтезирована именно как реализация такой полноты, которая не имеет адекватности вне произведения. Поэтому в актах мазохизма героиня происходит вовсе не восполнение сексуальной или эмоционально-психической фрустрации, ибо не в сексуальной фрустрации расположена утрата. Утрата заключена в том, что произведение (его время исполнения) *конечно* и существует в пластическом конфликте с временем повседневной экзистенции. Утратой при этом является все пространство мира вне произведения. Эта утрата состоит в потере болевой интенсивности; можно сказать, что она состоит в утрате самой боли, поэтому и нуждается в репродуцировании.

Кульминацией романа «Пианистка» является чтение письма Эрики учеником Клеммером у нее дома, куда он следует за ней, чтобы уговорить на интимные отношения. Но перед тем, как согласиться на близость, героиня заставляет студента прочесть вслух написанное ему письмо. Письмо состоит из предписаний студенту Клеммеру, которые он должен исполнить, чтобы завоевать преданность своего учителя. Однако они вряд ли исполнимы для молодого влюбленного студента, так как не содержат ничего, кроме описаний всякого рода унижений, насилия и пыток.

Первой реакцией как читателя романа, так и зрителя одноименного фильма Ханеке является интерпретация письма в духе садо-мазохистического клише. Героиня вместо традиционных интимных отношений предлагает молодому человеку принять садистическую позицию и позволить ей таким образом сместить обыденную эротику к более интенсивной перверсивной фигуре. Следует упомянуть, что до этого Эрика и ее ученик общаются в рамках педагогического дискурса, где ре-

прессивную позицию власти занимает именно она. Поскольку именно через нее воплощается интерпретация произведения, она является в течение урока медиумом, через который транслируется дух сочинения и вообще идея преобладания духа над чувством, которую она пытается навязать ученику. То есть коммуникативная ситуация между учителем и учеником лишена каких-бы то ни было чувственных проекций.

Письмо Эрики является и актом кастрации, и попыткой стереть из сознания ученика свой образ в качестве чувственно-женского, вернее, даже попыткой вообще аннулировать любую возможность фантазматических проекций в ее адрес. В письме не содержится ни одного нормативного эротического символа и не говорится о наслаждении, хотя классическая садомазохистская пара вступает в отношения с целью получения, пусть перверсивного, но удовольствия. Можно считать, что описанная героиней процедура не имеет ничего общего с традиционным мазохистическим актом, который, несмотря на жесткость, всегда проецируется на получение чувственного удовольствия.

Мы уже говорили выше, что акты профанирования собственного тела, разыгранные через членовредительство, являются также актами артистического пре-вышения, иначе – средством достижения возвышенного содержания *за пределами* произведения. В данном письме ученику Клеммеру предоставляется возможность, избежав банальной эротической символики, стать партнером Эрики по вышеописанному превышению, т.е. сделать выбор между жизнью и искусством. Именно поэтому она как бы одаривает его прерогативой исполнить акты профанирования-превышения, исполняемые по обыкновению ею самой. Героиня предоставляет ученику эту возможность так, как она бы предоставила ее себе. Он должен выступить в ее роли – роли производителя артистической боли и, что самое важное, эта боль, в отличие от предыдущих ее мазохистических процедур, выражена в языке, т.е. практически воплощена. Письмо Эрики является *произведением*, а не инструкцией к действию. Более того, данное письмо – это еще и *духовное* тело музыки, картография сконцентрированных в ней абстрактных болевых практик. Эта практика не может быть эротической, почему Эрика из доверия к Клеммеру и приглашает его «разделить» с ней «тело» искусства. Поэтому здесь не может иметь место распределение на роли садиста и мазохиста. Ибо то, что Эрика Кохут совершает над собой, является не насилием, а попыткой перемещения чувственных кодов, полученных из мира, в область искусства, в режим исполнения. Таким же образом насильственные, на первый взгляд, действия, которые, согласно тексту письма, должен был бы совершить Клеммер, на

самом деле должны быть прочитаны им совершенно противоположным образом. Коль скоро его желание получает столь «уродливое», садомазохистическое отражение в письме, оно становится его собственным болевым опытом. И ему как Другому предоставляется возможность для ее артистического пре-вышения, для попытки найти «больше» того произведения, которым является письмо. Тогда данное письмо тем более можно было бы рассматривать как «музыкальный» текст, проективность и эвристичность которого не связана с его семантическим значением, но требует от адресата собственного акта трансформации боли в его собственное «произведение». Вероятно, в случае студента Клеммера (который, понимая содержание письма слишком прямо, через несколько дней избивает и насилует своего преподавателя), актом подобного пре-вышения боли оказался бы отказ от удовлетворения уязвленного самолюбия, от прямых чувственных реакций, которые можно было бы преодолеть лишь через исполнение *другой* роли. Но не через подчинение собственным боли и аффекту – а через *исполнение* преодоления боли, что и можно было бы считать задачей настоящего исполнителя.

4

Теперь попытаемся объяснить, почему мы выделили именно фигуру Шуберта для анализа исполнительской антропологии.

Музыка Шуберта переносит предприятие музыкального исполнения в несколько иное измерение, нежели концертное воспроизведение текста. И именно этим семиотическим эффектом воспользовались как автор одноименного романа «Пианистка», так и автор одноименно фильма. В чем же этот эффект, почему нам необходимо ставить вопрос об антропологии исполнения именно через тексты Шуберта?

Причина, вероятно, кроется в том, что в музыке Шуберта, как вокальной, так и инструментальной, содержится возможность переключения на другой режим исполнения: здесь ставится вопрос об исполнителе как таковом – просто потому, что проникновение в суть музыки Шуберта делает необязательным ее цельное, концертное исполнение. Понимание произведения разрушает его.

Так же как и в музыке Бетховена, у Шуберта существует большой зазор между имманентным материалом и превышающим его смыслом, между течением текста и его бессмысленностью. Таким образом, сравнение Шенберга и Шуберта, предложенное Адорно, отнюдь не голословно: каноническая гармония, ставшая бессмысленной для Шенбер-

га лишь на рубеже XIX–XX веков, была понята Шубертом в свете бессмысленности на полвека раньше. Однако, в отличие от Шенберга и его предшественников – Вагнера и Малера, – он дает волю этой бессмысленности течения музыки. Наверное, поэтому, воздавая должное Шуберту, Адорно, тем не менее, называет его музыку упадком. Упадком тем более очевидным, что Шуберт считается учеником и преемником Бетховена. Весь тот фольклорно-ландшафтный материал, который у Бетховена наделяется позитивной идеологией духа, у Шуберта «уводится» на территорию, весьма далекую от патетики. Эта территория принимает исполнителя не просто как вокалиста или пианиста. Она распространяется на него так же, как если бы *и* он должен был составить кристаллическое тело-образование природы, стать «мертвым», чтобы исполнить ее.

Эльфрида Элинек показывает именно эту стадию в жизни героини романа, Эрики, которая подчиняет всю свою жизнь «исполнению» *понятого* ею Шуберта.

Достигая предельной гармонической простоты, Шуберт завершает новоевропейский музыкальный проект, проект классицизма. Поэтому отнесение его в ряд романтиков, вероятно, лишь систематическая формальность. Он – композитор конца, а не начала. Его музыка несет на себе печать завершенности немецкого идеализма, полного в нем разочарования и насмешки над спекуляцией, столь оптимистичной у Бетховена. Этот тотальный квиетизм, который не оставляет шанса миметической браваре, столь свойственной сценической репрезентации музыкального произведения, и поражает исполнителя, разрушает его веру в условность, благодаря которой он физически и психически был способен верить в эстетическую осмысленность того, что исполняет. Как только он понимает, что гармоническая простота является показателем не классичности, но граничит с «идиотизмом», глупостью и безумием, – тогда и возникает новая арена, новый режим для исполнения – *театр*.

В этой точке исполнитель понимает, что его время не ограничено отдельным произведением. Единственной границей является сама музыка Шуберта, но уже в качестве территории, по законам которой существует тело исполнителя, в данном конкретном случае, тело героини – Эрики Кохут. В условиях данной территории и происходит ее игра. Для окружающих эта игра безумна и перверсивна. Но тело героини целиком и полностью отдано повтору другой телесной этики – повтору «Шуберта». «Идиотизм» и комичность этой роли налицо, однако такова театральная траектория каждого ее поступка: она целиком и

полностью повторяет раздвоение, свойственное музыке Шуберта. В сознании героини Шуберт — символ предназначения музыканта. В действительности же исполнить этот возвышенный смысл можно только через идиотический квиетизм, самоуничтожение, доказательством которого и является письмо героини.

Согласно законам психофизиологии, во время игры исполнитель действует по инерции, он не успевает за временем собственного исполнения, он как бы остается в неведении о том, что он исполняет. Чтобы произошло схватывание содержания (а его утеря и является основной травмой исполнителя), он должен остановиться. Иначе говоря, основная травма состоит в неспособности и невозможности идентификации, в автоматическом приеме «болевого» информации, которая остается не обработанной — не обработанной, коль скоро некое целое, чем является «Шуберт», членится во время исполнения на микро-операции.

Перенос исполнения Шуберта на другую территорию, в виде его театрализации, представляет собой попытку собрать смысл произведения (или произведений), но это невозможно, ибо героиня занимается «искусством» не на территории искусства.

Граница *остановки* в исполнении, которой предстоит каждый исполнитель, и превращается Эрикой в альтернативный исполнительский проект. Героиня, отказываясь от реального времени исполнения, попадает в театральное время.

Итак, мы приблизились к парадоксу, с которого начинали: исполнитель во время исполнения не может осуществлять репрезентацию чего бы то ни было. Репрезентация — лишь символическое анонимное желание, курсирующее между фантазмами сочинителя, исполнителя и аудитории. Само исполнение с точки зрения его онтологии не развивается в режиме показа. Показ имеет место благодаря тому, что слушатель вытесняет реальную темпоральность Другого — темпоральность исполнителя. В этом, так называемом реальном времени (напомним, что оно реально только для субъекта исполнения), нельзя говорить и о переживаемых исполнителем эмоциях. Ибо все, что слушателю кажется эмоцией, представляет собой результат управления телом, наряду с полученным опытом креативной идеи от Другого (композитора) — опыта другой телесности, которым и является произведение.

Именно этот зазор между исполнителем как мертвым аппаратом, практически вытесненным из экзистенции, и духовным мессиджем, который Шуберту, ученику Бетховена, надлежит включить в произведение, приводит к странному эффекту: получается, что возвышенное содержание приходится выразить «идиоту».

Именно эта составляющая музыки Шуберта открыта автором романа Эльфридой Элинек в образе героини Эрики Кохут. Шуберт, таким образом, является призывом для исполнителя прервать исполнение и обнаружить уже заключенную в музыке Шуберта театрализацию этой немощи исполнителя. Действие, которое Эрика Кохут совершает в жизни, и есть театрализация ее остановки как исполнителя, когда исполнитель понял, что игра возможна только во время и при условии его не-существования, пропадания. В этом и есть трагичность и комичность любого театрального действия.

Бессмысленность и беспомощность самой игры, которая заложена в текстах Шуберта, угадал и режиссер Кристоф Марталер, поставивший свой спектакль «Прекрасная мельничиха» на музыку шубертовского вокального цикла.

Действие условно перенесено в сумасшедший дом, хотя все потенциальные этические проблемы, которые можно было бы поставить в связи с данным социальным институтом, отсутствуют: внутренний мир героев, их психологическая карта не интересует ни режиссера, ни самих актеров, которые работают как чистые исполнители — performers. Выбору музыки в качестве инструмента выражения предшествует установка, в соответствии с которой актер по определению не в состоянии передать некое реальное положение дел, или состояние сознания.

Взору зрителя открывается набор нелепых пластических действий. Но не для того, чтобы он понял, *что* происходит, а просто потому, что режиссер рассматривает исполнение музыки Шуберта как адекватное лишь в среде умалишенных. «Прекрасная мельничиха» не единственный спектакль, поставленный на музыку Шуберта. Другой спектакль Марталера «Murx der Europaer» («Убий европейца») — помещен в тот же контекст, в психиатрическую лечебницу.

Исполнители Шуберта в этих спектаклях не являются профессиональными певцами или пианистами. Более того, фортепьянная и камерная музыка часто исполняются хором актеров, пение которых порой создает комический эффект, ибо большинство из них просто не владеют тембром и диапазоном, необходимым для исполнения вокальной музыки Шуберта. И, тем не менее, это отнюдь не создает пародии или иронии над якобы романтической музыкой. Хотя такие постмодернистские интерпретации тоже возможны. Посредством «ущербности» исполнителей Марталер пытается исследовать среду исполнения музыки и возможную среду для звучания музыки Шуберта, в частности.

Там, где музыка прекратила быть жанром и срослась со своей театральной природой (театральной, опять-таки, не с точки зрения жан-

ра, но по антропологическому роду свершения этого искусства, требующего для своего воплощения наличие промежуточного звена — тела агента игры), она не нуждается в своих канонических компонентах — цельности произведения, традиции интерпретации и т.д.

Спектакль Марталера поставлен для исполнителей, которые решили исполнить свое отключенное во время исполнения сознание и поэтому выглядят так «глупо», ибо это — тела, как бы лишённые бытия, и, тем не менее, издающие звуки.

Апория здесь в том, что исполнители, «отказавшиеся от исполнения», исполняющие свой отказ (Эрика Кохут и актеры в спектакле «Прекрасная Мельничиха»), только и заняты исполнением (Шуберта): Эрика — через трансцендентный «театр» боли, а актеры — через разыгрывание идиотизма. Данная апория неразрешима. И все же, именно она составляет антропологическое ядро синдрома исполнения — синдром *повтора*.

Это театр, в котором этическая фигура соучастия и сопереживания чужой проблеме теряет значение. Ведь «соучастие» и «сопереживание» переносятся в корпоративное сообщество исполнителей или соисполнителей. В таком театре зритель может быть только потенциальным со-исполнителем. Исполнители в нем — это бывшие слушатели. Таков социальный эффект немецкой музыки, и Шуберта в частности. Обмен между слушателем и исполнителем здесь происходит на условиях права исполнения. И именно эту антропологическую черту позже использовал Вагнер — корпоративность, вызванную зараженностью желанием повторить исполняемое. Такое желание состоит не просто в любви к музыке. Речь идет, по сути, о форме перманентной театрализации — об идее, которая привела к Gesamtkunstwerk Вагнера. Вспомним один из основных методов вагнеровского письма, а соответственно и пения — бесконечную мелодию. Бесконечная мелодия не та, что длится, а та, которая повторяется по кругу (посредством модуляций). И повтор ее на следующем витке обусловлен жадной Другой повторить ее же. Она повторяется, потому что Другой (народ) желает ее повторить, исполнить. (Позволим себе в рамках данного текста не комментировать политические последствия подобной установки).

Представим ситуацию, когда долг актера не в «подражании» (в психологическом его понимании) страданию, как это происходит в театре, основанном на системе Станиславского, а в том, чтобы *скрыть* страдание, или, по крайней мере, продемонстрировать механизмы по его сокрытию. Представим, что этическая задача актера и исполнителя в том, чтобы игра превысила и преодолела сами аффекты, свойствен-

ные чувственной реальности. А если игра и порождает бы у зрителя (да и у актера) некие знаки, свойственные аффекту – крик, радость или потрясение, – то не в связи с трагическими обстоятельствами жизни героя, а от того, что искусство по мужественному скрыванию боли столь мастерски его скрывает, да еще готово смеяться над собственным физиологическими усилиями по такому сокрытию.

Другими словами, искусство не в том, чтобы поверили, что вам больно, а в том, чтобы играть, когда вам больно, или, скорее, играть того, кто готов играть, несмотря на боль.

Общество, которое руководствуется данной парадигмой, выбирает в качестве этического долга само искусство. Как если бы Раневской, героине чеховского «Вишневого сада», был абсолютно безразличен сад, и она, вместо переживаний по поводу утери имущества, репетировала роль (играла ее), нуждаясь не в сопереживании зрителя, а в его «подпевке». Ведь именно так образуется хор в древнегреческой трагедии, так создавались оркестры в Европе Нового Времени.

Таким образом, музыка в режиме исполнения (как, впрочем, и театр) не имеет ничего общего с репрезентацией, тем более – с репрезентацией эмоций. Для самого исполнителя синдром исполнения связан с травмой утерянного бытия, которое похищено временем произведения. Вопрос в том, как этим временем воспользуется Другой (слушатель).

Комментарии

1 Здесь и дальше я опираюсь на «Волю к власти как искусство», из первого тома курса Хайдеггера по Ницше (1936 – 41), цитируемую Ф. Лаку-Лабартом в книге *Musica Ficta* (СПб, Аxioma, 1999) в переводе П. Клоссовского, Gallimard, 1971.

2 Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 3 т. Т. 3. М., 1968. С. 290.

3 Предыдущие две фазы – это символическая стадия, когда идея и образы природы несоразмерны друг другу и абстрактная идея полагает себя как возвышенное в отношении субстанции. Иначе идея не прорабатывается через образ, образу достаточно символизировать ее (Гегель подразумевает под такими характеристиками восточные культуры Древнего Мира и Средневековья). Вторая, классическая фаза добивается слияния идеи и образа. Это период работы с телом и, соответственно, расцвет скульптуры и живописи (имеются в виду классическая греческая скульптура и визуальная культура Ренессанса). Тело Гегель определяет как обретенный человеческий образ, как «единственное чувственное явление, соразмерное духу». Духу, таким образом, удается воплотить себя в человеческом образе, вернее, ему хватает человеческого тела, дух остается в *preделах* созерцаемого, т.е. чувственно воспринимаемого образа.

- 4 В период венского классицизма происходит выделение *смысла* в музыкальной форме, т.е. образование виртуальной мета-территории, на которой духовная амбиция претендует на равенство смыслу. Если говорить об области описания чувств, ее по настоящему оккупировал роман XVIII–XIX веков, который неспроста стал главным материалом литературной семиотики: ведь в отличие от смысла, чувство имеет структурную организацию, оно является структурой. Задолго до работ Греймаса, Женетта и Барта, Ч. С. Пирс описал чувствование и ощущение как конструкции, производящие телесную информацию. Чувствование (первичность в контексте феноменологии или фанероскопии Пирса) сигнализирует о рефлекторном раздражении тела (холод, жар, восприятие цвета), а ощущение образуется в результате столкновения двух объектов. Гораздо труднее поддается описанию третья стадия (третичность) – стадия образования смысла, ибо ее формирование, с одной стороны, виртуально, с другой же – смысл не может быть объектом констатации; тем более в музыке, где он дан во времени как событие развития.

Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки. М., Логос, 2001.
2. Адорно Т., Хоркхаймер М. Дialeктика просвещения. Медиум, Ювента. М.–СПб., 1997.
3. Адорно Т. Социология музыки. М.–СПб., Университет. кн., 1999.
4. Арто А. Театр и его двойник. М., Мартис, 1993.
5. Бергсон А. Творческая эволюция. М., Русская мысль, 1914.
6. Бланшо М. Пространство литературы. М., Логос, 2002.
7. Boulez P. Points de Repères. P., Bourgois, 1995.
8. Вагнер Р. Избранные работы. М., Искусство, 1978.
9. Веберн А. Лекции по музыке. Рукопись. Музыкальный архив РГБ.
10. Гваттари Ф. Машинное бессознательное // Архетип. № 1.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 3 т. М., Искусство, 1968.
12. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. М., Артист. Режиссер. Театр, 2003.
13. Делез Ж. Логика смысла. М., Академия, 1995.
14. Deleuze J. Différence et Répétition. P., Presses Univ. de France, 1968.
15. Дидро Д. Сочинения: В 2 т. М., Мысль, 1986.
16. Лакан Ж. Семинары. М., Гнозис-Логос, 1997–2004.
17. Lacoie-Labarthe P. Sujet de la Philosophie, P., Aubier-Flammarion, 1979.
18. Лаку-Лабарт Ф. Musica ficta. Фигуры Вагнера. СПб., Аxioma, 1999.
19. Манн Т. Доктор Фаустус. М., Худ. лит., 1975.

20. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. М., Русский путь, 2002.
21. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. М., Ad Marginem, 2001.
22. *Ницше Ф.* Избранные произведения: В 2 т. М., Мысль, 1994.
23. *Подорога В.* Выражение и смысл. М., Ad Marginem, 1996.
24. *Подорога В.* Феноменология тела. М., Ad Marginem, 1995.
25. *Подорога В.* Мимесис. Антропология литературы. Т.1., на правах рукописи.
26. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. М., Артист. Режиссер. Театр. 2003.
27. *Стравинский И.* Мысли из музыкальной поэтики // *Стравинский И.* Статьи и материалы. М., Музыка, 1965. С. 23 – 47.
28. *Фрейд З.* По ту сторону принципа наслаждения. Я и Оно. СПб., Алетейя, 1998.
29. *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии. Логос № 1. М., Гнозис, 1991.
30. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / Сост. и общ. Ред. Г. К. Косикова. М., 1987.
31. *Хайдеггер М.* Путь к языку // *Хайдеггер М.* Время и Бытие. М., Республика, 1993.
32. *Чередниченко Т.* Музыкальный запас. 70-е. М., НЛО, 2002.
33. *Чубаров И.* Машинная антропология, на правах рукописи.
34. *Швейцер А.* Бах. М., Классика-XXI, 2002.
35. *Schönberg A.* Fundamentals of Musical Composition. N. Y., 1995.
36. *Элинек Э.* Пианистка. СПб., Симпозиум, 2001.
37. *Якобсон Р.* Избранные работы. М., Прогресс, 1985.

Summary

In the collection of essays «Experience and Sensibility in Contemporary Culture. Philosophical and Anthropological Aspects» young researchers and postgraduate students from the Analytical Anthropology department of the Russian Academy of Sciences' Institute of Philosophy try to question some of the basic anthropological notions, as well as social and artistic practices, which came into being in the 19th and 20th centuries.

The volume is divided into two parts. The first part examines various contemporary discourses and consists of the following pieces:

Goloborod'ko D. Cartesian Exclusion. M. Foucault and J. Derrida: the Polemic on Reason and Folly.

Podoroga Y. Concept of Duration and the Philosophy of H. Bergson.

Timofeeva O. «Inner Experience» and the Problem of Community in the Work of G. Bataille.

Smirnova E. The Wolfman's Story. The Classical Case in Psychoanalysis. Philosophico-Anthropological Aspects.

Ignatovich E. The Contemporary Philosopher and Event.

Nilov I. "Grand Health" of F. Nietzsche. Experience of the Divided Mind.

The second part analyzes some of the artistic and social phenomena of the 19th and 20th centuries as seen through the concepts of aesthetics and political theory. This part comprises the following articles:

Penzin A. An Introduction to the Political Anthropology of Sleep.

Chukhruidze K. The Work and Its Recital: On the Anthropology of Performative Arts.

Okuneva I. «Reading» in W. Benjamin and M. Proust: an Archeology of Senses.

Sosna N. Photography and Its None-Historical Aspect. W. Flusser and R. Crauss.

Pikunova A. Optics of the Uncanny. "Unheimlich-experience" in the stories of E. Poe.

The general objective of the works assembled in this volume is to emphasize the heuristic role of anthropological concepts such as «madness», «the uncanny», «illness», «affect», «duration», «reading», «community» and also to show how these notions influence different types of experience

All the articles, presented in this collection share a common methodological foundation: their authors are oriented towards the methods and concepts of analytical (philosophical) anthropology as they are elaborated at the department.